



ARTES DE RESISTIR AO PLANTATIONOCENO: REFLEXÕES SOBRE UMA ESTÉTICA DO AXÉ¹

Mateus Raynner André de Souza²

ARTS OF RESISTING THE PLANTATIONOCENE: COMMENTS
ON AN ACHÉ AESTHETIC

ARTES DE RESISTIR EL PLANTATIONOCENO: REFLEXIONES
EN TORNO A UNA ESTÉTICA DEL ACHÉ

1 Este artigo é um desdobramento da dissertação realizada no Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília e foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília, onde investiga ontologia da arte e as artes africanas. Universidade de Brasília. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/3889279781393865>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7639-3977>. E-mail: mateusraynner@gmail.com.

RESUMO

Esta pesquisa parte de reflexões sobre a *Plantation* enquanto figura paradigmática e conceitual para pensar a redução da pluralidade ontológica das expressões artísticas na modernidade. Implantada durante o regime colonial europeu, a figura da *Plantation* no novo mundo modificou as formas de pensar, ver, cultivar e tecer relações, por esse motivo, uma série de pesquisadores nas ciências humanas nomearam esse novo regime de *Plantationoceno*. Partindo dessas investigações e utilizando a criação da categoria “arte africana” nesse período, será investigado, através de uma revisão bibliográfica, como a *Plantation* modifica conceitualmente as relações do fazer artístico. Como contraponto e possibilidade de resistência, é defendido olhares localizados e endógenos sobre produções artísticas e estéticas, em que é apresentado como exemplo e possibilidade a estética do axé em suas imbricações com as artes iorubás e a produção mundial.

Palavras-chave: Ontologia da Arte. Arte africana. *Plantation*. Axé. Pluralidade.

ABSTRACT

This research reflects on *Plantation* as a paradigmatic and conceptual figure to think about the reduction of the ontological plurality of artistic expressions in modernity. Implanted during the European colonial regime, the figure of the *Plantation* in the new world changed the ways of thinking, seeing, cultivating and weaving relationships, for this reason, a series of researchers in the human sciences named this new regime *Plantationocene*. Starting from these investigations and using the creation of the category “African art” in this period, it will be investigated, through a literature review, how *Plantation* conceptually modifies the relations of artistic making. As a counterpoint and possibility of resistance, localized and endogenous perspectives on artistic and aesthetic productions are defended, in which the aesthetics of *aché* and its imbrications with Yoruba arts and world production are presented as an example and possibility.

Keywords: Ontology of Art. African art. *Plantation*. *Aché*. Plurality.

RESUMEN

Esta investigación parte de reflexiones acerca de la *Plantación* como figura paradigmática y conceptual para pensar en la reducción de la pluralidad ontológica de las expresiones artísticas en la modernidad. Implantada durante el régimen colonial europeo, la figura *Plantación* en el nuevo mundo modificó las formas de pensar, ver, cultivar y construir relaciones, por ese motivo, una serie de investigadores en las ciencias humanas nombraron ese nuevo régimen de *Plantationceno*. Partiendo de esas investigaciones y utilizando la creación de la categoría “arte africano” en ese período, se investigará, a través de una revisión de la literatura, como la *Plantación* cambia conceptualmente las relaciones del hacer artístico. Como contrapunto y posibilidad de resistencia, se defienden miradas localizadas y endógenas sobre producciones artísticas y estéticas, en que se presenta como ejemplo y posibilidad la estética del *aché* en sus imbricaciones con las artes yorubas y la producción mundial.

Palabras clave: Ontología del arte. Arte africana. *Plantación*. *Aché*. Pluralidad.

Introdução

Parto da tese de que o regime colonialista da *Plantation*³, implantado durante o projeto colonial europeu, promoveu uma redução ontológica do mundo. Nesse sentido, pretendo explorar as possibilidades de se pensar esse sistema como paradigma também redutor da pluralidade da arte, o que ocorreu através de diversos processos de classificação, hierarquização, e universalização das experiências artísticas e categorias.

Tomo como ponto de partida os debates recentes em torno do que alguns pesquisadores irão nomear como *Plantationoceno*, essas discussões estão inseridas em um contexto de uma série de pesquisas nas ciências humanas – sobretudo na antropologia e na filosofia, mas que as transcendem – em que há uma apropriação do termo *Antropoceno*. Este surge nos anos 1980 nas ciências naturais para nomear uma época na geologia em que o homem, antropos, teria assumido protagonismo como força geológica. Nos anos 2000, no entanto, os estudos sobre o *Antropoceno* ganham força em diversas áreas de conhecimento que começam a problematizar e debater o assunto.

Há, nesse campo de estudos, um largo debate sobre as mudanças climáticas, o uso da natureza pelo homem e os usos políticos das ciências modernas, que estão associados, segundo Haraway (2016a), com as extrações desenfreadas de plantas, minerais, animais, e das próprias pátrias humanas. Não posso deixar de associar uma lógica extrativista de matéria-prima que se inicia nas *Plantations* com a própria pilhagem e saques da cultura material de diversos povos durante missões e expedições coloniais, assim como coaptações das formas próprias de pensar e ver o mundo. De forma que o problema instaurado no *Antropoceno* é mais que

3 Ainda que algumas pesquisas traduzam *Plantation* por “plantação” ou “latifúndio”, utilizo o termo em inglês por haver uso do mesmo no português e em outras línguas e por sua força sincrética.

uma crise ambiental, consistindo em uma verdadeira crise cultural em dimensões planetárias. (BOURRIAUD, 2021).

Quais seriam, então, os caminhos da arte nessa época? Analisarei ao longo desta pesquisa a invenção da categoria “arte africana” como exemplo desse processo. Por fim, pretendo demonstrar como conceitos endógenos e visões locais sobre o fazer artístico e estético se apresentam como contraponto à universalização, para isso serão introduzidas algumas considerações sobre o axé como força estética e como uma das infinitas possibilidades de se retomar a pluralidade ontológica da arte. O axé será tratado como força vital, como concebido na sociedade iorubá, e como possibilidade estética, como teorizado por Nzegwu (2021), para tanto serão introduzidos alguns conceitos e categorias do pensamento artístico iorubano.

Plantation e a redução da pluralidade ontológica do mundo

Gostaria de começar com a imagem da *Plantation* enquanto paradigma para se pensar a invenção da arte africana. Em linhas gerais:

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

É uma das imagens da modernidade que teve forte presença nas Américas, no Caribe, na Ásia e na África, caracterizada por migrações forçadas, trabalho escravizado e confinamento. Constitui-se por grandes

latifúndios de monocultura – os ciclos da cana-de-açúcar e café, por exemplo – com sistema político-jurídico, econômico e de relações humanas próprias. (MBEMBE, 2016). Esse sistema se torna uma figura paradigmática já utilizada para se pensar a invenção da África (MUDIMBE, 2019), a invenção da raça (MBEMBE, 2018), o início de um sistema de monoculturas (TSING, 2015), a instauração de regimes de visualidade (MIRZOEFF, 2011), dentre outras imagens modernas que até hoje “são os gritos da *Plantation*, transfigurados em palavras do mundo.” (GLISSANT, 1990, p. 88, tradução minha).

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

A *Plantation* enquanto figura paradigmática funda um novo modo de vida, um espaço fechado do qual não se pode sair (GLISSANT, 1989) e que limita as ações humanas e não-humanas. (HARAWAY, 2016b). Em uma entrevista para a revista *Ethnos*, Haraway et al. (2016) propõem o termo *Plantationoceno* para tratar desse momento específico de transformação de paisagens, forma de trabalho, e deslocamento. Essas novas relações ecológicas promoveram a alienação humana, de plantas e de animais envolvidos no cenário das *Plantation*, aprofundando “a domesticação, reintensificando as dependências das plantas e forçando a fertilidade” (TSING, 2015, p. 189), instalando um novo regime. Em suma, ocorreu um verdadeiro processo de domesticação geral e transformação do mundo em matéria-prima. (BOURRIAUD, 2021).

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

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

“[V]isualizar é produzir visualidade, ou seja, é fazer os processos da história perceptíveis à autoridade” (MIRZOEFF, 2016, p. 747). São vários os processos históricos que permitiram e que perpetuaram os regimes da *Plantation*, a escravidão humana é o mais intenso, sem sombra de dúvida, mas um olhar para as monoculturas das plantações nos ajuda a entender os processos de dominação e *redução ontológica* que ocorrem na arte. Obviamente, não me cabe “ousar uma analogia entre o horror das vidas escravizadas nas *plantations* e a vida estéreo das canas de açúcar! Não se trata de comparar, mas de designar o que torna indissociável o preço que a exigência de escalabilidade cobra de humanos e não-humanos” (STENGERS, 2021, s/p, grifos da autora).

Esse sistema patrocinado pelos europeus tinha como um dos seus objetivos o controle e a expansão agrícola para suprir os interesses do Capital. Dentro desse regime, que pode ser entendido como o precursor do atual agronegócio, uma série de processos tiveram que

ser negociados entre os monocultores, mercantilistas, traficantes de escravos, administradores coloniais com objetivo de aumentar o lucro. (TSING, 2015). E como laboratório de explorações, diversas técnicas foram testadas e aprimoradas, o que permite identificarmos a instauração de uma verdadeira ciência das *plantations* (TSING, 2019). Uma das técnicas mais bem-sucedidas e difundidas foi a monocultura, que tinha como objetivo a redução ecológica e o controle total da plantação. Paisagens, antes heterogêneas, tornam-se fazendas de grandes hectares de cana-de-açúcar, de algodão, de café que são coagidas a crescerem sem a presença e o auxílio de outros seres.

Esse conjunto de processos, Tsing (2019) chama de ecologias *simplificadas*, em que os seres são transformados em recursos e removidos de seus mundos e modos de vida. Assim como a diversidade ecológica era inimiga do progresso, a diversidade cultural também a era. Se foi através do lucro da *Plantation* que a Europa pode incrementar e desenvolver seu aparato cultural, e se a *Plantation* precedia de um controle total e subjugação do Outro, faz sentido que esse reducionismo ecológico fosse acompanhado de um reducionismo cultural, em que a ideia de Arte como forma de dominação e ascendência europeia deveria vigorar sob todas as outras formas de produção.

Como lembra Fanon (1968, p. 27-28), o mundo colonizado é um mundo dividido em dois em que os espaços habitados pelos colonos e os colonizados são opostos. Assim, nesse processo de reducionismo, as categorias ontológicas deveriam ser antagônicas e, portanto, possuir uma linha divisória muito bem definida. Essas marcas e linhas divisórias assentam as múltiplas relações do mundo e, assim, da própria Arte que possui sua contribuição para a crise planetária que se instala.

Plantationoceno e as artes africanas

No que concerne à arte, Mudimbe (2019, p. 30) fala de uma verdadeira descoberta da “arte africana”. Desde o século 15, marinheiros e colonos levavam para a Europa uma série de objetos como feitiços⁴, tambores, machados, flechas, etc., cujo destino, no geral, eram os grandes Gabinetes de Curiosidade⁵. Segundo o autor, essa cultura material era tratada como “objetos culturalmente neutros” (p. 31) até o século 18, isso porque não chegaram a ter nenhum valor específico nas sociedades europeias, sendo para alguns objetos de curiosidade e exotismo e para outros, exemplos da barbárie que, no imaginário europeu, vigorava em outras terras.

É só no século 18 que alguns desses objetos passam a ser compreendidos como arte africana, isso se deu devido ao forte aumento do tráfico de escravizados e do lucro envolvendo a economia transatlântica em que artefatos que eram vistos apenas como estranhos ou curiosos passam a pertencer a noção de arte. Essa produção, adquirida pela Europa através de um comércio de violentas trocas materiais, suscitou no Ocidente diferentes sensações, sentimentos ambíguos, reações viscerais e visões contraditórias. (MBEMBE, 2020).

Nesse intenso processo de tentar classificar essa produção, é possível destacar duas grandes formas de indexação: a estetização e etnologização. Esse último, mais intimamente ligado à visão de exótico que se tinha

4 Espécie de amuleto comum em relatos portugueses como possuidores de poderes sobrenaturais.

5 Gabinetes ou Câmaras de Curiosidades eram grandes coleções comuns na sociedade europeia das grandes explorações, sobretudo no fim do século 15 até o século 17, colecionavam-se tudo que aquilo que pudesse representar o exotismo dos novos continentes e despertar curiosidade na Europa. Além de animais, vegetais, minerais e outras peças produzidas por humanos, também se encontravam não muito raramente restos de ossadas humanas. Diversos historiadores iram considerar os Gabinetes de Curiosidades como os precursores do museu contemporâneo.

sobre esses objetos nos Gabinetes de Curiosidade. Consistem em duas diferentes operações de isolamento do contexto real dessa produção e de formas de análise classificatórias que irão diferenciar esses objetos de todas as outras coisas existentes.

A etnologização compreende diferentes formas de fazer julgamentos normativos levando em conta as visões ocidentocêntricas sobre os povos africanos, sem se considerar sua própria história, sua heterogeneidade ou suas formas de expressão. (MBEMBE, 2020). Ainda que a proposta dos estudos etnológicos fossem conhecer o outro e estudá-lo, ao se buscar as categorias normatizadas do Ocidente no Outro, muito dificilmente se poderá o conhecer verdadeiramente. Não à toa, esse movimento se liga a própria constituição da África enquanto objeto de estudo cujo objetivo primordial foi o de facilitar a agenda colonial. (NZEGWU, 1998, p. 48).

Esses artefatos etnográficos eram alocados em espaços particulares, fossem os museus etnográficos ou os depósitos de universidades. Locais que tinham uma dupla função, seja mostrar para o Ocidente a cultura do Outro ou estudar para classificar e nomear esse Outro. Os museus e as coleções etnográficas também acabavam atraindo muito dinheiro, devido a curiosidade que se instalava, o que permitia financiar e investir nos processos de colonização e expansão territorial.

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

A estetização, por outro lado, ocorria de forma mais intensa e dependia dos critérios externos dessas coleções, consistia em identificar

nas formas externas alguma semelhança às formas europeias de arte determinadas cronologicamente na história da arte. Consistia em um processo de qualificação que tinha como pressuposto a metodologia e a ontologia da arte concebidas como universais, “suas regras foram convicentemente ilustradas e demonstradas pela tradição Ocidental e com isso podiam ser aplicadas a qualquer outra tradição existente”. (MUDIMBE. 1993, p. 105, tradução minha).

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

Podemos afirmar que é um processo limitador, uma vez que para que a experiência estética seja completa, desconsiderou-se informações contextuais sobre a arte africana, a tradição artística do objeto e as intenções dos criadores, pois, nesse ponto de vista, são fatores que distraem a apreensão estética da obra. A razão desse desprezo pelo contexto da produção africana não se dá porque é desprovida de importância, mas pelo fato de que a experiência estética é interpretada como limitada pelas qualidades fenomenológicas ou sensoriais do objeto. (NZEKWU, 1989, p. 04-07).

Há, portanto, uma compreensão de que dados estéticos são naturais e desprovidos de um contexto social que opera através de uma descontextualização dos valores filosóficos de onde a obra foi retirada, entende-se que são os indivíduos, as instituições ou o mundo da arte que são capazes de apreender esse algo a mais inerente a toda obra de arte, que são suas qualidades estéticas.

Ainda que autores⁶, que tentam realizar um relativismo multicultural, enxerguem uma necessidade de se olhar a obra em seu contexto e como as sociedades respondem ao uso daquele objeto – isto é, as construções sociais que irão definir ontologicamente os objetos como arte ou não-arte –, os parâmetros e as categorias utilizadas para diferenciar arte e artefato ainda são universais, absolutos, substancialistas e binários. Uma vez, que nessa concepção, as regras gerais da arte e o filósofo que as concebe são mais importantes que os interesses e as apreensões particulares dos indivíduos das sociedades que as criaram, esquece-se que os universais foram concebidos em um local e sob um ponto de vista específicos.

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

Tanto os objetos de arte, quanto aqueles etnográficos passam a pertencer a lugares específicos na sociedade europeia (MUDIMBE, 1993, p. 106) – em que gostaria de destacar o Museu Etnográfico de um lado e o Museu de Arte do outro. O que eles podem significar em seu próprio contexto tem pouco ou nenhum valor para essas instituições, que passaram a alojar essa produção em paredes brancas, pedestais ou redomas de vidro.

6 P. ex. Danto (1988).

A museificação seja da “arte africana” ou dos “artefatos etnográficos” estão amplamente ligados ao regime de visualidade instaurado nas *Plantation*, retiram-se dos povos qualquer ligação material que possam ter com sua própria cultura e as transportam para o outro lado do Atlântico, para que com as narrativas e qualificações atribuídas pelo colonizador, elas possam passar a falar a língua do colono, gerando uma verdadeira ecologia *simplificada* do fazer estético e artístico. O direito de ir a esses espaços e conhecer essa produção não era permitido aos povos escravizados, de forma que quem detinha a posse e o poder narrativo era a Metrópole.

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

De maneira que as dificuldades encontradas ao longo da existência da arte em se tornar uma categoria passível de translação intercultural se deve muito mais aos limites da compreensão ocidental do que da complexidade ou do primitivismo de outras sociedades, o que acaba por gerar uma série de mal-entendidos como, via de regra, frutos de uma tradução que ignora as realidades culturais africanas (NZE GWU, 2018, p. 11). Ao universalizar a arte e impedir que as artes africanas fossem compreendidas pelos seus próprios termos filosóficos e perspectivas, as estruturas do conhecimento ocidental reproduziram suas próprias ideologias e pressupostos metafísicos por base as próprias divisões estabelecidas na história da arte do ocidente. (NZE GWU, 2020).

Gostaria de reafirmar a importância de revisitar criticamente esse processo histórico de criação e disseminação de hierarquias

ocidentocêntricas que tem início no projeto da *Plantation* e que confinou as expressões africanas em categorias reducionistas e dicotômicas, como arte e artefato, negando o direito de ver dos povos e das obras de serem compreendidas a partir de suas próprias categorias filosóficas. O problema, como alerta Nzegwu (1989, p. 30), concerne na falta de limite entre o particular e o universal e na não problematização do fato de que qualidades artísticas ou propriedades ontológicas da arte de uma cultura e ambiente cultural específicos foram universalizados. Ainda que a filosofia seja a via de interpretação e o meio de atribuir significado à obra, a ausência de uma problematização do local de onde surge esse pensamento filosófico, que foi tomado como universal, ainda se faz presente.

Sejam os processos de classificação, interpretação, valoração, compra/venda, crítica, exposição etc., parece sobressair, em toda a cadeia fundante e resultante da ontologia da arte no ocidente, justamente, a primazia do Universal sobre o Particular. O que não quer dizer que o melhor caminho seja uma relativização *ad infinitum* de toda e qualquer categoria ou valor de juízo teórico. Mas, ao estudar e tentar entender esses processos, tem-se tornado evidente que uma problematização da universalização acrítica da categoria Arte, como compreendida em sua criação, é necessária. Especialmente se é pretendido de fato realizar alguma reparação ou inclusão aos objetos africanos em suas diversas recepções em território europeu. Justamente por ser limitadora, a experiência do *Plantationoceno* demanda que a arte e a estética devem voltar seu foco para outras formas de ver e criar (BOURRIAUD, 2021), a experiência do axé pode nesse sentido nos fornecer diferentes bases críticas e criativas para pensar o novo e o por vir.

Estética do axé como princípio coletivo e individual

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

O princípio da criatividade pressupõe um *ojú-onà* (consciência de design), isto é, literalmente, um “olho para o design” [“eye-for-design”] (ABIODUN, 2014, p. 163), que revela uma familiaridade com as matérias-primas e a maneira de usá-las adequadamente, além de uma vivência e uma prática na cultura local. Mas, enquanto princípio de individuação, que revela a qualidade da produção do criador/artista, os iorubás se empenham na necessidade de *ojú-inú*, um olho interno, que é aprendido e desenvolvido através de cantos e canções. Possuir um *ojú-inú* bem desenvolvido garante ao criador/artista distinguir os meios mais eficazes de produção com relação as formas, cores, matérias-primas. (ABIODUN, 2014, p. 134).

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

Dessa forma, o axé é notadamente percebido enquanto aspecto estético-espiritual (ABIODUN, 2014). Cujas funções são “ativar, atualizar e direcionar experiências sociopolíticas, religiosas e artísticas” (ABIODUN, 2014, p. 87, tradução minha). Há de se destacar duas dimensões complementares do axé, uma que é inerente e reside em todas as coisas humanas, animais, plantas, orixás, objetos, minerais, rios, montanhas etc., e outra, que é transferida dessas mesmas entidades para outras.

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

Para a filósofa nigeriana, o axé é, pois, uma dimensão sensorial que envolve diferentes sensações e sentidos, gerando experiências sinestésicas. Esta dimensão sensorial se relaciona com a beleza, ainda que esta não seja o objetivo final, que possui uma interconexão política, como visto. É uma dimensão espacial, na qual o espaço é percebido de forma polifônica, o que nos permite falar sobre uma multiplicidade de linhas do tempo que se inter-relacionam no mesmo espaço geográfico, e que questiona um lugar-comum de que vivemos todos em uma mesma linha do tempo e em um mesmo tempo-espaço. Com isso, põe-se em xeque valores dados como certos: a narrativa evolucionista das formas de arte e a evolução dos discursos e produções intelectuais.

Dessa forma, é interessante notar, que para a autora, a estética do axé não diz respeito somente as formas de arte tradicionais iorubas, mas por possuir uma dimensão multitemporal e multiterritorial, está presente em produções de arte contemporânea e em diversas culturas ao redor do

planeta, inclusive na Europa. Ainda que advogue pela existência do axé em outras culturas que não a iorubá, Nzegwu (2021) nos fala que é a ela que fornece as bases teóricas pelas quais esse conceito se manifesta, e que para se realizar translações interculturais é necessário que se faça estudos próprios dos termos endógenos e com relação as epistemologias da cultura considerada.

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

Tanto em Abiodun (1994), quanto em Nzegwu (2021) aparece uma dimensão sobre a eficácia da arte que é interdependente do uso correto e da compreensão do axé. Isso diz respeito ao processo geracional e transformativo da obra de arte e da compreensão social e comunitária do objeto, o que se interconecta com o que tratamos por *ojú-inú* e *ojú-onà*.

Para Nzegwu, o axé está presente através da conectividade e do senso de comunidade que a proposta artística emana – a qual, em suas palavras, é parte constituinte do cosmo. Há de se destacar também a potência criativa da obra em questão que se propõe a criar laços, transformar a realidade, reter ideias e conceitos sobre a vida, e “refazer a humanidade”. Essa abordagem permite a autora identificar uma estética do axé em diversas formas artísticas que *a priori* estariam alheias ao contexto iorubano. Mas, que se conectam a ele através de expressões criativas das mais diferentes concepções de realidade e de pertencimento ao mundo.

Por possuir um poder comunitário, notadamente político, capaz de criar laços, a arte ao ser saqueada ou ao ser impedida de ser vivenciada e pensada por seus próprios termos – através de uma imposição de uma ontologia da arte ocidentocêntrica – causa prejuízos comunitários, perda de laços identitários, traumas e violências psíquicas. O axé, enquanto possibilidade estético-política, pode ser pensado e experienciado em diferentes obras de artes e em diferentes formas de vida – lembrando, inclusive, que objetos se tornam formas de vida através do axé –, desponta-se como possibilidade justamente de promover essa reintegração fraturada pela *Plantation* e criar novos laços entre arte e vida, criando ecologias complexas das artes de forma individual e coletiva simultaneamente, i. e., construindo uma verdadeira ecologia de pertencimento.

Algumas considerações

O que as artes iorubás nos ajudam a elaborar, dentre outras coisas, no cenário da ontologia da arte ocidentocêntrica é um desmantelamento de construções binárias e hierarquizadas. De forma que ontologia da Arte fundada na *Plantation* serviu para a diferenciar das coisas banais do mundo e retirar a capacidade de criar e imaginar, a invenção da arte africana, pela mesma via, despontou para estabelecer assimilações e hierarquias para com a arte europeia. No cenário aqui apresentado, o interesse aparece não no apontar das diferenças em busca de reconhecimento dos iguais, mas possibilitar a elaboração de um pensamento plural.

A estética do axé é sem dúvida o reconhecimento dessas possibilidades, haja visto a sua capacidade de ser identificada em outras produções sem aniquilar as suas particularidades. O que leva a propor mudanças em um certo entendimento de História da Arte como disciplina que narra o progresso da Arte através de grandes narrativas mestres e construídas por ídolos e gênios. A compreensão de arte iorubá e as suas possibilidades relacionais, assim como suas imbricações e entrelaços com

aspectos da vida, aponta que a construção de um conjunto de diferentes narrativas sobre arte não deve ser compreendida em uma linha do tempo hegemônica. Mas sim, como uma comunidade artística/estética que seja capaz de abarcar e tecer relações entre diferentes percepções de artes em distintos espaço-tempos.

As reflexões tecidas nestas páginas parecem apontar que o há de *em-comum* no campo artístico e que deve ser destacado não é uma concepção universal de Arte, mas a *faculdade de criação, a criatividade, o sensível e a capacidade de geração de mundos*. O que indica a libertação do artístico de uma visão particular de crítica e racionalidade substancialistas que visam encontrar uma suposta universalidade neutra e objetiva.

Se na *Plantation* houve uma simplificação e um empobrecimento da diversidade, compreensões outras do fazer artístico, como a estética do axé, podem abrir o leque conceitual para a *pluralidade e a relação*, estratégias que visam o Diverso em vez do Mesmo. O pathos de destruição que marca o colonialismo é substituído por um ensejo de integração e de compor em conjunto, um *criar com* ao invés de excluir.

Dessa maneira, se quisermos pensar a arte como um campo de emaranhamento ontologicamente plural, a estética do axé nos ensina que devemos elaborar o campo da ontologia da arte não como um estudo do ser artístico único e universal, mas como uma investigação das diversidades vividas e experienciadas localmente e endógenas. Abrir o leque conceitual sobre arte nos possibilita pensar outras lucubrações sobre arte e criatividade, imaginar/criar novos mundos relacionais e visualizar outras histórias das artes.

Referências

ABIODUN, Rowland. Understanding Yoruba Art and Aesthetics: The Concept of Asè. **African Arts**, v. 27, n. 3, p. 68-103, 1994. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3337203?origin=crossref>. Acesso em: 18 jan. 2022.

ABIODUN, Rowland. **Yoruba Art and Language**: Seeking the African in African Art. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. Entrevista realizada por Flávia Costa. **Revista do Departamento de Psicologia** – UFF, v. 18, n. 1, p. 131-136, jan./jun. 2006. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-80232006000100011&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 maio 2020.

AGAMBEN, Giorgio. **Signatura Rerum**: Sobre o método. São Paulo: Boitempo, 2019.

BIDIMA, Jean-Godefroy. **L'Art Nègro-Africain**. Paris: PUF, 1997.

BOURRIAUD, Nicolas. **Inclusions**: Esthétique du capitalocène. Paris: PUF, 2021.

BUTLER, Judith. Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca. **Educ. Pesqui.**, São Paulo, v. 46, e460100302, 2020. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-97022020000100851&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 maio 2020.

DANTO, Arthur. **Artifact and Art**. In: VOGEL, Susan. Art/Artifact. New York: The Centre for African Art, 1988. p. 18-32.

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

GLISSANT, Édouard. Espaço fechado, palavra aberta. **Estud. av.**, São Paulo, v. 3, n. 7, p. 159-169, dez., 1989. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000300009&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 8 maio 2021.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MUDIMBE, Valetim-Yves. **A invenção de África: gnose, filosofia e a ordem do conhecimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 2019.

MUDIMBE, Valetim-Yves. From “primitive art” to “memoriae loci”. In: **Human Studies** 16, p. 101-110, 1993.

NZEGWU, Nkiru. African Art in Deep Time: De-race-ing Aesthetics and De-racilizing Visual Art. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (JAAC), Race and Aesthetics 77, 4, 2019. p. 367-378. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jaac.12674>. Acesso em 22 mar. 2020.

NZEGWU, Nkiru. Àṣẹ Aesthetics. In: ALA Lecture Series: Nkiru Nzegwu - “Àṣẹ Aesthetics”, **African Literature Association**, 25 set. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=v6NAVTIInyMw&t>. Acesso em 20 jan. 2021.

NZEGWU, Nkiru. Ọkọ Extenders: Women, Sacrality, and Transformative Art. **Polylog: Journal for Intercultural Philosophy**, p. 35

-54, ago. 2020. Disponível em: https://www.polylog.net/fileadmin/docs/polylog/43/thema_Nzegwu.pdf. Acesso em 20 mar. 2022.

NZEGWU, Nkiru. **Encounters in Aesthetic Appreciation**. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Ottawa, Ottawa, Ontario, 1989.

NZEGWU, Nkiru. The africanized queen: metonymic site of transformation. **African Studies Quarterly**, V.1, Issue 4, p. 47-56, 1998. Disponível em: <http://asq.africa.ufl.edu/files/Vol-1-Issue-4-Nzegwu.pdf>. Acesso em 20 mar. 2022.

NZEGWU, Nkiru. When the paradigm shifts, African appears: reconceptualizing Yoruba art in space and time. **Journal of Art Histography**, n. 19, dez. 2018. Disponível em: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2018/08/nzegwu-review1.pdf>. Acesso em 20 mar. 2022.

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

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

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

Artigo enviado em: 04/04/2022

Aceito em: 15/07/2022