

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS**

**Centro de Artes**

**Programa de Pós-Graduação em Artes**



**Dissertação**

**Orúnmilá e Ifá: conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da  
imagem na arte**

**Jéferson Luís Dias da Silva**



**Pelotas, 2024**

**Jéferson Luís Dias da Silva**

**Orúnmílá e Ifá: conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da  
imagem na arte**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Artes da Universidade  
Federal de Pelotas, como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador(a): Dr. Rogerio Vanderlei de Lima Trindade

Pelotas, 2024

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas  
Catalogação da Publicação

S586o Silva, Jéferson Luís Dias da

Ọrúnmílá e Ifá [recurso eletrônico] : conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da imagem na arte / Jéferson Luís Dias da Silva ; Rogerio Vanderlei de Lima Trindade, orientador. — Pelotas, 2024.  
153 f. : il.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Artes,  
Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Imagem. 2. Ọrúnmílá-Ifá. 3. Meio. 4. Arquivo imaginal. 5. Imagens da arte. I. Trindade, Rogerio Vanderlei de Lima, orient. II. Título.

CDD 291.218

Jéferson Luís Dias da Silva

Orúnmilá e Ifá: conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da  
imagem na arte

Dissertação aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em  
Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, Centro de Artes, Universidade Federal  
de Pelotas.

Data da defesa:

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rogerio Vanderlei de Lima Trindade  
(Orientador)

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Santa Maria

Profa. Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos

Doutora em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás

Prof(a). Dra. Larissa Patron Chaves

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

## **Agradecimentos**

À *Oya Yásan*, minha *Ìyá*.

A *Şàngó*, meu *bàbá*.

A *Orúnmilá* e a todos *òrìṣà*, por permitir refletir e criar a partir de suas sabedorias.

Ao *Bàbá Mario de Oxum*, *Ile Axé Mãe Oxum Olobá*, pelo diálogo e abertura para a realização de fotografias para compor o estudo.

À minha família, pelo incentivo.

Aos meus amigos, por todo o acolhimento, todas as trocas de palavras e abraços.

Ao orientador, Dr. Rogerio Vanderlei de Lima Trindade, pela dedicação e escuta no processo de construção da pesquisa.

À banca, Dra. Flávia Maria de Brito Pedrosa Vasconcelos e Dra. Larissa Patron Chaves, pela leitura e considerações.

Aos professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES/UFPel), pelas conversas e contribuições ao longo do percurso.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

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

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

## Resumo

SILVA, Jéferson Luís Dias da. **Ọrúnmílá e Ifá: conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da imagem na arte**. Orientador: Rogerio Vanderlei de Lima Trindade. 2024. 153f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Esta pesquisa pontua direcionamentos conceituais e teóricos sobre a questão da imagem por meio dos saberes ancestrais de *Ọrúnmílá-Ifá*, a divindade do conhecimento e dos sentidos na sociedade *yorùbá*, através de meios, como o jogo de búzios, possuindo uma natureza visual, simbólica e comunicacional na transmissão de conhecimentos de ordem filosófica e ética sobre a estrutura social e cultural. No contato com autores como Adekunle Aderonmu (2015), Nei Lopes (2020), Renato Nogueira (2018), Wándé Abímbólá (2022), Oyèrónkẹ Oyěwùnmí (2018) e outros, foi perceptível uma função educativa presente nas práticas divinatórias. A questão da imagem é abordada por meio da antropologia da imagem, discussão embasada por Hans Belting (2014), que se refere à problematização do conceito, em especial a sua feição que corresponde à experiência social e cultural. Diferentes formas de relações com o real reestruturam o conceito por meio da vivência com as imagens e os seus modos de produção, por exemplo, na *arkhé* afro-brasileira, conforme os estudos de Muniz Sodré (1988, 2017, 2019). A problemática de pesquisa pretende averiguar o lugar da discussão sobre as imagens e de como sua centralidade é hegemônica, ressaltando a importância da experiência em outras culturas e matrizes de pensamento como condição estruturante em suas formas conceituais e epistemológicas. Conceitos como corpo, meio e imagem são discutidos lado a lado à universalidade de suas estruturas teóricas. Autores como Georges Didi-Huberman (2015, 2017, 2020) são fundamentais para compreender a natureza e as operações com as imagens que não se reduzem a um meio de significação. Entender o jogo de búzios como um dispositivo de conhecimento possibilita ver o lugar da prática divinatória de *Ọrúnmílá-Ifá* como lugar de germinação e cultivo de imagens, e, nesse sentido, fecundo para traçar ponderações sobre as imagens.

Palavras-chave: imagem; Ọrúnmílá-Ifá; meio; arquivo imaginal, imagens da arte.

## Resumen

SILVA, Jéferson Luís Dias da. **Ọrúnmílá e Ifá: el conocimiento ancestral y sus contribuciones al estudio de la imagen en el arte**. Supervisor: Rogerio Vanderlei de Lima Trindade. 2024. 153f. Disertación (Maestría en Artes) - Centro de Artes, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2024.

Esta investigación apunta direcciones conceptuales y teóricas sobre la cuestión de la imagen a través del conocimiento ancestral de Ọrúnmílá-Ifá, la deidad del conocimiento y de los sentidos en la sociedad Yorùbá, a través de medios como el juego de las conchas, teniendo un carácter visual, simbólico y comunicacional en la transmisión del conocimiento filosófico y ético sobre la estructura social y cultural. En contacto con autores como Adekunle Aderonmu (2015), Nei Lopes (2020), Renato Noguera (2018), Wándé Abímbólá (2022), Oyèrónké Oyěwùmí (2018) y otros, se percibió una función educativa en las prácticas adivinatorias. La cuestión de la imagen se aborda a través de la antropología de la imagen, una discusión basada en Hans Belting (2014), que se refiere a la problematización del concepto, especialmente su aspecto que corresponde a la experiencia social y cultural. Diferentes formas de relación con la realidad reestructuran el concepto a través de la experiencia con las imágenes y sus modos de producción, por ejemplo en la arkhé afrobrasileña, según los estudios de Muniz Sodré (1988, 2017, 2019). El problema de investigación pretende constatar el lugar de la discusión sobre las imágenes y cómo su centralidad es hegemónica, destacando la importancia de la experiencia en otras culturas y matrices de pensamiento como condición estructurante en sus formas conceptuales y epistemológicas. Conceptos como cuerpo, medio e imagen son discutidos junto a la universalidad de sus estructuras teóricas. Autores como Georges Didi-Huberman (2015, 2017, 2020) son fundamentales para entender la naturaleza y las operaciones con imágenes que no se reducen a un medio de significación. Entender el juego de los búzios como dispositivo de conocimiento permite ver el lugar de la práctica adivinatoria de Ọrúnmílá-Ifá como lugar de germinación y cultivo de imágenes y, en este sentido, fructífero para trazar consideraciones sobre las imágenes.

Palabras clave: imagen; Ọrúnmílá-ifá; medio; archivo imaginal, imágenes del arte.

## Abstract

SILVA, Jéferson Luís Dias da. **Ọ́rúnmílá and Ifá: ancestral knowledge and its contributions to the study of image in art**. Supervisor: Rogerio Vanderlei de Lima Trindade. 2024. 153f. Dissertation (Master of Arts) - Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2024

This research points to conceptual and theoretical directions on the question of the image through the ancestral knowledge of Ọ́rúnmílá-Ifá, the deity of knowledge and the senses in Yorùbá society, through means such as the game of shells, having a visual, symbolic and communicational nature in the transmission of philosophical and ethical knowledge about the social and cultural structure. In contact with authors such as Adekunle Aderonmu (2015), Nei Lopes (2020), Renato Noguera (2018), Wándé Abímbólá (2022), Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2018) and others, an educational function was perceived in divinatory practices. The question of the image is approached through the anthropology of the image, a discussion based on Hans Belting (2014), which refers to the problematization of the concept, especially its aspect that corresponds to social and cultural experience. Different forms of relations with reality restructure the concept through experience with images and their modes of production, for example, in Afro-Brazilian arkhé, according to the studies of Muniz Sodré (1988, 2017, 2019). The research problem aims to ascertain the place of the discussion on images and how their centrality is hegemonic, highlighting the importance of experience in other cultures and matrices of thought as a structuring condition in their conceptual and epistemological forms. Concepts such as body, medium and image are discussed alongside the universality of their theoretical structures. Authors such as Georges Didi-Huberman (2015, 2017, 2020) are fundamental to understanding the nature and operations with images that are not reduced to a means of signification. Understanding the game of búzios as a device of knowledge makes it possible to see the place of Ọ́rúnmílá-Ifá's divinatory practice as a place of germination and cultivation of images, and, in this sense, fruitful for drawing up considerations about images.

Keywords: image; Ọ́rúnmílá-ifá; medium; imaginal archive, images of art.

## Résumé

SILVA, Jéferson Luís Dias da. **Ọrúnmílá et Ifá : les connaissances ancestrales et leurs contributions à l'étude de l'image dans l'art**. Superviseur: Rogerio Vanderlei de Lima Trindade. 2024. 153f. Mémoire (maîtrise en arts) - Centre des arts, Université fédérale de Pelotas, Pelotas, 2024.

Cette recherche indique des directions conceptuelles et théoriques sur la question de l'image à travers le savoir ancestral de Ọrúnmílá-Ifá, la divinité de la connaissance et des sens dans la société Yorùbá, par des moyens tels que le jeu des coquillages, ayant une nature visuelle, symbolique et communicationnelle dans la transmission des connaissances philosophiques et éthiques sur la structure sociale et culturelle. Au contact d'auteurs tels que Adekunle Aderonmu (2015), Nei Lopes (2020), Renato Noguera (2018), Wándé Abímbólá (2022), Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2018) et d'autres, une fonction éducative a été perçue dans les pratiques divinatoires. La question de l'image est abordée à travers l'anthropologie de l'image, une discussion basée sur Hans Belting (2014), qui se réfère à la problématisation du concept, en particulier son aspect qui correspond à l'expérience sociale et culturelle. Différentes formes de relations avec la réalité restructurent le concept à travers l'expérience des images et de leurs modes de production, par exemple dans l'arkhé afro-brésilien, selon les études de Muniz Sodré (1988, 2017, 2019). La problématique de recherche vise à vérifier la place de la discussion sur les images et comment leur centralité est hégémonique, en soulignant l'importance de l'expérience dans d'autres cultures et matrices de pensée comme condition structurante dans leurs formes conceptuelles et épistémologiques. Des concepts tels que le corps, le médium et l'image sont discutés en même temps que l'universalité de leurs structures théoriques. Des auteurs comme Georges Didi-Huberman (2015, 2017, 2020) sont fondamentaux pour comprendre la nature et les opérations avec des images qui ne sont pas réduites à un moyen de signification. Comprendre le jeu de búzios comme un dispositif de connaissance permet de voir le lieu de la pratique divinatoire de Ọrúnmílá-Ifá comme un lieu de germination et de culture des images, et, en ce sens, fécond pour élaborer des considérations sur les images.

Mots-clés: image; Ọrúnmílá-ifá; médium; archives imaginaires; images d'art.

## Lista de Figuras

Figura 1	Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá.....	14
Figura 2	Peneira para jogo de búzios pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá.....	15
Figura 3	Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá.....	16
Figura 4	Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá .....	17
Figura 5	Ọpọ̀n Ifá .....	33
Figura 6	Jogo de búzios (Peneira de jogo de búzios) .....	35
Figura 7	Sem título, série Eu não sou daqui.....	55
Figura 8	Missões da África – um belo ninhozinho, African missions – a pretty nest.....	64
Figura 9	Quebra-nozes, saboneteira, vidro de perfume e saca-rolhas em forma de negros.....	67
Figura 10	Galheteiro em forma de negro.....	71
Figura 11	Canecas em forma de cabeça de negro.....	72
Figura 12	Ibeji, Iorubá.....	83
Figura 13	Sem título, Série Oríkì – Saudação à Cabeça, 2015.....	87
Figura 14	Cadeira III, 1995, Bauer Sá.....	89
Figura 15	Exú, 1999, Bauer Sá, fotografia de estúdio.....	91

Figura 16 Opon-Ifá – tabuleiro de ifá, usado nas práticas divinatórias .....	94
Figura 17 Gustavo Nazareno, Gira 5.....	99
Figura 18 EG03, série “É o que não se vê”, 2021, Nádia Taquary.....	109
Figura 19 O mundo/Ifá, 2014, Nádia Taquary.....	112
Figura 20 Mãe Preta ou A fúria de Iansã, 2014, Sidney Amaral.....	116
Figura 21 Monumento à voz de Anastácia (detalhe), 2019, Santinhos de Anastácia.....	121
Figura 22 A feiticeira mascarada, 2020, Sonia Gomes.....	130
Figura 23 Eneida Sanches, Transe, Wearable, 2017.....	134

## Sumário

<b>Ìyá .....</b>	<b>13</b>
<b>1 Abrindo o Ifá .....</b>	<b>21</b>
<b>2 Diante do <i>Ọpọ̀n Ifá</i>: direções metodológicas .....</b>	<b>34</b>
<b>3 Caída 1 – A imagem e o outro: apontamentos sobre a experiência imaginal na perspectiva universal.....</b>	<b>51</b>
<b>4 Caída 2 – A procissão das ère.....</b>	<b>76</b>
<b>5 Caída 3 – Formular um corpo imagético: ações para pensar as imagens em <i>Ọrúnmìlá-Ifá</i> .....</b>	<b>95</b>
<b>6 Caída de encerramento: entre revelações e destinos.....</b>	<b>141</b>
<b>Referências .....</b>	<b>147</b>

## Ìyá

O longo som e a particularidade do ritmo do anúncio<sup>1</sup> marcando o seu comparecimento, dissolvendo a barreira, acarretava a transpiração física de todas as pessoas presentes. A presença acompanhava sorrisos largos e parecia abraçar toda a sua comunidade. A felicidade era imensa ao ver corporificar. Pisou em terra, em uma nova morada. Dançou toda a noite com o espelho, abraçou a todos, colocou o espelho sobre as flores que decoravam aquele *peji*<sup>2</sup> — especialmente para recebê-lo — e voltou a uma outra presença.

Engraçado que alguns elementos decorativos disponíveis naquele espaço transmitiam a lembrança de *Ìyá*. Ao retornar para aquela casa de *òrìṣà*<sup>3</sup>, eu, lara, quando menino, me encantei ao ver *Ìyá* dançar. No decorrer dos anos, confesso que essa memória foi perdendo um pouco sua força e seu significado. Ao rever aquela cena feita de pensamento paisagem, afetuosa e movente, portanto, chego até aqui para contá-la. Um retorno a um *tempo-princípio*.

Quando eu era menino, por volta dos doze anos de idade, iniciei no *òrìṣà* devido à transmissão de algo que não é palpável e é impossível de explicar. Os resquícios de motivo são: sua dança, seu modo de estar presente no terreiro.

De alguma forma, essa imagem foi ficando nebulosa, acabei percorrendo outros caminhos, crescendo. O olhar poderia não ser mais o mesmo — com certa dúvida em afirmar isso. O retorno da imagem ocorreu ao pisar naquela nova casa, mas antes disso revivo as memórias da primeira casa, *matriz da temporalidade*. Nos fundos, o salão onde aconteciam grandes festividades e rituais era diferente. Atualmente, o terreiro encontra-se em uma outra localidade. Na nova sede do terreiro existia uma coisa em comum, o espaço público, destinado às festividades, localiza-se nos fundos.

A distância entre a primeira casa e a atual era grande, mesmo assim, parecia que nada tinha mudado. A arquitetura do espaço, mesmo que diferente, dava conta

---

<sup>1</sup> Esse som deve ser interpretado como um *Ilá*. Numa procura, sem certeza sobre a grafia correta da palavra, a palavra “*Ilá*”, no dicionário iorubá-português (tradução de José Beniste, 2014), se traduz como Quiabo. Pesquisando na internet, “*Ilá*” está associado aos sons e à presença de orixás na terra. A partir do dicionário de José Beniste (2014), o prefixo *I* no iorubá serve para formar substantivos abstratos, indicando ação e movimento, e a palavra *Lá* significa sorver.

<sup>2</sup> Quarto dos orixás.

<sup>3</sup> Para além de uma definição de simples forças da natureza, ou propriamente atribuído a natureza, será relevante considerar aqui, conforme os estudos de Sodré (2017), os orixás como *princípios* — filosóficos, cosmológicos e éticos.

de reativar o primeiro lugar do terreiro. Nesse novo espaço, o salão tem seu formato quadrado, ele parece ser menor que o anterior, ainda permanece aos fundos da casa, o *peji* parece ser bem maior e agora suas divisórias são feitas de material e não mais de madeira, como era na sua primeira localidade. O chão na casa antiga era de parquet, assim como hoje é ainda na minha casa; na casa nova, o chão é todo de lajota. Recordo do dia na casa antiga sobre o processo de remoção do parquet da parte da assistência — local destinado a pessoas convidadas — para instalação do piso de cerâmica.

Alguns quadros dispostos no espaço também já se faziam presentes na localidade antiga. Quando o terreiro se localizava no bairro Portão, o espaço era retangular e ao lado tinha um outro espaço separado por um arco, onde ficavam os bancos e cadeiras para as pessoas assistirem às cerimônias. No antigo endereço, não tinham janelas grandes, apenas uma basculante muito pequena que ficava bem perto do teto e próxima a uma porta, entrada para a cozinha. Naquela pequena fresta, durante as grandes festividades, eu tentava acompanhar se lá fora já era dia, ou se quem se apresentava era a noite. Só se percebia o anúncio das primeiras horas do dia pela luz da diminuta janela. A janela no alto e com o olhar, pelo lado de dentro, se tornou simbolicamente uma espécie de devir, transformava a atmosfera, dizia sobre um tempo que tinha cadências particulares, era difícil de acompanhar assim como percebê-la, pois o teto do espaço estava sempre muito decorado.

Lembro-me da ornamentação do teto, papel crepom ou cetim. Durante muito tempo foi assim, com longas fileiras de papéis picados em formato de franja, presos a um barbante. A disposição era diversa e cobria a sua dimensão total. Sobre as cores, dependia do orixá regente do ano, então poderia ter apenas uma única cor, assim como duas ou três cores. A decoração tinha uma duração em média de um ano.

Uma outra rememoração eram os bolos, nos dias de festa era preparada e encomendada uma quantidade gigantesca de bolos, de todas as cores, sabores e formas. O *peji* ficava repleto de bolos, assim como as mesas grandes de alimentação espalhadas pela casa. Havia outras comidas, específicas do culto, diversos tipos de doces e frutas, mas os bolos eram algo que sempre me chamou muito a atenção.

Tinham alguns elementos do *peji* de que eu gostava muito, em específico, uma casa de palha que ficava em cima de um pilar. Dentro dessa casa tinham duas

imagens, *şapanã*<sup>4</sup> e *òşun*<sup>5</sup> em miniatura, um elemento de grande destaque no quarto de *òrìşà* antigo.

Em questão de ornamentação, na casa antiga, os papéis foram deixados de lado depois de algum tempo e passou-se a ter uma predileção por estrelas. Interesses em fazer alusão ao céu e ao planeta terra. Recordo-me, como se fosse hoje, dos cortes em isopor em forma de estrelas e depois todas pintadas em tons diversos de azul. Depois, começou a se ter preferências por coisas redondas. Relembro uma decoração com bola de isopor pintada como se fosse um globo, representando o mundo, e o resto do teto todo coberto por outras pequenas circunferências cravejadas de flores de todas as cores e tipos. Nada era colocado fora assim que passava seu prazo de exposição. Tudo era reaproveitado e poderia compor e servir para outras coisas durante o ano. Com o passar dos anos, essas alterações de dentro do terreiro foram guardadas em algum lugar muito especial da memória.

Num novo espaço, por meio de um convite do bàbá Moeriofa, reativei e me aproximei dessas imagens de forma automática ao mesmo tempo que o murmúrio ganhou potência depois de quase vinte anos afastado dos rituais e cerimônias daquela casa, a minha primeira casa, na qual fui iniciado no orixá. Tudo ali permanecia intacto. Naquela noite de sábado, dedicada à festividade aos orixás, o pátio estava repleto de pessoas sentadas, e, ao entrar no salão, o primeiro objeto visualizado foi a casa de palhas que guardava as duas esculturas, assim como dentre os elementos dentro do *peji* estavam os bolos gigantes. Tudo da mesma forma de quando eu era criança.

Ao bater cabeça no quarto de *òrìşà* e saudar entrada no terreiro, o babalorixá Moeriofa, que estava à minha espera, visualizou minha entrada com um sorriso no rosto. Depois de saudá-lo, nos abraçamos por um longo período. O bàbá se emocionou e ficou muito feliz ao me fazer presente depois de tantos anos sem participar das festividades em sua casa.

Em meio ao som dos tambores, foi difícil escutar as diversas palavras ditas para mim. Foi possível apenas ouvir:

— Como eu fico feliz de te ver aqui — disse, emocionado, Moeriofa.

---

<sup>4</sup> Conforme Santos e Asipa (2014) a grafia pode variar entre *şapanã*, *şànpònná* ou *şòpòná*. Para os autores, os diversos nomes são resultantes da multiplicidade do culto ao princípio dentro da cultura iorubá e no antigo reino do Daomé. *Òrìşà* da terra, rei de todas as divindades e aos ancestrais. É reconhecido comumente como Obaluaiê, tendo sua origem em *Ọba-Olú-aiyê*.

<sup>5</sup> Em Santos (2012, p. 90) “*Ọşun*, outro poderoso *òrìşà* genitor do lado esquerdo, é considerada como a mais eminente das *Ìyá*, símbolo do feminino, rainha por excelsa cujo culto, difundido em todo o Brasil, é originário da terra de *Ìjèşà*.”

Eu, emocionado também, com tamanho gesto em relação à minha presença, preferi responder com um outro abraço.

Ao entrar na roda para dançar aos orixás, olhei para o teto, e o que ainda permanecia lá eram aquelas estrelas às quais já me referi, estavam acompanhadas de outros elementos decorativos, pequenos agês<sup>6</sup> dedicados a todos os orixás espalhados pelo teto.

Esses diversos flashes e o contato com aquela casa de alguma forma reviveram *Ìyá*, e respondeu a dúvida sobre aquele olhar de menino quando a viu pela primeira vez. O espaço não tinha diferenças, as decorações também não, os bolos e o jeito do bàbá, nada tinha se alterado, continuava a mesma coisa.

Tudo isso porque o olhar não se alterou, permanecia o mesmo. *Ìyá* tinha a capacidade de provocar em mim essas coisas, coisas de quem olha pela primeira vez.

---

<sup>6</sup> Agê, *Şèkèrè* é um instrumento musical feito em cabaça ou porongo que consiste em recobrir esse fruto com um trançado de miçangas. Em atrito com as mãos, produz um som e acompanha os tambores nos cultos aos orixás no Rio Grande do Sul.

Figura 1 - Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 2 - Peneira para jogo de búzios pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 3 - Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá



Fonte: Acervo pessoal.

Figura 4 - Peneira para jogo de búzios [detalhe] pertencente ao bàbá Mário de Oxum Olobá, Ile Axé Mãe Oxum Olobá



Fonte: Acervo pessoal.

*Segurar o olho de boi e gerar imagens.*

[aforismo]

## 1 Abrindo o Ifá

O estudo dissertativo realiza considerações de ordem conceitual e epistemológica sobre as imagens por meio dos saberes da sabedoria da divindade africana *Ọrúnmílá*. Através do jogo de búzios, *mérindilogún*, a dissertação estabelece um olhar para uma prática em que o conhecimento é adquirido por intermédio dos signos-sinais formados durante a consulta, ao mesmo tempo, é levada em considerado a finalidade educativa presente nas práticas divinatórias sagradas que estão inseridas em sua estrutura social, para os modos de organização e decisões de uma comunidade.

Nessa direção, o objetivo é a investigação da natureza simbólica e visual presente nas práticas divinatórias de *Ọrúnmílá-Ifá*, princípio do conhecimento na cultura iorubá. A discussão pretende ponderar sobre a estrutura conceitual da noção de imagem por meio de outras formas de produção de sentido e os convívios socioculturais de outras sociedades, grupos e saberes problematizando o seu caráter universal.

A pesquisa tem como ponto de partida a experiência do pesquisador enquanto *iyàwó*<sup>7</sup> no Batuque, culto aos orixás no Rio Grande do Sul. No cotidiano e nas ações ocorridas dentro do terreiro, espaço que remonta, por meio de elaborações práticas sociais, às culturas tradicionais africanas, em sua escala social, política e cultural, por meio do jogo de búzios que conduz, direciona e orienta as relações humanas e teológicas, sobretudo a dinâmica do espaço é guiada por uma prática oracular sagrada.

A condução e interpretação do oráculo é sempre conduzida por meio de mensagens que manifestam os sentidos dos princípios cosmológicos (Sodré, 2017): os orixás.

Desde criança, existe um desejo do pesquisador em investigar o que fica encoberto no momento de pausa, de um instante específico da prática oracular: *de lançar os búzios sobre a mesa, observar as estruturas formadas pela caída e transmitir mensagens*. A percepção naquele momento de presença era única, porque acontecia

---

<sup>7</sup> Pessoa que passou pelos ritos de iniciação (Elbein, 2012, p. 46). No cotidiano do terreiro de Batuque, não foi comum ouvir a palavra *iyàwó*, geralmente era usado a expressão “filho de santo”, “filho de orixá” para se referir a pessoa iniciada.

algo de muito mistério, com cuidado no uso da palavra mistério para não atribuir a uma atmosfera exótica-fetichista que tanto se atribui aos mais diversos tipos de manifestações culturais da diáspora africana, mas no olhar de criança atenta e intrigada que queria compreender o que acontecia.

*Qrúnmilá* é o princípio cosmológico da sabedoria em culturas da África Ocidental, para o sacerdote e pesquisador Ifá Jimi Adebayo (2020, p. 17), sua origem é na Nigéria e foi inserido no contexto dos *yorùba do* Benin e do Togo. A prática oracular não se restringe aos grupos étnicos mencionados, em outras sociedades africanas também são presentes práticas divinatórias. A importância das consultas às divindades nas culturas africanas conduz o destino ao rumo de uma sociedade, por exemplo, a escolha de uma autoridade para conduzir um grupo.

Para o compositor e pesquisador Nei Lopes (2020), a prática “remonta aproximadamente o século 5º antes da Era Comum e servia, notadamente Oyó e Ifé, em todos os momentos da vida, inclusive na escolha dos governantes” (Lopes, 2020, p. 26). Ainda segundo o autor, é importante considerar que a tradição de Ifá é uma “forma especial de geomancia”. O seu culto é presente em outros lugares com nomes distintos, por exemplo, para os fons, *Fa*, para os povos ewe é conhecido como *Afa* (Lopes, 2020, p. 37), para os minas, *Afan* (Maupoil, 2020, p. 27).

Consultar as divindades através do jogo de búzios proporciona revelar um lugar de múltiplas possibilidades, para propor caminhos a seguir a partir de aconselhamentos e olhares obtidos através da participação dos princípios, por assim dizer. Por meio de diversos momentos de consulta ao oráculo, no terreiro, no decorrer da vida de iniciado ou para estabelecer o novo nascimento, o jogo de búzios se fez presente e, por sua vez, trouxe e direcionou a construção desta pesquisa em que se pretende verificar a rica fonte que se estabelece com as imagens e busca por contornos teóricos para compreender a diversidade de sentido atribuído às imagens, através da prática milenar divinatória presente na cultura *yorùbá*.

A resposta do jogo de búzios conduz a dinâmica dos terreiros dos deuses orixás em múltiplas de suas organizações dispostas pelo Brasil. A arte de consultar as divindades e transmitir suas sabedorias é um processo que opera no interior — dentro do terreiro — e também atua no exterior — fora do terreiro —, significa, atua na mediação dos iniciados, mas também de qualquer pessoa que solicitar por ajuda de *Qrúnmilá* e os princípios cosmológicos que estruturam o mundo na cosmologia nagô.

Desse modo, para toda ação nas comunidades terreiro, desde os processos de

iniciação até as grandes festas públicas, os búzios são consultados, para que decisões sejam tomadas e posicionamentos venham a ser realizados coletivamente sob a intermediação das forças presentes no *òrun* (fragmento invisível) e no *àiyé* (fragmento visível), estabelecendo direções responsáveis. Em outras palavras, todo o destino atribuído, a resposta alcançada deve atender a harmonia com o eu e o outro, a toda a comunidade. Caso contrário, segundo a filosofia de *Ọrúnmílá-Ifá*, isso traria problemas à estrutura e às formas de condução de determinado terreiro ou espaço sagrado. Desconsiderar a palavra divina de *Ọrúnmílá* é estar em desacordo com o próprio eu.

O oráculo é presente nas diversas etapas da criação do mundo na cosmopercepção *yorùba* e é presente em toda sua obra literária. Sua função extrapola a ideia de atribuir soluções a problemas, respostas rápidas e de resolução. As palavras do babalaô Adekunle Aderonmu (2015, p. 104) revelam a sua relevância dentro do sistema sociocultural africano: “A consulta ao oráculo é uma maneira eficaz para os pais saberem que tipo de criança eles têm e podem planejar com antecedência como educá-lo e prepará-lo para a vida, mostrar o melhor caminho para seu destino”.

Importante esse destaque, pois além de sua noção auxiliar, é possível compreender, antes de qualquer conclusão, a sua função educativa e na construção de pessoas apoiadas aos sistemas do oráculo e suas transmissões de saberes orientadores na condução da vida e nas decisões dos devotos.

Em Abimbólá (2020, p. 9), *Ọrúnmílá* assume o nome de *Akéréfinúsogbón*, a tradução apresenta-se como “o pequeno cuja mente está cheia de sabedoria”. Em seus *itàn*, toda a experiência de acompanhamento de *Olódùmare* — deus supremo dos iorubás — proporcionou à divindade compartilhar através de uma prática divinatória. Conforme o relato histórico do autor, *Ọrúnmílá* desceu ao *àiyé* em *Ifè*, vivendo em um lugar chamado de *Òkè Ìgètí* (Abimbólá, 2020, p. 10).

Em sua permanência na terra, transmitiu a sabedoria e atuou na iniciação de pessoas para a transmissão da palavra divina. Seu retorno ao *òrun* é marcado por um desentendimento com o seu filho mais novo e por um cenário desestabilizante no *àiyé*, *Ọrúnmílá*, após a solicitação dos seus filhos para o retorno, entregou dezesseis caroços da palmeira, o que o autor chama de *ikin* (Abimbólá, 2020, p. 11).

A função educativa presente na filosofia de *Ọrúnmílá-Ifá* pode ser compreendida pelas contribuições do filósofo e professor Renato Noguera (2018),

quando pontua que a divindade atua no processo do autoconhecimento e se manifesta através dos sentidos, dentre os aspectos educativos, filosóficos e das direções de ordem sociopolíticas, o conhecimento de si e da sua trajetória é prioritário dentro de seu conhecimento.

É possível considerar que *Ọrúnmílá* não é um sistema que pretende atribuir respostas aos problemas urgentes, e sim um processo de autorreflexão, muito menos pretende adivinhar o futuro, ideia estereotipada que merece atenção, que ao longo dos fragmentos textuais da dissertação é acolhida. É possível encaminhar que a prática presente pretende trazer a consciência sobre a própria trajetória no mundo, o conhecimento enquanto pessoa.

A sabedoria de *Ọrúnmílá* é transmitida por pessoas preparadas para exercer as práticas divinatórias. Na complexidade da preparação dos iniciados para a leitura do oráculo são utilizados diversos métodos, enquanto instrumentos de como a forma com que as palavras serão transmitidas. Conforme foi apontado no início do texto, o próprio jogo de búzios é uma dessas práticas, ao longo do texto será considerado sobre as práticas divinatórias de *Ọrúnmílá* e as formas de transmissão do *Ifá*.

*Ifá*, sendo compreendida como a palavra, sorve do vocabulário de Adekunle Aderonmu quando lança acepções de *Ọrúnmílá* e *Ifá*, por esse motivo, trata-se de como é usado *Ọrúnmílá-Ifá* de forma conjunta.

Na sua diversidade de métodos e materiais que definem sua prática, a palavra sempre se apresenta em forma de sinal, e enquanto signos formados são denominados de *Ọdù*. Cada *ọdù* é formado por um corpo, um conjunto de textos de ampla diversidade literária que pode conter parábolas, provérbios e poesias que são cantados de forma diversa.

O processo comunicacional na transmissão de mensagens se dá por meio de uma interpretação da pessoa que realiza as leituras sobre as representações simbólicas que se apresentam quando caem os búzios sobre o oráculo, e essa composição gráfica é complexa, pois ela olha não só para todo o processo de preparo de uma pessoa babalaô, mas também para as demandas que a pessoa consulente carrega.

É nesse olhar do interpretante sobre os símbolos e no olhar formativo da pessoa que busca por auxílio que as metodologias de conhecimento são, antes de serem textos literários, sob forma de uma linguagem proverbial, esses provérbios constituem e se estabelecem pela presença das imagens — no olhar para os signos,

no interpretar de um *òdù* e na palavra cantada.

As configurações visuais formadas nas práticas oraculares são nomeadas de *Òdù* e são considerados, a partir de Aderonmu (2015), como signo-sinais que devem ser compreendidos como o verbo vivo porque carregam, através de um corpo literário, a tradição oral de ifá, mas para além disso, são portadores de toda a cosmopercepção da cultura iorubá, conforme Wándé Abímbólá (2020).

O verbo é vivo porque são interpretados sempre no presente, entendendo o real sentido do verbo, é sempre atual. Em diálogo com Sodré (2017), como no caso das culturas de *arkhé*, a origem nunca deve ser entendida como um início perdido e sim como atualidade ou continuidade porque é viva como o corpo.

Ao tratar da divindade africana, *Ọ́rúnmílá-Ifá*, e sua prática divinatória serão revisitados os seguintes autores: Adekunle Aderonmu (2015), Renato Noguera (2018), Nei Lopes (2020), Wándé Abímbólá (2020), Muniz Sodré (1988, 2017, 2019) e Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí (2018). A revisão é minuciosa no sentido de construir direções teóricas através da noção de consulta, da iniciação, dos nomes atribuídos à divindade e seus aspectos, por meio dos principais elementos presentes em sua filosofia.

Autoras como a socióloga Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí proporcionaram leitura crítica a pontos considerados no estudo, como, por exemplo, a predominante ideia de um culto propriamente masculino. Não se espera deste estudo uma análise da literatura presente no corpo literário de Ifá. O objetivo é dissertar sobre a prática divinatória como um lugar de produção de imagens e através disso refletir, contribuir e direcionar sobre as imagens dentro do culto a Ifá. Sobretudo, estabelecer proximidades sociológicas que se coadunem ao pensamento da cultura iorubá, o que pode parecer generalista, mas através da produção visual afro-brasileira refletir sobre as imagens através de *Ọ́rúnmílá-Ifá*.

A perspectiva adotada baseia-se na contribuição das culturas de *arkhé*, com ênfase na *arkhé* africana e afro-brasileira, abordada a partir dos estudos do sociólogo, jornalista e professor Muniz Sodré (1942).

É preciso compreender as culturas de *arkhé* enquanto culturas de diátese média, conforme Sodré (2017), o processo de conhecimento se perfaz no interior, diferente das culturas de diátese ativa. A diátese média significa as culturas que privilegiam o corpo e sua corporeidade na construção do conhecimento, no modo de pensar e construir a realidade. O corpo funciona como um suporte comunicacional que, ao se relacionar com o mundo e suas formas de apreensão, se completam no

interior. Para o autor, são culturas que não separam o cosmos do real e, no caso brasileiro, os terreiros.

Quando Muniz Sodré define o terreiro de tal forma, ele retira, através de seu pensamento, uma máscara que atribui a este lugar uma ideia de religiosidade — exatamente pelo conflito entre as culturas ocidentais e as culturas de *arkhé*, e não apenas isso, mas o seu modo de inscrição forçada e violenta de pensamento na cultura do outro, que nos impossibilita de refletir, por exemplo, de uma filosofia que começa na cozinha do terreiro pontuado em sua obra *Pensar Nagô* (2017).

Sobre a suposta religiosidade atribuída, é importante ponderar sobre a arte afro-brasileira e seus modos de análises na produção de conhecimento sobre a arte produzida pela população de artistas negros. Sobre a religiosidade como modelo interpretativo, o historiador e curador Igor Simões menciona em sua tese: “Esse tipo de análise tão comum até hoje, quando falamos em arte afro-brasileira, foi historicamente relegada aos povos nomeados como primitivos” (Simões, 2018, p. 147). Refere-se a modelos interpretativos, aos primeiros escritos sobre arte afro-brasileira e a sobrevivência de uma lente que supõe a religiosidade aos seus significados e sentidos. As consequências são o não reconhecimento da diversidade poética dos artistas afro-brasileiros, a ideia de arte afro-brasileira como religiosa.

Com base nas considerações de Igor Moraes Simões (2018), o encontro entre a *arkhé* e a arte afro-brasileira, na parcela de obras apresentadas nesta dissertação, impõe uma problemática sobre a forma de abordagem que começa no reconhecimento de leituras, nas palavras de Simões, “matrizes conceituais” (Simões, 2018, p. 147), que visam uma unicidade, para o autor são divididas em “a associação religiosa” e o “caráter inventivo”. A perspectiva na qual se insere o estudo necessita de um cuidado e o questionamento de como não contribuir para esses tipos de pensamento na construção de conhecimento sobre obras de artes de arte afro-brasileira. Sobre o olhar para as culturas de *arkhé* e a imposição religiosa, Sodré pontua:

A forma mítica era essencial ao impulso nagô de preservação dos dispositivos culturais de origem. E como se tratava de uma cultura desterritorializada, constituíam-se associações (ebé) que, com o pretexto religioso (ora visto com maus olhos, reprimido, ora ridiculizado, mas sempre entendido como prática de natureza religiosa pela ideologia dominante) se instalaram em espaços territoriais urbanos, conhecidos como roças ou terreiros (Sodré, 1988, p. 121).

Nesse sentido, a *arkhé* atua como uma espécie de abertura, solicita a desterritorialização, em um encontro entre a origem e a atualidade. É na forma como

foram e são construídos esses espaços mencionados pelo autor. Nessa direção e de acordo com Simões, entendemos que a perspectiva não pretende em nenhum momento cultivar “a busca por africanidade oculta”, explicações na cor da pele e na visão de inferioridade e superioridade, culminando na ideia de raça e pretende instituir novos modos para pensar termos e teorias no campo das artes, capazes de criticar até mesmo todo o resquício de religiosidade que se insere dentro dos saberes tradicionais presentes nos terreiros.

Para Sodré (2017), algumas culturas, como, por exemplo, as africanas, em que se privilegia o conhecimento produzido pelo corpo, passaram por um *semiocídio ontológico*, cuja característica principal é o argumento da ausência da alma. Para o autor, a justificativa perpassa as concepções das civilizações ocidentais, em específico os valores cristãos, supostamente universais, que elaboram uma separação da alma do corpo, ou seja, o corpo considerado “um objeto separado da consciência” (Sodré, 2017, p. 103).

O *semiocídio*, de acordo com o autor, também implica as funções destinadas à rude separação de pensamento e corpo, consequência do dualismo platônico (Sodré, 2017). A corporeidade enquanto construção de pensamento é negligenciada em sociedades com resquícios dos ideais e valores oriundos do cristianismo.

É importante destacar que o *semiocídio* gera um genocídio físico, podendo ser trazido como processos de aniquilação e apagamento total de uma população, através da diáspora forçada e do colonialismo (Sodré, 2017, p. 102). Para outras culturas, existe um movimento ao contrário, cujo corpo é a própria inscrição do conhecimento, de acordo com Sodré (2017) ou a dramaturga e professora Leda Maria Martins (2021).

Uma pergunta que estrutura a perspectiva de pensamento da dissertação: *como é que os pensamentos sobre as imagens ou o pensar as imagens são compreendidos dentro das culturas de arkhé?*

Nela, é apontada a defesa sobre complexidade que se deve ao entender a imagem dentro das culturas de *arkhé*. É emergente pensar caminhos no campo das teorias e histórias das imagens por via de outras perspectivas, outras formas de relações, inscrições e percepções das imagens.

Nas culturas negras, menção a um capítulo de uma obra de Muniz Sodré (1988), a questão da aparência, por exemplo, na interpretação ocidental, buscou sempre a diferença entre o ser e a aparência. Para o autor, é diferente na cultura de *arkhé*, porque o ocidente buscou se relacionar com o real através de uma busca da

verdade, enquanto a cultura de *arkhé* é propriamente uma cultura das aparências, podemos interpretar então como uma outra maneira de relacionamento com o real por conta de “um empenho agonístico com a ideologia dominante no Brasil (Sodré, 1988, p. 136). O real neste caso é compreendido como jogo onde a aparência serve como uma incompreensão a todos os mecanismos que validam e estruturam a verdade.

O fragmento do teórico e professor francês Jacques Aumont em sua obra *A imagem* (1993) merece atenção para a compreensão da perspectiva de *arkhé*, sobre a questão construída e relacionando a própria ideia universal sobre as imagens.

É costume criticar os estudos sobre a percepção das imagens por serem etnocêntricos, por tirarem conclusões de alcance universal e a partir de experiências feitas em laboratório de países industriais: isso pode ser verdade, mas é bom lembrar também que, em princípio, a percepção das imagens, contanto que se consiga separá-la de sua interpretação (o que nem sempre é fácil), é um processo próprio à espécie humana, apenas mais aprimorado por certas sociedades. A parte do olho é a mesma para todos, e não pode ser subestimada (Aumont, 1993, p. 74, grifos do autor).

O primeiro ponto a se considerar é pensar nas sociedades aprimoradas como instaladoras das discussões sobre a percepção das imagens, são elas que construíram os campos semânticos e os mais diversos conhecimentos sobre as imagens, todavia, será que é suficiente? Como é possível pensar por meio das culturas que têm como princípio os sentidos como força realizadora do conhecimento?

De fato, o olho é igual a todos, a percepção é o que anima as imagens, é possível perceber nas teorias do historiador da arte alemão Hans Belting em sua obra *Antropologia da imagem* (2014). Porém, outros conceitos que são inseparáveis na discussão sobre as imagens não são de simples compreensão a ponto de sintetizar e acreditar a sua percepção enquanto única. E eles estruturam um modo de perceber em consenso com a realidade, sentido e outros fatores que estruturam o mundo e sua relação com as imagens.

A relação que se estabelece com o real, que constitui o real, também não se configura como interpretação e sim como percepção. Nas culturas de *arkhé*, as imagens são processadas e construídas através dos sentidos e o seu movimento é contrário — não nos parece que para elas, as imagens, cabe a uma dimensão outra —, o jogo da diferenciação entre a aparência e a coisa — a não ser quando, como nos informa Sodré (2017, p. 57), confrontado com um “mesmo” ortodoxo.

Um entendimento sobre o corpo, o real, entre outros aspectos, são estimados no ato de perceber. Significa, na contribuição ao trecho de Jacques Aumont anteriormente destacado, que o olhar não é suficiente no ato de perceber, mesmo que

ele haja elementos pertencentes à fundamentos da percepção visual e não a uma cosmologia estruturante de uma sociedade. Um corpo formulado por materiais de princípios cosmológicos, como é o caso, das culturas *yorùbá*, não poderá ter reflexões restritas ao visível, como, por exemplo, as experiências em laboratórios, sobre o modo de perceber impregnados nesses fundamentos.

Ao passo que as teorias contemporâneas sobre as imagens que reconhecem corpo como lugar das imagens, como o caso de Hans Belting, a apreciação sobre esse corpo será necessária para a abrangência das relações e modos de sentido e produção de imagens dentro de uma cultura.

No caso nagô, como foi possível perceber em Muniz Sodré, existe um avesso entre o corpo e a construção do real. *Não serão fatores necessários para os estudos sobre as imagens e percepção delas?* Em outras palavras, no caso do Ifá, não é só a pessoa babalaô que interpreta um *òdù* e transmite uma mensagem, a pessoa que consulta também deposita sobre a mesa do jogo de búzios as suas imagens que não são passivas formando um movimento das imagens, em que não se reconhece que se inicia do interior para fora.

Os operadores teóricos para analisar e refletir sobre a estrutura semântica da noção de imagem são Hans Belting e Georges Didi-Huberman. Essa pesquisa então opera com os três conceitos principais da *Antropologia da imagem* (2014): meio, imagem, corpo.

A teoria de Belting estuda os modos de produção e o contato com as imagens presentes nas sociedades, o que consiste em uma abordagem antropológica cuja pergunta retórica que se disseminou em grande parte das teorias sobre as imagens substitui “o que é” pelo “quando é”.

Esses conceitos fundamentais são relevantes para compreender as imagens, uma vez que o objeto de estudo não é o artefato histórico encontrado dentro de um museu ou uma galeria e sim uma expansão dele, adquirida através do corpo. Belting (2014) defende que o relacionamento com as imagens não consiste em experiências universais, para além, nos possibilita uma fissura para buscar outros modos de percepção e elaboração de imagens com a construção de sentidos em determinada cultura.

Dentre as especificidades da abordagem de Hans Belting, é possível considerar que uma consiste em uma relação antropológica, distância de abordagens que privilegiam a história dos meios, o objeto de arte, na tradição ocidental. Para o autor,

com a ênfase da experiência humana, substitui o poder atribuído às imagens, detê-las, assumindo a experiência e reconhecendo o seu lugar (Belting, 2014, p. 22).

O historiador anuncia que “a produção imaginal no espaço social, que todas as culturas desenvolveram, é um tema diferente da actividade geral da percepção sensível ou da produção de imagens internas” (Belting, 2014, p. 22). O trecho em sua introdução é instigante, pois insere a problemática de pensar as imagens por meio de *Qrúnmilá-lfá*, conforme já mencionado, a experiência de iniciado gerava imagens internas, entretanto, o sinal presente na mesa de jogo de búzios é capaz de questionar, colocar em jogo sua maneira “mutável”, aponta a uma não dissociação entre a noção de percepção e suas relações com as imagens externas e internas, o que nos parece é que o lfá estabelece uma espécie de paralelo entre o interior e o exterior quanto à sua fronteira.

Na medida em que Hans Belting se afasta de uma história dos meios, a imagem está restrita e em favor ao campo artístico e suas especificidades estéticas legitimadoras do objeto e questiona sobre a construção de uma história das imagens, por mais que imagem e meio não sejam inseparáveis em sua abordagem, surge a necessidade de diálogo com a história, a história da arte e a sua relação com as imagens.

A crítica a toda a herança científica no pensamento sobre as imagens, como, por exemplo, na obra de Hans Belting, quando anuncia, explicando como a sua abordagem distancia-se da noção de “o senhor das imagens” vai ao encontro da substituição do senhor, pelo historiador da arte, em Georges Didi-Huberman (2013). Sobre a compreensão da qualidade de senhoril atribuída a ideia de história, história da arte e imagem, são válidas as contribuições de Georges Didi-Huberman.

Em síntese, a contribuição consiste em: o primeiro movimento para se abordar a imagem seria centralizá-la no pensamento; o segundo, compreender as críticas do historiador à própria disciplina e à sua construção, ou ainda os próprios modelos de conhecimento e a sua raiz historiográfica; o terceiro incide sobre os objetos artísticos atribuídos e de como as imagens são fechadas a um cientificismo lógico.

Autores como Aby Warburg (1866-1929), referência na obra de Belting e Didi-Huberman, negou essas premissas, em sua passagem da “ciência da arte [*Kunstwissenschaft*] deveria surgir uma ciência da cultura [*Kulturinssenchat*] de um novo tipo” (Belting, 2014, p. 27). Nessa direção, o diálogo estabelecido com esses autores é um diálogo com uma série de conceitos presentes em suas teorias, não

pretende em nenhum momento responder à questão sobre o que são as imagens, mas anseia, através do tensionamento de conceitos, buscar dentro dos saberes de *Ọ́rúnmílá-Iḡá* pensar as imagens e contribuir para as teorias das imagens através de outras perspectivas, outros sistemas culturais e de como o conceito de imagem passa por uma espécie de reestruturação diante de outros modos de “apreensão do real” (Sodré, 1988).

O problema de pesquisa construído estrutura-se da seguinte forma: **Quais seriam as contribuições de *Ọ́rúnmílá-Iḡá* em sua filosofia, portadora de saberes míticos, éticos e históricos, e seu dispositivo de conhecimento, o jogo de búzios, para os estudos sobre as imagens nas artes visuais?**

O objetivo geral constitui-se em traçar uma noção de imagens a partir das artes visuais, em específico as afro-brasileiras e a produção visual de artistas racializados, a partir das contribuições metodológicas e por meio dos aspectos filosóficos, mitológicos, corporativos e históricos de *Ọ́rúnmílá-Iḡá*. Os objetivos específicos assim se estruturam:

- a) Apresentar, através da revisão bibliografia, *Ọ́rúnmílá-Iḡá* e suas práticas oraculares sagradas presentes em sua sabedoria;
- b) Revisar a estrutura epistêmica sobre o conceito de imagem em sua abordagem universal, tensionando sobre outros modos de produção de imagem e sentido e, por sua vez, reestruturando os seus significados através de outras matrizes de pensamento;
- c) Refletir sobre as contribuições de *Ọ́rúnmílá-Iḡá* a partir de tensionamentos sobre os seus principais conceitos e sobre os seus aspectos para o campo dos estudos sobre as imagens;
- d) Propor uma história para as imagens através da exposição e da flexão dos conceitos levantados através da sabedoria de *Ọ́rúnmílá-Iḡá* e direções conceituais para a noção de imagem.

A dissertação em tela estrutura-se em três capítulos:

O primeiro analisa os processos de se *tornar imagem* a partir do meio produzido dentro do sistema ocidental e eurocentrado. Nesse capítulo, a reflexão tem como base a antropologia da imagem de Hans Belting, para compreender sobre o meio e as imagens, suas distinções e como esses conceitos são aplicados em um conjunto de objetos de cultura de massa.

Pondera sobre quais imagens produzem efeitos ao arquivo imaginal, o corpo, segundo a teoria do historiador da arte alemão, enquanto o arranjo imagem, meio e corpo são componentes constitutivos da abordagem antropológica das imagens. Nesse sentido, compreendemos que os processos de se tornar imagem são construções corpóreas em processo, assim como o próprio conceito de arte afro-brasileira (Menezes, 2018), é na relação eventual, efêmera e momentânea que se constroem eixos epistemológicos sobre as imagens: na sua relação com o meio e o corpo.

A apresentação da antropologia da imagem desenvolvida pelo historiador da arte é constituída neste capítulo, assim como uma crítica ao meio que produzimos dentro de uma leitura colonial que produz imagens e efeitos irreversíveis no arquivo imaginal. A reflexão sobre o meio proporcionará uma leitura da própria constituição da noção de imagem com base nos estudos etnocêntricos. A reflexão sobre os principais conceitos presentes na antropologia da imagem permite observar as principais noções constitutivas para o conceito de imagem e, por sua vez, é uma abertura para tensionar a universalidade atribuída às teorias da imagem.

No segundo capítulo, o direcionamento teórico se dará de forma oposta ao anterior. Enquanto o primeiro ressaltava as relações entre imagem e seu meio, através da revisão de bibliografia, a estrutura da teoria da imagem, o segundo capítulo aproxima-se da cultura *yorùbá* através de um olhar para objetos litúrgicos, em sua abordagem, não pretende uma leitura estética. Dialogando com a tradução desses objetos como imagem, observa-se, por meio do relato sobre esses artefatos, a possibilidade de levantamento e desenvolvimento dissertativo sobre possíveis considerações sobre imagem. Deste modo, examinaremos, através do relato dos autores, uma geratriz de imagens — no rito das *èrè*.

Os estudos de Juana Elbein dos Santos e Deoscóredes Maximiliano dos Santos, na observação sobre a procissão dos *Èrè*, consideram como tipos de escultura que revelam aspectos sobre a relação votiva com esses objetos, produzem visibilidade que é reveladora não apenas dos fragmentos corpóreos presentes na parte invisível do mundo, mas que configuram e personificam o indivíduo, sua estrutura social e na forma de construção do conhecimento.

O terceiro capítulo configura-se como um encontro entre os diversos aspectos de *Ọrúnmilá*, presentes em seus saberes míticos, históricos e éticos. A filosofia da divindade do conhecimento disponibiliza um diverso aparato conceitual.

A composição do capítulo dialogou com os principais pontos abordados pelos autores e não se deteve em examinar o conteúdo de seu corpo literário, mas pretendeu discutir sobre o movimento do corpo literário. Os pontos principais são, por exemplo, a ideia de consulta, as informações presentes na transmissão de mensagens e na assimilação de suas mensagens. Foram extraídos verbos por meio de revisão de bibliografia para estruturar a pesquisa — o jogo de búzios lá na infância. O objetivo foi enunciar o lugar da prática divinatória sagrada como uma fonte geratriz de imagens e, por sua vez, apontá-la como um lugar de pesquisa, uma vez que Ifá não é só portador de um corpo literário e sim de um corpo imagético.

## 2 Diante do *Ọpọ̀n Ifá*: direções metodológicas

Diante do *ọpọ̀n Ifá*, diante das imagens? A presente indagação revela sua referencialidade à obra do francês Georges Didi-Huberman e ao mesmo tempo ao objeto de culto de *Ọrúnmílá*, as bandejas de divinação. Em entrevista<sup>8</sup> ao jornal *Página|12*, o historiador e filósofo da arte, no contexto da exposição *Sublevaciones (Soulèvements)*<sup>9</sup>, foi curador na cidade de Buenos Aires, no *Museo de Artes Visuales de la Universidad Nacional de Trés de Febrero*, e pondera sobre as imagens “[...] não são apenas coisas para representar” (Engler, 2017, tradução nossa), informando a respeito de quatro fotografias dos *Sonderkommandos* em que gerou a obra *Imagens apesar de tudo* (2020). Para o autor, o movimento das imagens não pode ser associado a simples elementos de significação, de narrativas amarradas cronologicamente com tom e a disposição de uma certa autoridade do discurso da história da arte como um médico especialista (Didi-Huberman, 2013).

Na busca por relações entre a divindade da sabedoria dos povos iorubás e as imagens, torna-se relevante destacar que Nei Lopes (2020), no contexto do *Ifá Lucumí*, faz menção às relações das artes com *Ọrúnmílá*. Os tabuleiros de divinação, nomeados de *ọpọ̀n ifá* são ricos na diversidade estética e complexas elaborações. Animais como pássaros e tartarugas são esculpidos nos tabuleiros divinatórios, conforme o professor nigeriano Wándé Abímbólá (2022). Para os autores Jair Delfino e Henrique Cunha Junior (2015), a iconografia dos tabuleiros é banhada de elementos que retratam a cosmopercepção dos povos nagô e auxiliam os babalaôs na interpretação. Ainda sobre os tabuleiros de adivinhação, Nei Lopes indica a presença de figuras femininas e sua importância dentro do culto, em seu estudo o culto a *Ọrúnmílá* tem sua predominância patriarcal. A questão formulada a partir do conjunto de informações entre a divindade e as artes é se ela se restringe à iconografia dos tabuleiros. A pesquisa se estrutura em um pressuposto compreendendo o exceder de sua relação com os tabuleiros — se inicia já no cair dos búzios, no ato de olhar e transmitir as mensagens, no consulente que recebe as mensagens e se projeta diante

<sup>8</sup> A entrevista pode ser acessada por meio do seguinte endereço: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>.

<sup>9</sup> *Levantes* também ocorreu em São Paulo no ano de 2017 no Sesc Pinheiros. O curador da mostra foi entrevistado por Lúcia Monteiro em uma matéria com o título “Aparências ou aparições: o filósofo Georges Didi-Huberman comenta a exposição Levantes, em cartaz em São Paulo” (2017). A entrevista pode ser acessada no endereço: <https://revistazum.com.br/entrevistas/entrevista-didi-huberman/>.

das palavras através de uma linguagem corpórea.

O *òpón ifá* (Figura 5) é um objeto utilizado nos diversos métodos de divinação no culto a *Orúnmilá*. Sobre os diversos métodos e objetos usados nas práticas oraculares, Adekunle Aderonmu (2015) informa que o *Obí* são nozes liberadas da árvore de nome científico *Cola acuminata*, indispensáveis no culto de *Orúnmilá-Ifá*. Esse tipo de resposta está relacionado à aceitação dos *òrìṣà* para algum ritual ou tarefa, símbolo da oração, neste temos respostas mais diretas e não tão complexas. O *Òpẹ̀lẹ̀-Ifá* é um colar, com uma estrutura de oito partes, se consegue através deles os 256 *Odù* de *Ifá*. *Ikin* são realizados com coquinhos da palmeira de dendê. O jogo de búzios (*cauris*), mais comum dentro dos terreiros de Batuque, é nomeado de *Mérìndilogún*.

Figura 5 – *Òpón Ifá*



Fonte: Yale University Art Gallery.

Século XIX, madeira, 55,88 × 55,88 × 2,54 cm, Offa, Estado de Kwara, Costa da Guiné, Nigéria.

No Batuque do Rio Grande do Sul, *Orúnmilá* aparece como uma qualidade de *Òṣàlá*. Um exemplo é a nomenclatura adotada pelo mestre Cica do *Ọ̀yọ́* (2012), *Òṣàlá Olomilá*, seus fins divinatórios são os mesmos já expostos em parágrafos anteriores e os elementos materiais, os búzios, *cauris*, usados na prática no oráculo.

Não foram encontradas informações sobre os tabuleiros de *Ifá* e sua presença no Rio Grande do Sul, talvez pela falta de informação do culto de *Ọ́rúnmílá-Ifá* na parte sul do Brasil. Entretanto, a divindade aparece como uma qualidade e possui suas formas específicas de culto dentro dos terreiros de batuque do Rio Grande do Sul. Para o autor, babalorixá da nação Ọ́yọ́, Ọ́ṣàlá *Olomilá* são “os olhos do mundo” (Ọ́yọ́, 2020, p. 150). Percebe-se, a partir dos autores apresentados, que existem semelhanças entre as divindades, com a diferença de sua qualidade, ou seja, no Sul, apresenta-se como um dos aspectos de Ọ́ṣàlá, assim como a grande predominância do *Ifá* como jogo de búzios nos terreiros de Batuque.

Enquanto no culto a *Ifá* os sistemas oraculares de divinação são desenvolvidos com um conjunto de objetos, no sul do Brasil, conforme o relato do babalorixá e pesquisador Cica do Ọ́yọ́, não existe o uso de mesa em sua prática ou de qualquer outro objeto a não ser o conjunto de búzios, o jogo é feito no chão. Diferentemente do culto a *Ifá*, quem responde no jogo são orixás cultuados dentro de uma nação. Pessoas iniciadas em *Ifá* são auxiliadas pelos *ọ̀dù*, para a sua formação, em uma grande variedade de estudos aparecem como os primeiros sacerdotes de *Ọ́rúnmílá*, entretanto, no conjunto de parábolas, poesias e textos que compõem o corpo de um *Ọ̀dù*, são presentes menções a orixás e alguns teóricos, como, por exemplo, Nei Lopes, que afirmam sobre as relações entre os cultos — o culto aos orixás e o culto a *Ọ́rúnmílá*.

Em relação ao seu corpo literário, são presentes duzentas e cinquenta e seis *Odù*. Para Wándé Abímbólá (2020, p. 22), os *Ọ̀dù* também são divindades e desceram do *Ọ́run*: “Acredita-se também que os *Odù* foram enviados por Olódùmare (O Deus supremo iorubá) para substituir *Ọ́rúnmílá* na terra após o retorno deste para o *ọ́run*”. O conjunto que compõe o seu corpo literário é apresentado através de dezesseis principais *ọ̀dù*, chamados de *Ojú Odú*, e no segundo grupo são chamados de *Omo Odù*, conforme Abímbólá, podendo ser traduzido como filho do *odù* ou *odù* junior, também como *Amúlù*, para o autor significa padrões mistos. Os principais são: *Èjì Ogbè*, *Ọ̀yèkú Méjì*, *Ìwòrì Méjì*, *Òdí Méjì*, *Ìrosùn Méjì*, *Ọ̀wọ̀nrin Méjì*, *Ọ̀bàrà Méjì*, *Ọ̀kànràn Méjì*, *Ògúndá Méjì*, *Ọ̀sá Méjì*, *Ìká Méjì*, *Òtúúrúpòn Méjì*, *Òtúá Méjì*, *Ìrètè Méjì*, *Ọ̀sẹ́ Méjì*, *Òfún Méjì*. Sobre os *Ọ̀dù*, o autor explica:

Cada um dos duzentos e cinquenta e seis *Odú* tem característica específica associada a ele. Por exemplo, *Èjì Ogbè*, o primeiro e mais importante *Odú*, acredita-se que significa boa sorte, enquanto *Ìrètè Méjì*, o décimo quarto *Odú*, significa morte. O décimo terceiro *Odú*, *Òtúá Méjì* por outro lado, conta a história do Islã e a introdução daquela religião no território iorubá. A maioria

dos poemas cada *Odú* contém histórias relacionadas ao caráter ou tema do *Odú* referido. Portanto, existem duzentos e cinquenta personagens principais no corpo literário de Ifá. Mas, existem poemas em cada *Odú* que nada têm a ver com o tema principal do *Odú* referido. Assim, em *Èjì Ogbè* nem todos os poemas vão conter o tema de “boa sorte”, em *Òtúá Mèjí* nem todos os poemas vão falar sobre o Islã (Abimbólá, 2022, p. 25, grifos da autoria).

Retomando, junto aos búzios, a mesa, ou o lugar em que são lançados os búzios — na tradição do Rio Grande do Sul, pode ou não ser acompanhada por objetos (Figura 6). Conforme o antropólogo Norton Figueiredo Corrêa (2006), o tabuleiro pode ser composto por uma série de objetos, como a guia ou, de acordo com o autor, “a imperial, um colar com segmentos de contas coloridas segundo as cores rituais de cada orixá” (Corrêa, 2006, p. 101). Em conjunto, outros objetos como estátuas, moedas e pedras são dispostas sobre a mesa de forma a auxiliar no jogo.

Figura 6 – Jogo de búzios (Peneira de jogo de búzios)



Fonte: Acervo do Museu Afro-Brasil-Sul, Centro de Artes/UFPel. Fotografia de Mayson Gonçalves Brum, doação de Maria Iolanda Lemos Gonçalves.

No recorte teórico do Batuque, não se identificou menção aos *Odù*, mas em Corrêa (2006), as caídas dos búzios são formadoras de signos que transmitem e direcionam as mensagens. O autor comenta que os objetos e suas disposições “Contribuem fundamentalmente para a interpretação as estórias míticas dos orixás, que falam das relações entre eles e suas características. À luz de tais estórias é que se analisam as situações humanas” (Corrêa, 2006, p. 100). Por meio do enunciado,

não existe de forma direta a alusão ao *Odù*, todavia, é presente um conjunto de histórias que podem ser cantadas não só através da disposição dos objetos, mas das configurações visuais formadas pela caída dos búzios.

Examinar um *Odù* pode ser considerado como uma consulta a um grande recipiente, composto por histórias, poesias, parábolas; ele é formado e transmitido por uma organização sígnica. A mesa, o tabuleiro ou próprio chão são como zonas de contato entre a proximidade e o afastamento, de abertura ou fechamento dos búzios e da formação de signos no complexo movimento de lançar sobre a mesa a origem de diversas mensagens.

Ponderar sobre a zona em que acontece a caída ou a formação dos *Odù* reflete diretamente na construção do trabalho. No espaço formado pela divinação — seja pelos *Odù* de *Ọrúnmílá* ou pelas mensagens dos orixás — imagens são transmitidas e são construídas em um espaço em que envolve o desejo do auxílio, o aconselhamento, a história dos orixás, a história do consulente e um processo de elaboração entre as partes.

O estudo define-se com abordagem qualitativa e baseia-se nos saberes de *Ọrúnmílá* para se estruturar metodologicamente. O propósito é a construção de *Odù* — caminhos — para considerar sobre as imagens através dos diversos aspectos da divindade da cultura *yorùbá* e examinar a natureza visual e simbólica da prática divinatória, com atenção para o jogo de búzios.

Para cumprir os objetivos da pesquisa, a presente dissertação estrutura-se em três *Odù*: a) em um primeiro momento, de revisão do conceito de imagem; b) no segundo, a proposta se constrói através da reflexão da transposição dos objetos de arte africana e arte afro-brasileira, especificamente as de terreiro, para dentro dos museus: o conceito de imagem no processo de transição; e c) o último *Odù* pensa sobre as imagens no contexto de *Ọrúnmílá* em seus aspectos. Para Nogueira (2018), são três abrangentes: míticos, históricos e corporativos. A revisão de bibliografia sobre a divindade é bastante ampla e, no recorte selecionado, os textos abrangem as três dimensões destacadas por Nogueira.

Para a construção do percurso metodológico desta pesquisa e sobre a pesquisa qualitativa, dentre as cinco características sobre a pesquisa qualitativa apresentadas por Robert Yin (2016) na introdução do livro *Pesquisa qualitativa do início ao fim* (2016), é de se destacar a menção sobre o papel colaborativo a conceitos existentes:

1. estudar o significado das pessoas, nas condições da vida real; 2. representar as opiniões e perspectivas das pessoas (rotuladas neste livro como participantes); 3. abranger as condições contextuais nas quais as pessoas vivem; 4. contribuir com revelações sobre conceitos existentes ou emergentes que podem ajudar a explicar o comportamento social humano; e 5. esforçar-se por usar múltiplas fontes de evidência em vez de se basear em uma única fonte (Yin, 2016, p. 7).

A pesquisa tem por finalidade investigar o significado do conceito imagem, revisando suas teorias e marcadores teóricos, iniciando-se nas noções gregas de *eídolon* até os marcos contemporâneos. O ponto principal é contribuir para a discussão sobre a noção de imagem a partir do contexto afro-brasileiro, através da prática oracular de *Qrúnmilá*.

A experiência torna-se de importante relevância quando referenciada ao conto *A Presença de Ìyá*, é atravessadamente do pequeno fragmento experiencial em que elabora novamente o tempo da criança que se iniciava no terreiro e com a possibilidade de construir imagens através do jogo de búzios. O estudo pode ser entendido como uma aparição, *Ìyá* se faz presente novamente por meio de sua dança e o seu canto, construindo as imagens do terreiro e das primeiras experiências com *Qrúnmilá*. A pesquisa pretende, com base na revisão de literatura e nas imagens apresentadas materializar esse lugar que agora pratica um exercício de olhar para ele próprio e contribuir na discussão sobre as imagens da arte.

Nessa direção, o conceito de imagem, fundamentado nas teorias ocidentais, tem a tradução no conceito grego de *eídolon*. Para Lúcia Palumbo (2012), é nas teorias de Platão que acontece a primeira dissociação entre o objeto observado e a imagem. A distinção repercutiu em uma série de teorias, como, por exemplo, o campo frutífero nomeado *Antropologia da imagem* de Hans Belting, com a atualização dos conceitos gregos. A separação entre a noção de imagem está associada ao transbordamento daquilo que se constitui enquanto real.

Com base nos estudos da autora sobre o campo lexical da palavra em Platão, imagens são constituídas por alguns elementos percebidos principalmente em uma questão importante nos estudos das imagens: a separação entre o real e as imagens. Palumbo (2016, p. 151) discorre sobre três etapas que diferenciam as imagens da realidade, sendo elas: a) a primeira se desenvolve na prática de captura de algo do real, as imagens apanham coisas da realidade; b) A segunda consiste na separação entre a realidade e a imaginação, imagens são projetadas com conteúdo da ordem da imaginação; c) A terceira, a ilusão, enquanto característica de quem percebe as

imagens e a particularidade do perceber. Existe uma diferença no campo lexical da palavra, é comum a tradução de *eídolon* e *eikón* como imagem, mas, conforme a autora discute, existe diferença.

Ambos, como se viu, indicam o que chamaremos de imagem, e ambos têm por isso uma estreita relação com a dimensão da visibilidade, mas ali onde o *eídolon* reduz, unilateralmente, todo o seu ser a tal dimensão do visível, escreve Marion, *eikón* desdobra a sua existência em dois planos: aquele do visível e aquele do invisível. Ali onde o *eídolon* é aquela figura visível que é prisioneira do mesmo olhar acrítico que a põe, o *eíkon* é capaz de convocar o olhar e a visibilidade à tarefa de preencher-se de invisível (Palumbo, 2013, p. 152, grifos da autoria).

A noção de *eikón*, também traduzida como imagem, possui uma outra função ligada à ideia de imaginação, segundo Palumbo. É percebida de uma outra forma que não passiva, a autora chamará de “qualidades diversas da visão”, para a autora, associado ao ato imaginar: “as imagens são a nossa possibilidade de liberdade, de transformação, de revolução” (Palumbo, 2013, p.153).

Essa distinção de etapas de formação das imagens estabelecidas por Palumbo é fundamental na constituição do seu campo conceitual, com origem na Grécia, e comumente atravessou os estudos até a atualidade, em específico sobre a dificuldade de definição, questão presente já em Platão. Para a autora, o que torna as imagens difíceis de aceção é a sua própria natureza, caracterizada fugidia. A questão — que busca defini-la — é movente do campo de estudos sobre as imagens, parece que compará-las com o seu aspecto não material não é o suficiente.

Com traduções de conceitos da cultura grega, a noção de imagem repercute na sua diferenciação com o real, termos que caminham juntos em suas teorias. Partindo das revisões desses conceitos que constroem não só o modo como compreendemos as imagens, mas nossa relação com elas, será suficiente para a sua formulação, que explicará tantas outras coisas da ordem da experiência, as maneiras de produzir, as maneiras de assimilar, são suficientemente autoexplicativas em outras culturas?

Nessa direção, o estudo pretende, através de uma crítica e exposição dos conceitos principais para a compreensão das imagens, questionar o lugar — no qual sua interrogação problemática nasce na experiência de outras culturas, em conjuntos de imagens de outras cosmologias — e como uma série de escolhas determinará a sua fundamentação conceitual.

As imagens serão analisadas através de duas abordagens com contribuições teóricas de dois historiadores da arte: *A antropologia da imagem*, de Hans Belting

(2014), será abordada como um ponto conceitual, do âmbito dos processos da apreensão e percepção das imagens, de justificativa de conceitos básicos nos processos do olhar e sua relação antropológica e cultural. No campo de estudo, existem três conceitos fundamentais: meio, corpo, imagem. O historiador da arte alemão tem como ponto inicial noções de origem gregas fundamentais na estrutura teórica, mas, em sua obra, aponta a relação das imagens não como algo universal, a brecha servirá como ponto de partida para ponderar sobre o seu próprio conceito. O segundo ponto, por meio dos estudos de Georges Didi-Huberman em *Diante do Tempo: História da Arte e Anacronismos das Imagens* (2015), direcionará sobre as imagens e sobre as demandas de entendê-las, neste caso, o entendimento de imagem não como representação, esperando sua análise iconográfica esgotável, e sim como um conceito operatório, discursivo e de demandas complexas.

O modo como as imagens são expostas e pensadas a partir de sua aparição configura-se como uma montagem, elas são como um *òdù* ou uma *caída*<sup>10</sup>, e olhar pretende se direciona a averiguar e examinar o que se apresenta. A pergunta feita a *Orúnmilá*, sobre suas imagens é da ordem da problemática da pesquisa, almeja a busca por pistas sobre as imagens por meio da divindade do conhecimento na cultura *yorùbá*. O desejo é exposto e não pretende a busca por uma verdade, o jogo de búzios não busca verdades, ele expõe o anseio e esse não pode não ser reconhecido pela pessoa que busca *Orúnmilá*. Em outras palavras, é um encontro entre a oferta da palavra, significa carregar um desejo, e a palavra de *Orúnmilá*, reconhecer o desejo. Montar é um ato de expor. Sobre a montagem, Georges Didi-Huberman aponta:

A montagem é uma *explosão de anacronias* porque procede como uma *explosão da cronologia*. A montagem separa coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria um abalo e um movimento: “O abalo. Estamos fora de nós. O olhar vacila e, com ele, o que fixava. As coisas exteriores não são mais familiares, elas se descolocam. Algo ali tornou-se leve demais, vai e vem.” A explosão tendo acontecido, é um mundo de poeira — trapos, fragmentos, resíduos — que então, nos envolve (Didi-Huberman, 2017, p. 123, grifos da autoria).

O movimento contrário, presente no ato de montar as imagens, não só revela sobre as múltiplas temporalidades presentes nos objetos. Evidencia o movimento do pensamento de quem move as imagens, de quem pensa por meio delas e trabalha no exercício de juntar os trapos e fragmentos presentes na justaposição, conforme a citação do historiador da arte francês. Para o curador e historiador da arte Igor Simões,

<sup>10</sup> Uma caída, como no caso do jogo de búzios, é o que antecipa a identificação de um *òdù* na prática divinatória sagrada.

a montagem revela sobre um lugar que por sua vez exhibe uma posição.

Quem escreve histórias da arte, e posso estar falando de mim, de Vasari, de Didi-Huberman, da menina de negras tranças em uma sala cheias de alunos de graduação vindos de geografias outras, escreve sempre a partir de algum lugar. Pensar a história da arte a partir da *montagem* é pensar que os objetos se movem porque se movem os pensamentos, as escritas e as falas de quem os opera. Por mais que se dissimule, a história da arte é sempre operada por indivíduos e suas possibilidades. Possibilidades que vão da sua singularidade até suas diferentes formas de inscrição no mundo [...] (Simões, 2019, p. 52, grifos da autoria).

As direções desejadas sobre a noção de imagens, neste estudo, problematizam em torno da flexibilidade do conceito em relação ao entendimento enquanto potencialidade anacrônica e contextual a partir de aproximações com o contexto afro-diaspórico. O anacronismo de Georges Didi-huberman (2015) e sua crítica à disciplina nos oferecem a possibilidade de pensar não só sobre uma nova disciplina, sobre as temporalidades presentes das obras, mas sobre outras concepções de tempo presentes em sociedades que se distanciam da palavra escrita enquanto recurso da memória e grafia do tempo, Martins (2021). A elaboração do discurso, o olhar para obras de arte e poéticas de artistas são etapas de análise aceitáveis para colocar em questão enquanto tal, numa inversão da busca por uma direção conceitual e metodológica por algo que se constrói a partir do arranjo teórico e artístico presente no estudo. Resultará em um vocabulário com a intenção de apontar os direcionamentos teóricos sobre a imagem a partir da perspectiva de *Ọrúnmílá*.

A revisão bibliográfica, presente nesta dissertação, visou elucidar uma espécie de conjunção teórica ao que se refere à *Ọrúnmílá*, cujo levantamento bibliográfico e as indicações dos operadores teóricos identificam e compartilham a personificação de *Ọrúnmílá* como sendo o orixá do conhecimento dos iorubás e Ifá enquanto o sistema oracular sagrado, divino.

Em Noguera (2018, p. 4), *Ọrúnmílá* é o orixá dos sentidos, da direção e do autoconhecimento. *Ọrúnmílá* é o primeiro sacerdote de consulta ao *Ifá*, também denominado *Ọrúnmílá-Ifá*. Aderonmu (2015), no diz que respeito a *Ifá* — a palavra de *Ọrúnmílá* — corresponde a um sistema de signos-sinais, uma reunião de uma série de esquemas e combinações projetados sobre a mesa, no chão ou em uma tábua específica destinada às consultas.

Conforme os autores revisados, como, por exemplo, Nei Lopes e Wándé Abímbólá, os signos-sinais são como uma porta-voz de uma série de um conjunto de poesias que são proferidas através de suas marcas no *ọpọ̀n ifá*. O conjunto de poesias

contidas em um *òdù* são chamadas de corpo literário de Ifá, como, por exemplo na obra de Wándé Abímbólá.

O vocabulário que formamos ao longo dos capítulos são denominadas sentenças, essas são formadas por um corpo enquanto um conjunto de reflexões sobre a própria sentença guiada pela sabedoria da *Ọrúnmílá*, na busca por ponderações sobre as imagens em seu contexto. As sentenças apresentadas durante o texto são formadas de *Ọdù*<sup>11</sup>, um conjunto de elementos textuais e imagéticos direcionadores. Para Nei Lopes (2020, p. 43), pesquisador das culturas afro-brasileiras, os *Odù* são apresentados através de histórias “em forma de parábolas e enigmas” interpretados por um intermediário e com finalidade de solução a problemas do consulente.

A revisão de literatura de *Ọrúnmílá* não tem função de discutir os aspectos corporativos, conforme Noguera (2018), de maneira a colocar em discussão questões que envolvem os fundamentos restritos ao culto a Ifá. A revisão busca por direcionamentos suficientes para discutir questões que envolvem as imagens, por de uma averiguação de sua natureza visual e simbólica e firmar o lugar da prática divinatória como um lugar de produção de imagens.

A pesquisa é feita do lugar de *Adáfá* — quem consulta os búzios — conforme apontado por Nei Lopes. Ter como ponto nascente *quem foi em busca de escuta e recebe os aconselhamentos* permite criar um lugar inventivo de quem elabora as imagens e recebe as imagens diante do *òpòn ifá*. É propor um corpo imagético para os *òdù* em conjunto a uma noção de corpo literário de ifá — o *òdù* — e desvendar a possibilidade de um corpo imagético através do que Gentil (2019) comenta sobre uma escrita das imagens. Elaborar um corpo é definir a prática divinatória de *Ọrúnmílá* como espaço nascente de imagens.

Para o desenvolvimento do estado da arte, utilizamos como instrumento a busca realizada no repositório Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) para conhecer a produção acadêmica no campo da arte, o qual disponibiliza as produções científicas, de forma digital, através de palavras-chave ou operadores booleanos.

Inicialmente, com o descritor “imagem”, encontramos 27177 trabalhos, refinamos o modo de pesquisa para teses e dissertações e foi encontrado um número

---

<sup>11</sup> Para Abímbólá (2022, p. 13) *Ọdù* é traduzido como “capítulo ou categoria do corpo literário de ifá”. Em Lopes (2020), *Ọdù* são signos guardiões de um conjunto de textos, poesias, provérbios e parábolas.

de 25886 pesquisas. Delimitamos a pesquisa para o período de trabalhos produzidos e publicizados entre os anos de 2017 e 2023. Obtivemos nessa temporalidade de seis anos um conjunto de 5850 publicações para o conceito de imagem. Passou-se a definir os filtros de grande área do conhecimento, Linguística, Letras e Artes, resultando em 1149 pesquisas. A área do conhecimento também foi definida como Artes e passou-se a um número de 593.

Nossa pesquisa se propôs a verificar as publicações com o conceito de imagem, no entanto, definimos alguns parâmetros de buscas relativos ao marcador raça, já que o estudo desta dissertação está proposto a pensar e direcionar caminhos para o conceito de imagem com aporte teórico das contribuições africanas e afro-brasileiras.

Pretendemos encontrar um lugar nos estudos do campo da imagem e das teorias da imagem, geralmente pautadas em estudos que se distanciam da centralidade hegemônica. Conceitos como terreiro, quilombo, feminismos negros, arte afro-brasileira, corpos negros, entre outros são considerados na investigação, associados ao conceito de imagem, nosso objeto de estudo.

Encontramos 21 trabalhos na busca pelo conceito de imagem, disponíveis no repositório de teses e dissertações da CAPES; destacamos alguns trabalhos disponíveis e que nos direcionam a respeito do assunto:

A dissertação de mestrado de Leonardo Alves Sa, *“A África não existe”. Imagem e representação visual nas fotografias de Ryszard Kapuściński* (2022), apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília, dedica-se à exposição de fotografias África em la Mirade (2010), de Ryszard Kapuściński, em viagem ao continente africano. Para o autor, existe uma necessidade de discussão sobre os modelos de representação e de como, para alguns lugares, como na África, esse modelo é vazio, não corresponde à realidade do lugar e corrobora um conjunto de preconceitos alimentados pelo olhar.

Destacamos que, para o autor, as representações visuais direcionam a forma como percebemos e, sucessivamente, significamos e produzimos. As palavras-chave do estudo são: fotografia, representação texto-visual, semiótica, Ryszard Kapuściński e África. Autores referenciados: Roland Barthes, Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Carl Einstein, Annateresa Fabris, bell hooks, Ryszard Kapuściński, Grada Kilomba, entre outros.

Outro estudo foi o apresentado ao Programa de Pós-graduação da

Universidade de Brasília, *Carl Einstein: o historiador da arte e sua mesa de montagem* (2019), de autoria de Tiago Guidi Gentil. Na dissertação, o autor discorre sobre dois pontos de vista sobre o livro *Negerplastik* (1915), de Carl Einstein, o olhar de Carl Einstein frente à historiografia de arte vigente. Para o autor, o livro trata-se de objetos de arte africana, mas também de metodologias na historiografia da arte.

O autor realiza uma leitura do livro tendo como ponto de partida o pensamento de Carl Einstein, sobre montagem e historiografia da arte. As palavras-chave do estudo são: arte africana, historiografia da arte, imagem fotográfica. Alguns dos autores presentes no estudo são: Carl Einstein, Georges Didi-Huberman, Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Émile Durkheim, Immanuel Kant, entre outros.

O estudo de Marijara Queiroz, intitulado *O traje de Oyá Igbalé como oferenda para adiar a morte: agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca do Museu do Traje e do Têxtil* (2021), é uma tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

A pesquisa realizada na coleção de trajes do orixá Oyá do Ilê Axé Yá Nassô Oká, um dos terreiros mais antigos do Brasil, a Casa Branca, os trajes são pertencentes ao Museu do Traje e do Têxtil. O trâmite entre o espaço museu e o espaço do museu é seu interesse de pesquisa; para a autora, são construídos discursos e narrativas para esses objetos, por meio da musealização, considerada limitadora da multiplicidade de interpretação e significância social. Palavras-chave: Terreiro da Casa Branca, Museu do Traje e do Têxtil, Agenciamento – Coleções. Nas referências, citamos alguns autores: Hans Belting, Grada Kilomba, Hélio Santos Neto Menezes, Inacyra Falcão dos Santos, Juana Elbein dos Santos, Maria Stella de Avezado Santos, Muniz Sodré, Maria Lucia Bastos Kern, entre outros.

*Coco de roda novo quilombo: da roda ao centro, imagens e símbolos de uma tradição* (2017), autoria de Janaina Lucene Mendoza Barreto, dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba. Com as seguintes palavras-chave: coco de roda, elementos visuais, círculo, novo quilombo do Ipiranga, cultura paraibana. Através dos elementos visuais do Coco de Roda do Quilombo do Ipiranga: bombo, roda de coco, umbigada e vestimentas. O visual tendo como ponto de partida na pesquisa compreende a importância do estudo em níveis culturais e sociais em um âmbito nacional. Dentre os referenciais teóricos presentes na composição do estudo, destacamos Maurice Merleau-Ponty e Roland Barthes.

Na tese de Fábio Fonseca, *Entre o oriente e o ocidente: a construção da imagem de São Jorge* (2017), destacamos seu interesse na investigação das representações de São Jorge na História da Arte. Seu estudo é de caráter comparativo para uma compreensão das influências sofridas envolvendo a temporalidade e a localidade das representações do santo. Para o autor, as alterações decorridas das representações de São Jorge influenciam as imagens mentais e as imagens materiais, as transformações ocorridas do mártir ao guerreiro dizem respeito aos movimentos do pensamento dentro de uma sociedade e as imagens acompanham. As palavras-chave do estudo são história da Arte, São Jorge e o dragão, sobrevivência, história das imagens, teoria da arte. Seu aporte teórico é formado por Georges Didi-Huberman e Aby Warburg. O estudo foi apresentado ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília.

A dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, *Imagem Ancestral: a fabulação crítica como pedagogia fotográfica na escola* (2023), de autoria de Andy Real, investigou as relações de construção de imagem de pessoas negras através da fotografia. Para a autora, a fotografia, no espaço de sala de aula, é um disparador para as discussões sobre racismo e como solução dos cuidados com autoestima.

A crítica destacou caminhos metodológicos para a superação da percepção que contribui para o racismo e a imagem de pessoas negras. As palavras-chave são: fotografia, fabulação crítica, escola, negro, racismo. Algumas referências presentes em seu estudo são: bell hooks, Grada Kilomba, Sueli Carneiro, Luciane Ramos Silva e Lilia Mortiz Schwarcz.

A dissertação *Ubuntu enquanto exercício de uma docência em dobras: subvertendo a imagem da Mãe Dolorosa* (2020), apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, com a autoria de Priscilla Mont-Serrat Pimentel Fernandes. A imagem assume no estudo um lugar importante de manutenção do discurso colonizador. A experiência da autora é levada em conta, no sentido de se problematizar sobre o seu papel na sociedade e os limites que foram construídos. A proposta usa-se da filosofia Ubuntu para questionar e rever esses papéis associados às mulheres na nossa sociedade que foram construídos por meio do pensamento judaico-cristão. As palavras-chave do estudo são: Ubuntu, educação em artes, mãe dolorosa. Estão presentes nos referenciais teóricos autoras como Vilma Piedade, Marcia Tiburi, Sueli Rolnik, Etienne Samain, Nádia Senna, Paulo

Freire e Georges Didi-Huberman.

Os trabalhos apresentados no estudo da arte auxiliarão em diversas etapas da construção da pesquisa. Em primeiro instante, os estudos de Fernandes (2020), Sá (2022) e Real (2023) possuem relação em reflexões nos processos de construção das imagens. “O vazio imagético”, conforme aponta Sá, constrói as mais diversas narrativas sobre o outro, o que revela não só os estereótipos e as fabulações pelo discurso colonizador (2023), mas também a distância entre a imagem e suas formas de produção — baseada na distância —, dando fundo a um aspecto da imagem enquanto outro conforme sua própria estrutura conceitual e epistemológica, especificamente de circulação ocidental, para simplificar: as imagens são sempre o outro de alguma coisa.

É importante compreender que os discursos e a banalização das imagens são decisivos em seu destino, para o historiador da arte Jacques Rancière (2012):

O que se pode chamar de destino das imagens é o destino desse entrelaçamento lógico e paradoxal entre as operações da arte, modos de circulação da imageria e o discurso crítico que remete à sua verdade escondida as operações de um e as formas de outra. É esse entrelaçamento da arte e da não-arte, da arte, da mercadoria e do discurso, que o discurso midialógico contemporâneo busca apagar, compreendendo sob essa denominação, para além da disciplina declarada como tal, o conjunto de discursos que pretendem deduzir das propriedades dos aparelhos de produção e de transmissão as formas de identidade e de alteridade própria das imagens (Rancière, 2012, p. 27).

As relações de entendimento entre a imagem e sua característica além de suas projeções geradoras de estereótipos e consequências severas a determinados grupos e as mais diversas fabulações configuram um recurso autoexplicativo da violência que teria gerado objetos de violência, nesta abordagem denominaremos de meios e será desenvolvido nas páginas seguintes.

Na atualidade, esses objetos de violência são apresentados nas exposições de arte brasileiras, circulando na sociedade brasileira através de uma naturalização — sutil e com caráter recreativo severamente discriminatório —, são reveladores das mais diversas violências, mas também podem auxiliar na reflexão sobre o aspecto outro da imagem em sua construção conceitual e epistemológica.

A primeira etapa do estudo dedica-se a averiguar criticamente sobre a estrutura epistemológica e conceitual de imagem e o seu aspecto de *outra* — imagem como outra do seu meio — através de objetos de arte e de cultura de massa apresentados no capítulo. A primeira composição de imagens apresentadas no primeiro capítulo pode constituir as reflexões na construção conceitual da imagem e sobre os efeitos

no arquivo imaginal.

Através dos estudos de Marques (2023) e Fernandes (2020), é possível perceber que o processo de consciência dos discursos coloniais e suas práticas de violência é de suma importância; ao mesmo tempo, possibilita a criação de ferramentas de emancipação.

A palavra emancipação, como sinônimo de tomada, auxiliará no processo de sequestro de populações nas quais suas imagens sofrem com os efeitos da colonização e, por sua vez, são banalizadas. Pensar as imagens sem o corpo se torna algo impossível nesse contexto, entendendo que seu o destino refletirá, quando filtrado pela lente colonial, nas populações às quais elas pertencem. Os seus destinos são as sociedades, as suas relações com as imagens e com os seus indivíduos, as leituras e codificações do tempo em que elas serão (re)lidas, (re)apresentadas e (re)significadas.

O estudo de Gentil (2019) possibilita a reflexão sobre a forma de apresentar e elaborar sobre imagens, através de seu olhar para a obra de Carl Einstein em *Negerplastik* (1915). Para o autor, o modo como se apresentou as esculturas oriundas da costa da África ocidental através da obra do historiador da arte permitiu tensionar sobre o modo do fazer história da arte colocando como eixo central da discussão as relações da disciplina com o seu próprio objeto de estudo. Para o autor,

[...] a partir de *Negerplastik*, torna-se lícito interrogar a historiografia da arte para além do seu valor de face enquanto escrita *sobre as imagens*, de modo a escavar um pouco mais, investigando-a enquanto *escrita das imagens*, ou modo de usar imagens; secundamente, cumpre investigar qual seria o estilo particular de Einstein ao fazer uso das imagens (Gentil, 2019, p. 21, grifos da autoria).

O encontro com a dissertação do autor permitiu ponderar sobre o modo como vamos apresentar as imagens e seu meio, se não uma escrita das imagens a partir de *Qrúnmilá*. No jogo de búzio, as imagens são as primeiras manifestações, elas carregam um corpo literário que é revelado a partir do signo.

A intenção é apresentar um *ødù*, ou seja, um conjunto de imagens, no estudo de Tiago Guidi Gentil (2019), será chamado de montagem, entretanto, difere da noção do termo atribuída no campo do cinema:

E a palavra “montagem” é aqui empregada em um sentido específico, orientado pelo choque que ela provoca ao ser localizada dentro do campo da história da arte: ela nos permite falar a um só tempo sobre “olhar as imagens” e sobre “coordenar olhos e mão”; olhar imagens mas também manusear imagens de modo a produzir um determinado conhecimento sobre elas: isto é, um conhecimento sobre as imagens, a partir das imagens, por meio da aproximação de imagens fotográficas. Longe de ser “montagem” em sentido

cinematográfico, trata-se de “montagem” em sentido mais mezinho: montar imagens em observância à materialidade mesma de colocá-las lado a lado, justapô-las, compará-las — montá-las, isto é (Gentil, 2019 p. 15).

Montar as imagens seria uma possibilidade de reconfiguração de seus conteúdos já discutidos e publicizados na tradição das teorias da imagem; nesta dissertação, as aproximações contemplam a noção de divinação enquanto revisionismo conceitual pautado nas tradições afro-diaspóricas.

A tese de doutorado de Marijara Queiroz (2021) direcionou a discussão sobre o trânsito de objetos sagrados para as instituições museais. Em dois momentos da dissertação, traçamos objetos de arte africana, que são objetos de uso particular e ritualístico, mas ganham a outra modalidade, artística, por estarem em estado de exposição. Para a autora, o colecionismo como prática ocidental está embricado com os marcadores sociais e possuem diversos sentidos (Queiroz, 2021, p. 33). A discussão levantada no segundo capítulo desta dissertação apresenta objetos com uso totalmente, mas estão presentes em coleções brasileiras de arte com condições múltiplas, musealizado e artístico. A autora chama a atenção para os efeitos do processo:

O traje, neste caso, percorre o campo museal na condição de objeto musealizado; o campo simbólico, pela sua origem religiosa que permanece contida na trama do tecido através do axé; e o campo artístico, por ser aqui ofertado como objeto de pesquisa em arte ou problematizador do objeto de arte por transitar na fronteira disciplinar da produção de conhecimento. O trânsito do objeto/coleção no processo de musealização produz arbitrariedades classificatórias para fins de sistematização da informação que podem congelar ou estigmatizar suas possibilidades de interpretação (Queiroz, 2021, p. 33).

Foi encontrado na pesquisa sobre o termo “Orunmilá-Ilá” no banco de teses e dissertações da Capes 210 trabalhos; na produção entre os anos de 2015 e 2022, obtivemos um resultado de 77 pesquisas. Chamamos a atenção para duas pesquisas.

A dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Religião na Pontifícia Universidade Católica de Goiás com o título *A filosofia de Òrúnmilá-Ilá e a formação do bom caráter* (2015), do autor Sebastião Fernando da Silva. O autor pretende descrever o culto de Òrúnmilá-Ilá e sua importância para a cultura, na transmissão de conhecimento através da oralidade e ancestralidade na formação ética e moral das pessoas. As palavras-chave são: Religião, *yorùbá*, filosofia de Òrúnmilá-Ilá, ancestralidade e bom caráter. Alguns dos referencias teóricos são: Wande Abimbola, William Bascom e Gilbert Durand.

Conforme a pesquisa, percebemos um eixo de estudo formativo, preocupado com a formação de pessoas por meio dos conhecimentos e da filosofia de *Ọrúnmílá*.

A dissertação produzida no ano de 2016, nomeada *A díá fún: aproximações à imaginação iorubá na linguagem do sistema de Ifá*, de Marcos Vinícius de Souza Verdugo, dedica-se às relações entre a imaginação no Ifá e a noção de imaginário conceitual iorubá, uma crítica à linguagem e às formas de produção de conhecimento, nas quais, para os iorubás, é produzida pelos sentidos. As palavras-chave são: ifá, iorubá, imaginário conceitual, imaginação africana, linguagem. Alguns dos principais autores são: Wande Abimbola, Hampâté Bâ, Siriku Salami, Fernandez Portugal Filho, Fábùnmi Sówùnmí, Joseph Olatunji, Adam Onisegun, Aderomu Obaremi.

Com a metáfora de *ọpọ̀n ifá* foram apresentadas as geratrizes metodológicas desta dissertação e o estado da arte, de modo a compor as escolhas que foram realizadas para abordar o problema de pesquisa, os principais conceitos norteadores e os operadores teóricos que elucidaram caminhos complexos e direcionaram as perspectivas conceituais nas páginas que se seguem.

### **3 Caída 1 – A imagem e o outro: apontamentos sobre a experiência imaginal na perspectiva universal**

As reflexões neste capítulo têm como ponto de partida os estudos sobre a antropologia da imagem, embasados no historiador da arte alemão Hans Belting (2014). No âmbito da antropologia da imagem, teoria desenvolvida pelo autor, a tríade meio, corpo e imagem é inseparável para a experiência de composição das imagens. Na problematização das imagens, em sua relação com um determinado grupo ou povo, não existe uma experiência universal, e, por sua vez, o seu conceito guardará especificidades que correspondem aos sistemas perceptivos e representacionais dessa relação particular com o grupo, com o social e nas formas de elaboração e de produção de imagens.

O conceito do meio e a sua produção de imagens dentro de uma composição de significados parte de uma espécie de feição e recepção. O meio enquanto um dispositivo de carregamento das imagens é constituído na relação entre o meio objeto e o meio corporal, e nessas relações sinestésico-corporais são formados os arquivos, ou, na teoria de Hans Belting (2014), o arquivo imaginal.

A menção ao arquivo será compreendida neste estudo como o próprio corpo, por exemplo, a partir da antropologia da imagem de Hans Belting, o uso do termo arquivo imaginal refere-se ao corpo, nas suas palavras, o corpo é o lugar das imagens. Todavia, o uso na teoria do autor está destinado à noção de memória em distinção à noção de lembrança. Aqui, não está restrito à ideia apenas da memória, refere-se ao principal agente da experiência imaginal, o corpo.

O arquivo imaginal será compreendido como uma conexão que intermedeia as relações sensíveis de geratriz das imagens, que, na abordagem de Belting (2014), pode ser entendido enquanto meio. Nossa reflexão e interesse no termo supracitado corresponde à reflexão sobre um arquivo moldado pelo conteúdo receptivo.

As relações entre as imagens e os meios, meios desenvolvidos dentro de perspectivas colonialistas e que, de certa forma, impossibilitam o acesso ao arquivo: ou seja, ele está ocupado na recepção de imagens produzidas a partir de um sistema de percepção e educação do olhar colonial. Em outras palavras, significa o não reconhecimento do arquivo imaginal, o corpo, por outras vias que não pelas imagens produzidas em um sistema colonial.

O arquivo é entendido como um corpo em primeiro momento, mas nessa

perspectiva a ênfase balizadora e perceptiva corresponde às relações sociais e causais de formação inibidoras e ceifantes sobre imagens de subalternizados ou submetidos à escravização pelo poder dominante e tutorial com o seu arcabouço regimental, ordinário e formado pela relação contida com os meios, reduzindo as formas de percepção e significação das imagens.

A experiência imaginal requer um aprofundamento sobre as concepções estabelecidas entre mundos distintos e os lugares perceptivos que corroboram o entendimento do meio. Para tanto, discutiremos duas abordagens para o meio: num primeiro momento, uma lógica herdada pelo colonialismo ou a restrição das teorias da imagem ao ocidente, nos questionando sempre sobre a possibilidade de um arquivo, quando o seu campo perceptível e toda a experiência imaginal é violenta. Sendo assim, a possibilidade de não existência é presente, ao mesmo tempo que as noções de imagem presentes privilegiam as relações com as imagens e suas produções através da cultura dominante.

Numa segunda abordagem, dialogaremos com a definição do termo meio, na qual o meio é constituído por outras formas de vivência e de produção de imagens. Para Belting:

Na história da arte, pelo contrário, os meios são concebidos como gêneros e materiais através dos quais os artistas se expressam. Pela minha parte, entendo os meios como os suportes ou anfitriões de que as imagens necessitam para acender à visibilidade. Hão-de poder distinguir-se dos corpos verdadeiros, uma vez que eles desencadearam as discussões em torno da forma e da matéria. A experiência no mundo ensaia-se na experiência da imagem (Belting, 2014, p. 40).

Pensar o lugar das imagens como mediadoras simbólicas da cultura, assumir o seu lugar do processamento, o seu lugar antropológico, como Hans Belting discute requer um estudo sobre aquilo que coloca as imagens em posição: levamos em consideração o seu meio, pois é através dele que são lançadas no mundo, prontas para estabelecerem vínculos. Para o autor, a imagem surge na Grécia, na distinção entre ser e aparência. As imagens são consideradas como “a presença de uma ausência”. Em sua teoria, tornam-se imagens das relações entre imagem, meio e corpo.

A cadência acelerada com que hoje as imagens bombardeiam a vista é compensada, num ritmo semelhante, pela cadência com que elas de novo se desvanecem. As imagens que provemos de um significado simbólico na nossa memória corpórea, são diferentes das que consumimos e esquecemos. Se nos for permitido designar no corpo que nós próprios somos o sujeito como o «lugar das imagens», poderá então dizer que ele se apresenta como uma *pièce de résistance* que astuta e subtilmente enfrenta a

torrente imaginal que jorra dos voláteis *mass media* contemporâneos (Belting, 2014, p. 47, grifos do autor).

O meio para Belting pode ser designado de várias formas, por exemplo, o corpo é um meio, mas a discussão do meio é em primeiro lugar a questão da sua origem, como debatida pelo autor: o ser e sua aparência. O meio são os suportes que tornam as imagens públicas (Belting, 2005). Não se restringe apenas aos suportes artísticos nos quais as imagens são transportadas, mas à própria técnica do artista visual, às propriedades da composição.

No artigo *Por uma Antropologia da Imagem* (Belting, 2005, p. 74), o “médium histórico” caracteriza-se como estilo de Durër analisado por Bernard Berenson, que se dedicou às pinceladas do artista. O autor usa, nesse artigo, o termo *fitar*, é através desse exercício que “animamos as imagens”, mas não apenas isso, o meio depende de escolhas, que são de natureza micro, particularidades de um determinado suporte, que nos possibilitam isolar o meio de sua imagem sem nem perceber.

As imagens adquirem visibilidade através do meio, ou seja, uma mostraçã, de acordo com Gottfried Boehn (2017, p. 23), refere-se às transformações da arte do século XX no campo da arte e às diversas possibilidades de dispositivo nos quais as imagens se mostram. O processamento das imagens através de seus meios pode ser considerado conflituoso, sua forma de comunicação, meio e mostraçã possuem o mesmo sentido; no mundo em que vivemos carregado de imagens, estamos constantemente as recebendo. Destacamos que é só através do meio que nos comunicamos com as imagens, “os meios são um equivalente do que a escrita é para a linguagem” (Belting, 2014, p. 41).

Os meios são geradores e processadores de imagens, possuem sinônimos na obra de Hans Belting, como vetor, agente ou dispositivo. Para o autor, numa distinção entre meio e imagem (Belting, 2014, p. 43), “a imagem tem sempre uma qualidade mental” (produtoras de conceitos, ideias, sentido e significado) “e o meio sempre um carácter material” (tangível, articulável, significante). A geratriz das imagens só acontece através da relação, que anima as imagens, responsável por guardar ou transportar, inclusive no sentido de criação, o corpo assume o papel na recepção e na produção.

O meio portador é em si mesmo veículo de significado e confere a possibilidade das imagens serem percebidas. Desde as mais antigas manufaturas até os meios digitais, elas encontram-se sujeitas às condições técnicas que determinam as características mediais e com as quais percebemos. É a encenação através de um meio de representação que

funda o acto da percepção. O tríplice passo, que aqui esboço, é fundamental para a função imaginal numa perspectiva antropológica: uma imagem-meio-espectador, ou imagem-aparelho de imagens-corpo vivo (a entender como corpo medial ou medializado) (Belting, 2017, p. 32).

O corpo medial ao qual o autor se refere é base para a compreensão da antropologia da imagem, é constituída por um pensamento do relacionamento com as imagens através do corpo: vetores que transferem as imagens ou o corpo que constrói vetores.

O corpo assume um papel fundamental na teoria do historiador da arte, são, através das medialidades das imagens (Belting, 2014, p. 43), movimentações corpóreas constituídas por operações de confronto com as imagens, percepções e apreensões, e, sendo assim, o corpo é também um meio pelo qual produzimos a experiência cognitiva e produtora de sentido com as imagens.

O lugar do corpo na reflexão das imagens tem como ponto de partida as culturas originárias: são exemplos as produções de máscaras ou a pintura corporal das primeiras civilizações. O corpo é lugar e é aparelho, porque propriamente o corpo torna-se um vetor das imagens, nas palavras do autor: “o corpo participa de múltiplas formas nesta génese imaginal, porque não só é suporte de imagem, mas ainda produtor de imagem” (Belting, 2014, p. 50). Unidade somática ou unidade medial é uma equação resultante da transfiguração do corpo em imagem através do campo perceptivo e de animação (Belting, 2014, p. 49).

O autor considera as primeiras fontes de estudo sobre a relação entre imagem e corpo, como é o caso das sociedades originárias, especificamente indígenas e africanas (Belting, 2014, p. 48), e suas relações com as imagens enquanto eixo para seu pensamento, ou então, sua antropologia das imagens distingue-se da história da arte.

A historiografia da arte constrói seus registros sobre uma história do meio e não sobre a imagem, uma vez que existe uma distinção no olhar do autor sobre a própria noção de dispositivo. Nesse sentido, é a concepção de meio, como já citado anteriormente, em que o meio é compreendido como “anfitrião” (Belting, 2014, p. 40) das imagens.

Na história da arte, o meio corresponderia aos conteúdos elaborados pelo artista que constituem sua poética. O olhar para as maneiras como as culturas se relacionam com seus meios e a produção de imagens influencia no pensamento de outros historiadores da arte. Essas interculturalidades são formuladas a partir do

contato com culturas originárias, um exemplo presente em sua obra é a pesquisa realizada pelo historiador Aby Warburg sobre os povos indígenas do Pueblo (Belting, 2014, p. 67), a qual influenciou e direcionou os estudos sobre imagem do historiador da arte.

A distinção entre o meio e a imagem, na teoria de Hans Belting, é fundamentada na tese aristotélica sobre imagem. Portanto, em nota, em um artigo publicado e traduzido em 2005, “Por uma antropologia da imagem”, o tradutor Jason Campelo considera: “É na cultura grega, afirma Belting, que surge o conceito de imagem, inserido na distinção entre ser e aparência” (Belting, 2005, p. 1). A ideia de ser está imbricada com a ideia do meio; e sua noção de aparência, com a qualidade de imagem.

O agente sensível entre o ser e a aparência é o corpo, no qual realiza o exercício de distinção. Também pode ser compreendido como o próprio ser, a separação e a revelação de sua aparência têm o parâmetro outro: possibilitador da distinção. Ser e corpo podem ser compreendidos como um mesmo, pois o corpo é um meio. O outro podemos caracterizar como perceptível, pois recebe informações de ordem não tangíveis.

A imagem é de uma ambiguidade paradoxal, se estamos dispostos a esquecer, por um momento, a causalidade técnica respectiva: ela transgride as fronteiras entre dois *media* opostos por uma diferença racial. E há, finalmente, um corpo cuja imagem vemos duas vezes, na imagem primária da estátua e na imagem secundária da tela: um corpo representado (na estátua) e representando (refletindo) (Belting, 2005, grifos do autor, p. 6).

A discussão presente sobre a distinção entre ser e aparência está direcionada ao conceito de *mimesis*. A capacidade mimética é algo natural, ou seja, carregamos desde a infância, ela se desenvolve no olhar para o outro, podemos perceber, através das palavras de Aristóteles, que é um exercício que acontece na distinção.

Na introdução da versão de *Poética* de Aristóteles (2017), realizada pelo comentador Paulo Pinheiro, discorre-se sobre as possibilidades e dificuldades de tradução do próprio conceito de *mimesis*, mas, para o autor, é relevante a compreensão como *modus operandi* que é característica do conceito para a criação ou, ainda, nas palavras de Aristóteles, é uma forma de aprendizagem.

De fato, a ação mimetizar se constitui nos homens desde a infância, e eles se distinguem das outras criaturas porque são os mais miméticos e porque recorrem à mimese para efetuar suas primeiras formas de aprendizagem, e todos se comprazem com as mimeses realizadas (Aristóteles, 2017, p. 57, tradução de Paulo Pinheiro).

A ideia de distinção, presente na argumentação do filósofo, é sobretudo um ponto principal para a noção de imagem. A *mimesis* é, antes de tudo, um olhar para si próprio, e desse modo recebemos imagens que não são correspondidas com o nosso ser em sua natureza palpável e semelhante. Imaginamos a metáfora do espelho, pano de fundo das teorias da imagem — “O espelho, como tal, é vazio e, portanto, necessita de um corpo para gerar uma imagem, mas a imagem, por sua vez, precisa de nós, que a identificamos como sendo o nosso ‘outro’” (Belting, 2006, p. 6) —, mas não encontramos correspondência com a imagem que transmitimos, a menos que existam imagens capazes de contemplar o nosso ser por completo.

A proposta de imitação, ou representação, uma das possíveis traduções ao conceito, está em primeiro lugar na atividade de perceber qualidades distintivas, logo após representar, ou seja, desenvolvimento sistemático e sintético do processo.

O meio é resultado da percepção de prospecções imagéticas e compõe determinada reflexão, ou seja, objetos criados a partir da criação mimética são oriundos do “[...] prazer ao observar imagens e, uma vez reunidos, aprendem a contemplar e a elaborar raciocínios *{syllogígesthai}* sobre o que é cada coisa, e dirão, por exemplo, que este é tal como aquele” (Aristóteles, 2017, p. 57, grifos da autoria). A imagem, por sua vez, é considerada como um meio nos estudos do filósofo grego (Aristóteles, 2017, p. 39), mimetizar através do som, da linguagem e do ritmo são possibilidades de criação em arte através da produção mimética. Por sua vez, no pensamento do historiador da arte alemão, Hans Belting, o estudo dos meios e sua metodologia de dissociação com as imagens têm o interesse investigativo histórico e contextual.

Sem dúvida que uma *história da imagem* encontrará nos meios e nas técnicas da imagem sua forma temporal mais segura, no entanto, nenhuma antropologia da imagem cairia no erro de investigar as imagens sem considerar a história de sua produção. A discussão sobre os meios é apropriada justamente para desdobrar um conceito de imagem, que não se deixa absorver nos contextos técnicos. As imagens constituem formas historicamente contingentes, mas respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens a inventam e incessantemente reinventam (Belting, 2017, p. 72, grifos da autoria).

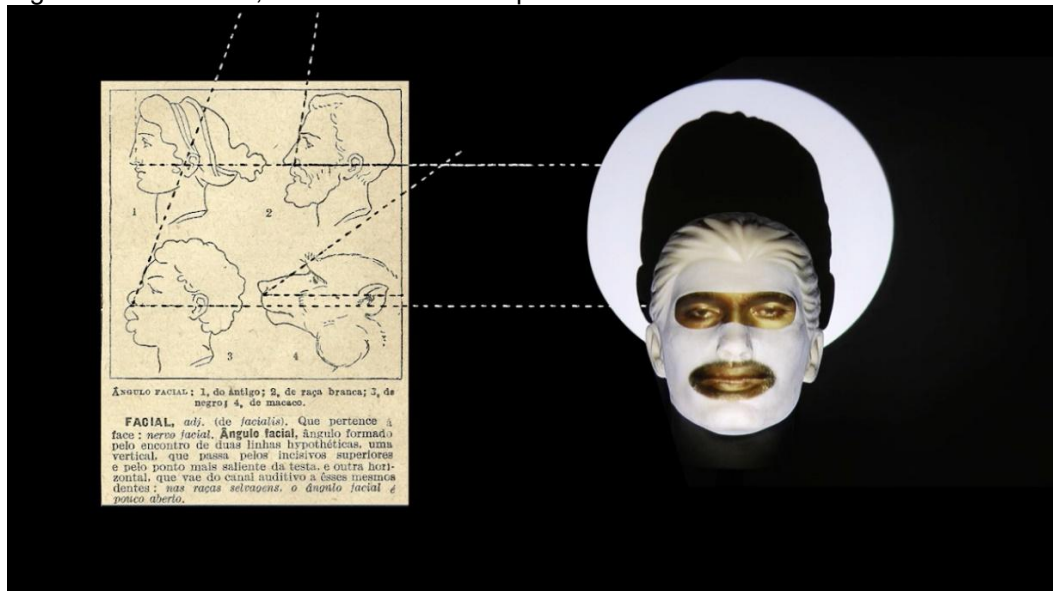
A criação de dispositivos é realizada a partir da capacidade perceptível das imagens, seja no âmbito da percepção seja no da geração propriamente dita. Mas queríamos chamar a atenção para as relações com o “outro”, seja de origem da natureza ou humana, pois o outro é sempre o destaque da representação, a própria ideia de representar possui certa autoridade e ao mesmo tempo domínio: o que geraria

no outro senão o não lugar.

A diferença e a forma como mimetizamos são constituídas com certa hierarquia sobre o outro, sobre a capacidade de mimetizar, em que inclui um ato equalizador, por exemplo, em Aristóteles (2017, p. 51), “a distinção entre comédia e tragédia, ou seja, na medida que mimetizar personagens piores e a outra melhores do que de fato são”. Nesse pequeno recorte, traçamos que nossas relações imagéticas são atravessadas por parâmetros direcionadores à característica do outro que a imagem possui: a acepção de imagem como outro é que constitui nossas formas de aprendizagem.

O efeito do modo da operação mimética, envolvendo a separação e a distinção, corresponde àquilo que o trabalho da artista visual Eneida Sanches (Salvador, BA, 1962), junto ao artista multimídia Tracy Collins (Nova York, EUA, 1966), apresenta na série “Eu não sou daqui”<sup>12</sup> (2014), entendendo que a operação voltada ao outro é sempre resultado do processo de separatividade, resultado de um estranhamento com a dessemelhança.

Figura 7 – Sem título, série Eu não sou daqui



Fonte: Projeto Afro (2014).

Eneida Sanches e Tracy Collins. Videoinstalação, loop de 5min, 150 X 200 X 110 cm.

Percorramos, na Figura 7, a página da enciclopédia que trata de uma distinção entre o rosto antigo e o da raça branca, ou seja, a semelhança, nas faces 2 e 3, a comparação entre o rosto de uma pessoa negra semelhante à cabeça de um macaco.

<sup>12</sup> A videoinstalação encontra-se disponível no seguinte endereço: <https://vimeo.com/106296229>.

A melhor versão está na permanência, ou seja, na sobrevivência do modelo antigo do rosto, enquanto no rosto de pessoas negras só restaria uma busca pela sobrevivência da feição a partir de analogias fenotípicas com os animais.

O traçado das linhas e a busca pela simetria nos possibilita a compreensão de um modelo de feição, no qual transcorrem em busca da permanência do rosto semelhante a faces de rostos 1 e 2, ou seja, a face clássica presente na descrição da página da enciclopédia sobrevive apenas ao rosto 2. É presente na videoinstalação, nos movimentos dos esquemas, a ocorrência de uma cabeça coberta por tinta branca, na qual permanecem ainda os olhos e a boca de fora. A face (o meio) é a sobrevivência do tratado, é resultado do processo de transferência da imagem para o meio, ambíguo, e, portanto, a repetição da frase “Eu não sou daqui”, ou ainda, resultado do exercício analítico mimético da classificação entre afinidade e disparidade.

Os meios podem ser considerados objetos geradores de imagens violentas, vejamos a página do dicionário e o meio, a face, ambos buscam parâmetros e medidas na sobrevivência clássica, ou seja, imagens obtidas pelo atravessamento, pela proximidade com o outro, aquele que representa, o observador. Mas ainda que o meio, o rosto presente na obra, produzindo uma presença ao fundo do vídeo sobreposta a um círculo branco na projeção seja resultado da imagem classificatória e violenta, a sombra e talvez nela esteja a abertura.

Analisaremos em momentos seguintes outros meios produtores de imagens violentas, para isso, vamos primeiramente expor o que entendemos por arte afro-brasileira, a qual, nesta dissertação, entendemos como um meio. Vamos realizar um exercício de conversação com alguns objetos presentes no cotidiano, ou ainda, pertencentes a coleções e vendidos em leilões, que são simuladores da violência, da morte e da desumanização.

O termo arte afro-brasileira aqui é tratado a partir da perspectiva móvel (Menezes, 2018), pois o conceito é carregado de história e, para o autor, não é ingênuo, o uso do termo e sua localização anacrônica devem-se à sua possibilidade de reconhecimento das histórias estruturantes do pensamento sobre arte desse contexto, por meio de leituras e aproximações que, por hora, deturpam e outras ampliam ideias.

O conceito arte afro-brasileira é portador de múltiplos sentidos. Em uma relação antropológica para o termo, por meio das contribuições do autor mencionado,

entendemos como um estudo dinâmico de análise das interações e relacionamentos dos objetos artísticos com o social e os seus meios de apropriação, em suas palavras: “um olhar que realce a constituição dos processos sociais de *significação das coisas em relação*” (Menezes, 2018, p. 24, grifos da autoria).

Não deixamos de indicar que dinâmica em torno do conceito possibilita o reconhecimento de um contexto amplo de produção artística visual, marcado por tensões políticas, nas palavras da pesquisadora Nelma Cristina Barbosa de Mattos (2020):

Conceitos como os de cultura e identidade estão implicados na produção de discursos visuais. As tensões nas negociações com as origens étnicas ou territoriais vêm embutindo no circuito oficial da arte um momento de inquietações sobre as desigualdades no meio artístico. A diversidade de narrativas de arte tem encontrado maneiras de penetrar positivamente os mecanismos que estabelecem ideias, valores e critérios artísticos no mundo inteiro. E o pertencimento etnicorracial se estabeleceu como plataforma política, agregando em torno de si mesmo pressão para as mudanças nas hierarquias campo visuais e suas instituições (Mattos, 2020, n.p.).

Na citação da autora, destacamos novamente a “diversidades de narrativas”, entendemos que impossibilitam uma definição para o conceito de arte afro-brasileira, a não ser a partir de recortes temporais, de determinados fragmentos de tempo em que se produziu um determinado tipo de narrativa visual e discurso.

No campo político em que se constroem as produções visuais, como vimos, são uma série de fatores constituintes da tensão, tais como raça, geografias, identidades, culturas e circuitos oficiais, é nesse mesmo espaço que são gerados os meios-geradores de imagens a partir do contexto afro-brasileiro.

Para o antropólogo e curador Hélio Menezes (2018), os caminhos da construção do conceito de arte afro-brasileira estão na percepção de narrativas compostas pela organização e seleção de exposições e eventos sobre o assunto. Menezes delimita outros parâmetros, tais como: um olhar para a curadoria, as recepções, os artistas presentes, as relações sistêmicas e os debates que envolvem a sociedade — étnicos, sociais, estéticos e culturais.

O uso do termo é uma possibilidade de acentuação não só dos discursos em torno do campo artístico, mas também é o meio de reconhecer uma série de atitudes entre apagamentos e contribuições de populações negras no contexto brasileiro.

A tese do autor sobre a percepção vai além das contribuições do campo artístico, mas sobretudo da constituição da população brasileira, entendendo que os discursos vigentes em épocas e sociedades são fios condutores do termo. Em suas

palavras, o conceito assume “uma categoria política de reivindicação de visibilidade e reconhecimento da arte feita por mãos negras” (Menezes, 2018b, p. 590).

Entendemos que os meios analisados nesta dissertação formam objetos em estado de exposição em uma mostra relevante com o assunto de arte afro-brasileira e importante para a compreensão no cenário de arte brasileira.

Temos como outro ponto de partida a visão antropológica de imagem, em Hans Belting (2017), que significa que objetos em estado de exposição ganham uma massa corpórea na qual estão inseridos em seu discurso pensamentos colonialistas e escravocratas. Compreendemos que uma revisão desses objetos possibilitaria a reflexão sobre a permanência dos discursos nos quais esses objetos estão carregados. Ao mesmo tempo, é a possibilidade de se questionar sobre como se dá a relação de transferência da imagem para o meio: o olhar sobre o outro possibilitou uma ausência perversa, pois sua ação é reproduzir desumanidade.

Emanoel Araújo expõe um conjunto de objetos que circulavam tanto no Brasil quanto em outros países, como nos Estados Unidos. Esses objetos de cultura de massa em estado de exposição não apenas reconstroem narrativas sobre determinada época ou pensamento operante, mas, de certa forma, reproduzem novamente a violência fundamentada na desumanidade — nas palavras do artista visual e teórico Abdias Nascimento, “a violência é produzida através de um genocídio institucionalizado, sistemático, embora silencioso” (Nascimento, 2016, p. 19) — que assombra a população mundial. Os objetos feitos a partir do olhar do outro são representações de tirania, nos quais, seja por contemplação seja pela sua disponibilidade de ação, resta apenas a violência. Porém, se não nos questionássemos sobre a noção de imagem, cairíamos na tentadora armadilha que tenta normalizar toda e qualquer violência acometida a pessoas negras, afro-brasileiras e africanas.

No contexto afro-brasileiro, os meios são produzidos enquanto possibilidade de se traçar uma noção de imagem. Através da antropologia da imagem, percebemos a importância de se ponderar sobre as imagens que reverberam sobre conteúdos valorativos e existências, assim como pode nos levar a motivos pelos quais não se impossibilitou de conceituar outras noções de imagem que formulam a concepção de imagem presentes na arte ocidental. Isso significa reafirmar a discussão sobre um imaginário, fadado à servidão e à colonização, como discursos oficiais e legítimos, como os dispositivos balizadores de arte que geram imagens associadas ao poder

dominante da colonização.

Na dissertação *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira* (2018a), Hélio Menezes abre o seu estudo com a leitura de dois artistas importantes para o cenário da arte afro-brasileira e propriamente da arte contemporânea: Mestre Didi e Carybé. Deoscóredes Maximiliano dos Santos — Mestre Didi (1917, Salvador/BA – 2013, Salvador/BA), sacerdote, artista e escritor é revolucionário em sua produção visual, apresentou para o cenário artístico brasileiro uma produção que superava os limites dos materiais de uso litúrgico, dos objetos sagrados do candomblé nagô e do campo artístico. Apresentou uma forma exclusiva de tratar sobre os conteúdos do terreiro em que suas experiências ganham uma corporalidade, não só com os materiais de uso tradicional, mas também com suas percepções e relações com os saberes do terreiro.

Hector Julio Paride Bernabó — Carybé (1911, Lanús/Argentina – 1997 Salvador/BA), reconhecido internacionalmente, desenvolveu meios através de diversas linguagens artísticas, tradutor do universo do candomblé em uma vasta contribuição para a arte brasileira. Por meio da leitura de Hélio Menezes, destacamos a forma como nos relacionamos com os saberes do terreiro; suas maneiras de compor e de apresentar os discursos são únicas.

Outro ponto relevante é a disparidade entre os dois artistas no cenário artístico, na citação abaixo, podemos perceber o que se torna visível e o que cai no esquecimento. A leitura de Hélio sobre a obra de ambos os artistas nos possibilita refletir sobre o uso do termo arte afro-brasileira, de forma crítica, em que reconhecer a segmentação entre os artistas é dialogar com o terreno das relações raciais no Brasil.

Mestre Didi e Carybé: um, artista negro, brasileiro, filho de uma das mais respeitadas ialorixás da Bahia; outro, artista branco e estrangeiro que, não obstante, consolidou-se como referência das artes plásticas afro-brasileiras. Eis uma equação curiosa e particularmente iluminadora das ambiguidades que formam essa área. Essas (in)definições, entretanto, não se limitam a esses dois artistas notáveis; ilustram, antes, controvérsias de longa duração, presentes desde os primeiros escritos a ela dedicados (Menezes, 2018a, p. 38).

É importante a consideração do autor para a compreensão e as influências do marcador raça na composição do conceito, não só na produção visual, mas também nas relações do mercado brasileiro de arte.

As obras dos artistas Mestre Didi e Carybé circularam de forma diferente, na arte contemporânea a dinâmica das obras é construtora de seu discurso (Mattos,

2020, n.p.). O pertencimento étnico, neste caso, é relevante para a discussão levantada pelo antropólogo, pois, sem ele, não nos questionaríamos sobre a disparidade entre ambas produções. Não entenderíamos o uso do prefixo afro, não se traduz em um único e específico tipo de produção ou temática. Corroborando a discussão levantada pela autora Nelma Cristina Barbosa de Mattos (2020):

Nomear algo como arte afro-venezuelana, afro-cubana, afro-colombiana ou afro-brasileira, entre outros adjetivos, nos remete à ideia de uma arte específica criada em um território que sofreu os empreendimentos coloniais sem, contudo, **traduzir as peculiaridades dos processos criativos dessas subjetividades**, suas diversidades e conflitos, já que estão imbuídas de conceitos como raça, etnicidade, território, identidade, nacionalidade, entre outros (Mattos, 2020, n.p., grifos nossos).

Notamos que arte afro-brasileira abarca um contexto, sendo impossível delimitar conceitualmente a subjetividade dos artistas, para a autora (Mattos, 2020, n.p.), essa tentativa de delimitação é oriunda da falta de conhecimento do sistema das artes. Não apenas um cenário artístico, o campo da arte é apenas uma de suas instâncias, mediadora das relações raciais no Brasil, então se atualiza e se modifica através de configurações espaciais. Suas questões terminológicas são, no campo das Artes, em específico das Artes Visuais, acompanhadas pelas atualizações, são designadas a partir de posicionamentos políticos, movimentando não só a discussão no campo da arte, mas no campo da sociedade e das relações raciais.

Reconhecer os limites impostos por discursos baseados em metodologias<sup>13</sup> de aproximação e contato totalmente excludentes, o que permeou/permeia a crítica de arte afro-brasileira durante diversos períodos, é identificar a incapacidade de assumir o reconhecimento da vasta produção intelectual visual por sujeitos racializados.

Produtoras de palidez são pautadas no fenótipo do artista que produz, são validadas e explicadas através de discursos repletos de ambiguidades que recorrem à raça, nesse sentido inferior, justificativas reprodutoras de linguagem colonial acentuando a desumanização dos corpos negros. O efeito é desconhecimento da legitimidade dos contextos afro-brasileiros no cenário artístico, assim como a contribuição de pessoas negras no cenário cultural e na sociedade e na sua

---

<sup>13</sup> Neste caso, me refiro à leitura sobre a construção do conceito de arte afro-brasileira, em Hélio Menezes (2018), seus escritos sobre arte são tomados pelos discursos raciais permanentes em determinados períodos e reatualizados. Recomendamos a leitura do primeiro capítulo, “Assentamento: textos sobre arte, textos sobre raça”, de sua dissertação, que é extensa e panorâmica sobre os escritos sobre raça e arte no Brasil. As primeiras teorias construídas nos ajudam a compreender as bases das perspectivas essencialistas, conceito que ainda vamos expor ao longo do texto, atuantes nos conteúdos da arte afro-brasileira.

construção. Ou, ainda, aqueles que permanecem na atmosfera da democracia racial e “desconhecem” os efeitos da violência racial gerados e reatualizados neste contexto brasileiro.

Reconhecer a palidez, noção atribuída por Renata Aparecida Felinto dos Santos (2019), da história da arte, mas não apenas dela, do cenário artístico como um todo, é uma abertura para o reconhecimento de estratégias e mecanismos entre disputas de narrativa da história da arte, nas quais umas se sobressaem e ganham corporificações que invisibilizam outras. O conceito de palidez se expande para o que já apontamos anteriormente, os efeitos do racismo, as contribuições das populações negras na permanência do apagamento.

A palidez é recorrente quando ainda não se estimula o debate e o posicionamento das populações negras brasileiras para recompor um entre lugar que repercute sobre suas histórias de vida e exclusão e os seus significados apregoados ao racismo, à marginalização e à criação de aparatos específicos, do âmbito epistemológico, metodológico ou do conhecimento apropriados, originados pelas contribuições dessas populações no campo das Artes Visuais. A palidez é característica da perspectiva essencialista que ronda e se atualiza no contexto afro-brasileiro. Nas palavras do antropólogo Menezes:

Tal perspectiva essencialista, que busca fixar características comportamentais e cognitivistas a uma dada cor da pele, foi reiterada, com maior ou com menor intensidade, e servindo a diferentes propósitos, em boa parte das críticas e considerações teóricas voltadas à produção de arte afro-brasileira e de artistas afrodescendentes ao longo do século 20 (os termos, como veremos, nem sempre são tidos como sinônimos para os autores) (Menezes, 2018b, p. 577).

As exposições são os principais agentes dinâmicos da construção do conceito de arte afro-brasileira em conjunto com a criação de metodologias de aproximação, são capazes de revelar a palidez, mas produzem conhecimentos advindos dos saberes ancestrais, de etnias negras e a partir da ampla produção visual negra brasileira.

As ações curatoriais não criam apenas narrativas sobre determinado conjunto de objetos, mas nos fazem perceber a presença da palidez do discurso, nas palavras do autor, “essencialismos raciais” (Menezes, 2018b, p. 590), ao mesmo tempo, é por meio desse exercício que “imprimimos outros sentidos” (Menezes, 2018a, p. 97). A descaracterização da palidez é composta por esse pensamento de organização, seleção, disposição e atitude política que não apenas constrói uma narrativa,

ressignificando o lugar, mas o contexto da arte brasileira através de mapeamentos. As vozes agora são dos seus próprios protagonistas — populações negras brasileiras —, não são apenas histórias contadas e representadas, é a tomada do lugar, se fazer presente, sem ser análise, exposição e seleção pelo outro. Voltar a matizar a palidez, adquirir generosamente o lugar da sombra, escuro. Propriamente uma questão antropológica.

A mobilidade na construção do conceito de arte afro-brasileira, suas exposições e narrativas são os efeitos que Muniz Sodré chama de mediação simbólica (Sodré, 1997, p. 456). Interpretamos como próprios meios da arte e sua atuação na sociedade, em sua denominação de cultura, é por meio da mediação que se configura a cultura e seu objetivo é a possibilidade de entendimento social.

Por sua vez, a dissociação do conceito de cultura atrelado à noção de arte é impossível, pois a cultura, assim como a própria imagem, nas Artes Visuais, é mediadora do que nomeamos de discursos visuais (Mattos, 2020, n.p.).

O termo fitar, como principal agente da vida das imagens, é revelador na predominância do olhar nos estudos de imagem do ocidente. Para Hans Belting (2017), em sua antropologia, o corpo é o local onde as imagens habitam e ainda é elaborador de imagens, nos possibilitando refletir que outros sentidos também são indispensáveis em sua animação, que acontece através de dois caminhos, a fabricação e a percepção (Belting, 2017, p. 12).

O historiador da arte alemão traz em seu texto duas reflexões interessantes sobre o falar do corpo, o lugar das imagens, a pintura corporal de povos indígenas e as máscaras africanas, as quais, a partir da sua perspectiva, nos possibilitam reconhecer a separação entre imagem e meio.

Nos dois casos, coisas fora de seus contextos de origem perdem seu sentido e significado. Se a reflexão levantada pelo autor sobre o lugar das imagens é um corpo indígena, quais são as reflexões que podemos traçar sobre as imagens a partir de um lugar que é atravessado pela violência? Como se colocaria a questão das imagens e a sua experiência imaginal a corpos escravizados?

Havia corpos até então não considerados humanos, ou apenas objetos, mercadorias, servis, um corpo atravessado pelas marcas da colonização. Para o historiador da arte alemão, “A história da colonização foi sempre também uma ‘guerra de imagens’” (Belting, 2017, p. 68). O corpo de pessoas escravizadas, especificamente de pessoas negras, assume um papel importante na discussão sobre

imagem, pois esse corpo não foi considerado digno de fitar, só foi fitado — termo exposto pelo autor —, então assume um papel importante de *médium*, já que foi considerado objeto. O que nos aponta é que a animação das imagens é ainda um processo carregado de sentidos coloniais, que levou determinados corpos a serem escravizados e reconfigurou sociedades e, em Belting (2017), o espaço em que as imagens existem.

Vale considerar o sentido do olhar sobre o outro, o que se propagou em objeto de estudo e exploração. Nossa reflexão partirá de alguns dispositivos que foram produzidos por estrangeiros sobre as populações africanas e a diáspora pelo mundo.

As missões artístico-científicas pelo mundo desconhecido geraram meios carregados de imagens, podendo ser consideradas ofertas, sem a possibilidade de serem questionadas. Compreendemos que artistas viajantes são confundidos com cientistas, através de sua capacidade de fabulação: "[...] a fantasia participa direta e imediatamente da realidade do esforço do colonizador" (Belluzo, 1994, p. 14).

Os meios são manipulados, permitindo produzir imagens com um sentido totalmente educativo sobre o novo mundo. Com base nas considerações de Ana Maria de Moraes Belluzo, todo o resto do mundo era lenda (Belluzo, 1994, p. 18).

O arquivo imaginal está contido na produção de imagens resultantes de uma fabulação elaborada por meio de narrativas, através de um sistema de trocas, a troca de cartas, os conteúdos desses documentos também são repletos de justificativa, como pontua a autora. Tudo nos leva a crer no merecimento da colonização ou então, nas palavras da historiadora, dependemos disso:

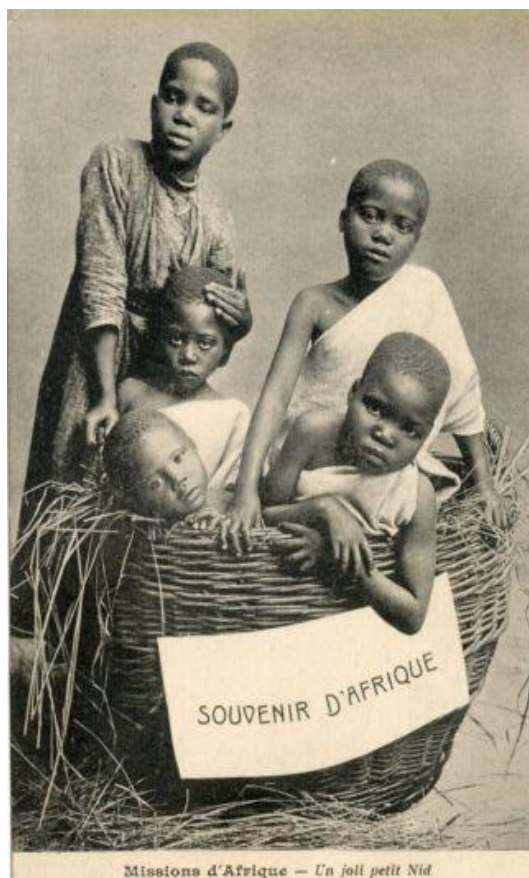
Embora as representações estudadas sejam constituídas de modo tão diversificado, o que as torna semelhante é o fato de revelarem aspectos do país de cultura dependente, sob forma de fragmentos, que, por sua vez, compõem outras histórias. Não somos os autores e nem sempre os protagonistas. Fomos vistos, não nos fizemos visíveis. Não nos pensamos, mas somos pensados. Ainda assim, a contribuição dos viajantes forja uma possível memória do passado colonial e povoa nosso inconsciente (Belluzo, 1994, p. 13).

O novo mundo, que é o corpo das missões, nem é tão novo; na verdade, a busca pela antiguidade é a base movente da produção desses meios, a imaginação está a serviço da colonização, do conhecimento e do reconhecimento do “novo mundo”. As narrativas contidas nesses meios circulantes são apenas anúncios de um sistema mercantil. A visão aqui ganha espaço para a reflexão, ela é sempre ofertada, pois é ela o cerne da fabulação, se criam situações, ambientes e

personagens favoráveis, mas não apenas isso. O que nos fez acreditar durante muito tempo, e pode ainda existir quem acredite, em toda essa fábula?

Ainda condicionados a esse tipo de imagens fabulosas, vivemos enraizados em valores obtidos a partir desse imaginário porque ainda acreditamos na grande narrativa falaciosa e ficcional dos viajantes pelas Américas. Os viajantes não viram a realidade, como já destacamos no fragmento textual acima, mas o que eles viram era a verdade, então a visão e a verdade podem muito bem ser articuladas, enviesadas e nebulosas.

Figura 8 – Missões da África – um belo ninhozinho, African missions – a pretty nest



Fonte: Ebay.  
Século XX, Cartão postal. 14 x 9 cm. Coleção Particular.

Na Figura 8, a frase “*Souvenir d’Afrique*”, presente no cartão postal, tem suas intenções ao criar imagens ou capturar imagens, no caso dessa, como uma possibilidade de objetificação de pessoas, de retratar e acentuar o exotismo e compor imaginários enviesados sobre pessoas, lugares e eventos. Geralmente, os cartões

postais possuem função inicial de despertar o desejo de viajar para o lugar desconhecido e são objetos de lembrança, memória ou recordação; datado no século XX, este emplaca um balaio.

Qual é o sentido de beleza no cesto? Quais são as lembranças que estas crianças podem carregar, se não a de serem transportadas, e sequer restará alguma lembrança, pois o porto de chegada, se acontecer, é o marco zero, o esquecimento. Um ninho, o lugar dos pássaros, é abrigo dos recém-nascidos, sua mãe não seria então o continente-mãe? Neologismo muito presente em designações sobre o continente africano. Não seria a visão a primeira violência sobre esses corpos? O balaio, mesmo que vazio, carregaria um sentido extremamente violento, pois quais seriam as lembranças do continente africano? Não há escapatória. Para Hans Belting, a imagem precisa de seu meio e o corpo é fabricante-animador das imagens. Como um corpo produz imagens quando o seu meio corporal é aprisionado?

Os corpos das crianças, tomados pelo sequestro, já são viajantes, submetidos à violência do esquecimento ou iniciados à liturgia de uma cultura das missões francesas. No cartão postal, consideramos alguns pontos: o primeiro é o fato de ser um cartão postal, ou seja, sua mostraçã, seu meio, são objetos que carregam lembranças de um determinado lugar, que tentam significar nossa passagem pelo lugar nos quais passamos, geralmente esses objetos são incorporados a memórias boas dos lugares pelos quais passamos. O segundo ponto é a violência do olhar do fotógrafo e/ou do conteúdo que possui; em sua linguagem escrita apresentada, já há indícios do desejo, da posse e do sentido de inferiorizar, transformando-as em pequenos animais.

Olhar para o ninho é uma analogia a olhar para a janela ou criar um imaginário relacionado à docilidade e, de certo modo, à adestração para que realizassem funções de forma disciplinada e servil, conduzindo-nos a ver aquelas pessoas como objetos, passíveis de domesticação. Sobre a janela e o olhar, Hans Belting (2017) estabelece uma noção interessante:

O oclocentrismo, tão comumente criticado, encontra aqui suas bases. Ao superar o obstáculo da parede, o olho desvincula o observador, que se encontra à janela, de seus limites corpóreos. No motivo da Janela apreendemos assim uma pedra angular da “história” do olhar ocidental: é diante da janela que se decide a relação com o mundo. Acerca desse tópico, Gilles Deleuze (1988, p. 38ss.), em seu livro sobre Leibniz, alude a “cisão” ou a “divisão” entre o interior e o exterior, que teria tão profundamente marcado o pensamento ocidental. Desde o início dos tempos modernos, o interior representa o lugar simbólico do sujeito (do eu), enquanto o mundo exterior somente é acessível pelo olhar. A visão à distância (*Fernblick*) — uma ideia

que ainda ressoa o termo “televisão” (*Fernsehen*) — volta-se ao mundo que se encontra para além da janela (Belting, 2017, p. 117).

A tese do oclocentrismo recai sobre um olhar restrito apenas ao sentido da visão, sem que sejam evocados outros sentidos humanos que ampliariam as relações perceptivas entre as pessoas, o mundo e a sua cultura que o quadro oferta um ângulo apenas, um recorte, e limita-se a uma seleção do campo visual.

O interior e o exterior são passíveis reflexões de ponderação, a partir do momento do questionamento de quem são os corpos que estão sempre nesse interior e os corpos do exterior. Os corpos do exterior são pertencentes à cena e o seu relacionamento sempre é imposto pela autoridade; os corpos do interior são sempre a “autoridade”, entre aspas porque o oclocentrismo oferece uma impressão ou propõe limites pela imposição de um campo visual.

O para além da janela colocado pelo historiador é um reconhecimento dos limites que a janela produziu e produz sobre nós. Nos conformamos com o que a janela nos oferece, carregamos uma ideia de que o interior não altera em nada no exterior. Aceitamos aquilo que o cartão postal nos oferece e nos convida a conhecer.

O olhar direcionado sobre o outro produziu “outros meios” nessa nova perspectiva ocular, aquela que nos educou sobre como deveríamos nos relacionar com as imagens. Nos perguntamos sobre como funciona seu processamento, o outro meio não é uma categoria direcionada à classificação entre objetos da arte ou alienante, mas sim uma categoria que se refere ao corpo que produziu essas imagens.

Figura 9 – Quebra-nozes, saboneteira, vidro de perfume e saca-rolhas em forma de negros



Fonte: Nelson Aguilar (2000).  
Alumínio Pintado, 23 x 5 x 3,5, coleção particular.

Na Figura 9, existe um conjunto de objetos do cotidiano, de certa forma, esses utensílios são facilitadores, como o quebra-nozes e o saca-rolhas, guardiões de alguns objetos, como a saboneteira, e o último, o frasco de perfume, possui a característica “decorativa”.

Detalharemos os objetos, descrevendo suas características e o seu hábito de consumo para chamar a atenção sobre a violência que eles produzem, a violência não só sobre os corpos negros, mas, sobretudo, em sua lógica de produção de imagens. Os objetos, quando compõem uma exposição brasileira de arte, nos possibilitam a reflexão sobre as noções de visão advindas com os artistas-viajantes e suas concepções de imagem.

Enquanto os portugueses e franceses criavam fábulas e fantasias como justificativa da colonização, os holandeses se interessavam por outras coisas. Podemos perceber em Beluzzo (1994) o sentido de visão desenvolvido no Brasil:

[...] pois, não se trata mais da imagem difusa, configurada pela atividade de imaginação, nem de adivinhar os sinais da escrita divina na natureza. O artista já não pretende encontrar as similitudes das coisas do universo. A nova concepção de imagem diz respeito aos simulacros visíveis do corpo, as

emanações das coisas no espaço, ao vazio que torna possível a visão dos corpos, ao vazio que torna possível à luz do dia a descoberta do fenômeno da vista (Beluzzo, 1994, p. 113).

A nova concepção de imagem pode ser observada em um conjunto de objetos, apresentados a partir de agora, que traçam a relação entre meio e imagem e sua produção violenta de imagens.

O quebra-nozes apresenta-se em forma humana, um corpo com os braços cruzados sobre a barriga ou, ainda, podem reproduzir algum movimento de imobilidade. As pernas abertas, possivelmente o local onde se colocam as nozes na região glútea, acima das coxas, e se pressionam as pernas para quebrar as nozes. Na forma como a figura se apresenta, também há uma tendência para uma representação não humana. Além disso, está presente um lenço em seu pescoço.

O objeto cotidiano pode ser atribuído a uma herança de exploração de corpos femininos africanos, se considerarmos uma conotação de objetificação do corpo feminino negro, relacionando sexualidade, vulnerabilidade e fetichização, que é acentuada pela faixa no pescoço.

Abdias Nascimento (1914-2011), em sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processo de um Racismo Mascarado* (2016), reafirma que herdamos de Portugal uma configuração de núcleo familiar em que se normaliza o domínio do corpo feminino, especificamente, o corpo de mulheres negras que eram iniciadas desde cedo na vida sexual.

A norma consistia na exploração da africana pelo senhor escravocrata, e este ilustra um dos aspectos mais repugnantes do lascivo, indolente e ganancioso caráter da classe dirigente portuguesa. O costume de manter prostitutas negro-africanas como meio de renda, comum entre os escravocratas, revela que além de licencioso, alguns se tornavam também proxenetas. O Brasil herdou de Portugal a estrutura patriarcal de família e o preço dessa herança foi pago pela mulher negra, não só durante a escravidão. Ainda nos dias de hoje, a mulher negra, por causa de sua condição de pobreza, ausência de *status* social, e total desamparo, continua a vítima fácil, vulnerável a qualquer agressão sexual do branco (Nascimento, 2016, p. 73-74, grifos da autoria).

A palavra status, assinalada pelo autor, pode muito bem ser um medidor de revogação da humanidade de pessoas negras que um longo processo sempre questionou. Nunca meio e objeto se tornam coisas tão próximas.

O meio-objeto é criado para ser confundido com o corpo negro, com o corpo feminino, e reproduzir aquilo que é visto e educado a duplicar com corpos negros, neste caso, o corpo feminino, passível de atitudes brutais.

Os objetos são simulacros da morte do corpo negro, da violência reproduzida por pessoas brancas, e são procedentes da normalização: reproduzir o ato brutal é uniformizar. É recompor novamente a fabulação ocidental que justifica todo o colonialismo, agora em um conjunto e acesso muito maior, a cultura de massa.

O saca-rolhas (Figura 9) é um outro objeto que reproduz uma violência na sua forma de uso, assim como o quebra-nozes, o objeto precede a tortura. É dividido em duas partes, propriamente o “utensílio lesivo” e uma outra que representa um tronco; esses objetos são usados geralmente para abrir garrafas de bebidas alcoólicas ou que possuem rolha como tampa de armazenamento. A barbárie é seguida da bebida que causa prazeres, ou seja, a cabeça e o tronco são complementares, o tronco por sua vez é constituído de uma estrutura pontiaguda em formato espiralado e, por sua vez, penetra o pescoço e a cabeça da figura.

As ações que esses instrumentos reproduzem estendem-se desde a simulação de contenção e deformação de corpos até a ideia de como os corpos negros estariam subalternizados a esse tipo de prática. A análise desses objetos de cultura de massa nos faz questionar sobre a quem pertenciam esses objetos, pois as imagens que eles produzem são geradas a partir de sua execução, da reprodução da violência. A figura pode ser considerada feminina pelo uso da argola na parte da cabeça do saca-rolhas. São objetos-meio produzidos para reafirmar o merecimento de todo o ato de desumanização.

A saboneteira (Figura 9) parece ter presentes pessoas de aparência mais jovial, parecem duas crianças deitadas sobre uma cama branca, são objetos representados com uma tonalidade de pele mais clara, diferentemente dos outros que compõem a cena, que possuem a cor preta. A cama, branca, possui dois personagens deitados, o lugar do corpo é projeto para ser colocado o sabonete, o corpo é coberto pelo sabonete, usado para a limpeza corporal, é guardado sobre o corpo dos personagens. Como utensílio de limpeza, não podemos destacar que o que esse objeto guarda é sobre o “território corpo” (Sodré, 2012, p. 39), numa relação “proxêmica” entre corpo

e objeto.

A higiene é atribuída a um discurso, higienista, possuidor de face como palavras que podem ser associadas a “sanear” e a “modernizar” (Sodré, 2012, p. 43), o custo disso é a própria eliminação do próprio negro. Mas vejamos que, no lugar do corpo, o sabonete é a própria substituição do corpo, nas palavras de Abdias Nascimento, “o desaparecimento inapelável do descendente africano, tanto fisicamente, quanto espiritualmente, através do malicioso processo de embranquecer a pele negra e a cultura do negro” (Nascimento, 2016, p. 50).

O lugar da cama branca, personificação do homem branco, é o lugar que reafirma as relações de servidão sexual dos corpos de pessoas negras. A passagem do sabonete no corpo é a representação e a regulação que justifica o lugar de servidão sexual, corroborando as práticas de “genocídio institucionalizando” (Nascimento, 2016, p. 19).

O frasco de perfume (Figura 9) consiste em uma mulher negra, a parte dos quadris e das pernas é representada pelo recipiente que guarda a fragrância, uma forma exagerada, hipersexualizada do corpo feminino. Os objetos representados pela figura feminina são o que Abdias Nascimento (2016, p. 75) nomeia como “objetos de fornicação”, reprodutores da violência contra a mulher negra através do “trabalho compulsório”. Esses objetos compõem um imaginário alimentado cotidianamente, nas palavras de Grada Kilomba (2019), o racismo cotidiano é composto por diversas instâncias, entendemos que essas são resultado de um conjunto de imagens da tradição colonial que continua em atuação. As camadas dessas imagens são ambíguas, transparecendo no seu modo de uso, mas também na forma como são representadas: incivilizado, animalizado, erotizado, infantilizado, entre outras são as camadas, nas palavras de Grada Kilomba, em que se configura o Racismo Cotidiano<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Sugerimos a leitura do termo de Grada Kilomba em *Memórias da Plantação: Episódios de Racismo Cotidiano* (2008, p. 78-80).

Figura 10 – Galheteiro em forma de negro



Fonte: Nelson Aguilar (2000).

Cerâmica policromada, coleção particular.

O corpo como recipiente de algum conteúdo se reproduz na Figura 10, um conjunto de galheteiro, adultos e crianças que abrigam condimentos de cozinha, como vinagre, sal e pimenta. O corpo dos personagens é que abriga os objetos, ou seja, realimenta o imaginário de servidão. É interessante traçar uma relação com o cartão postal (Figura 8), *Souvenir d'Afrique*, em especial sobre as crianças que representam o conjunto, pois são essas as memórias do continente africano e o objetivo das missões, resplandecendo em um conjunto de objetos de uso cotidiano e reafirmando os pactos da escravidão do corpo negro através de desenhos e esculpidos em utensílios banais.

Figura 11 – Canecas em forma de cabeça de negro



Fonte: Nelson Aguilar (2000).

Cerâmica policromada. 19 x 14,5 x 23 cm.

O olhar para esses objetos é relevante numa discussão para as teorias da imagem porque eles são vetores de imagens que reatualizam o corpo preso ao imaginário escravista. A leitura atribuída os objetos expostos até o momento, é uma maneira de dialogar com o que está em jogo na distinção entre o meio e a imagem. Longe de produzir uma verdade com face de significação, o caminho direcionado é apontar e olhar para seus usos e suas circularidades. No entanto, apenas apontar a natureza do *documento de horror* (Didi-Huberman, 2020, p. 58), pode parecer impossível de se distanciar, revela uma repulsa a incompletude, em outras palavras, “[...]a “razão na história” é sempre objeto de refutação – por mais minoritária, dispersa, inconsciente ou desesperada que seja[...]” (Didi-Huberman, 2020, p. 39).

Na Figura 11, a simulação, o imaginário por meio do objeto segue sendo reforçado, nessa estão presentes canecas em formato de cabeça de pessoas negras. Esses objetos e documentos (Figuras 8, 9, 10, 11) compõem uma mostra expositiva, sessão de Arte Afro-Brasileira, da grande exposição *Mostra do Redescobrimento* (2000), curadoria de Nelson Aguilar (1945) e um conjunto de curadores da exposição sediada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

O curador dessa sessão, Emanuel Araújo (1940-2022), é artista visual, teórico, crítico e museólogo. Em conjunto com uma vasta equipe curatorial, planejou essa

exposição, *Negro de Corpo e Alma*, organizada em três subseções: olhar o corpo, olhar a si mesmo e sentir a alma. No texto curatorial, Araújo (2000) diz que esses objetos reprodutores de um “juízo pejorativo semelhante” (Araújo, 2000, p. 46) possuem essa característica representacional de caricatura e tratam do cotidiano de pessoas negras, “a imagem negativa do negro acaba por impregnar o senso comum, como um dado natural” (Araújo, 2000, p. 46).

Traçar uma reflexão sobre a imagem negativa e, com isso, assumir a posição de uma imagem construída em sentido sempre positivo, sua cor branca ou transparente ou neutra. Outros adjetivos poderiam ser atribuídos, mas a discussão possibilita o reconhecimento da produção de imagens dentro da lógica colonial e lança reflexões sobre a produção de imagens a partir de corpos aprisionados à colonização, tomando posse de seu arquivo imaginal, problematizando o lugar e a face da imagem enquanto outros estudos das imagens.

A discussão sobre imagem, meio e corpo em Hans Belting (2014) e sua antropologia da imagem é examinada aqui, por meio de outras culturas. Entendemos necessárias as reflexões em que o corpo passou por um processo de dominação, carece de um desvio do juízo ao outro ou atentar-se à reflexão do corpo que produz imagens e os meios que essas imagens seguem produzindo, curso da compulsão em possuir o outro através dos meios.

Como desprender o meio e o corpo de um imaginário e reflexos da servidão, do lugar do objeto, da dominação? É possível produzir um pensamento sobre imagem negativa, em que se desprenda da lógica em que as imagens positivas e transparentes são construídas? O primeiro caminho provavelmente é o possível acesso ao arquivo imaginal, a entrada é compreender outros modos de experiência imaginal, relações que culturas — não só a experiência ocidental, a qual ainda é o principal eixo das reflexões sobre as imagens — estabelecem com as imagens e o modo como são geradas.

No capítulo seguinte, a noção de *Ère*, serão abordadas questões relacionadas às imagens através de formas diferentes na produção de sentido, de relacionamento com o real e na geratriz de imagens. O termo é de origem *yorùbá*, partindo dos estudos de Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre Didi Aşipa, tendo múltipla tradução, que pode variar entre imagem e escultura; é apresentado dentro de um contexto ritual, pretendendo-se ampliar a discussão sobre o termo e manter a sua tradução como imagem.

#### 4 Caída 2 – A procissão das ère

Temos ouvido aplicar a palavra *ère* às imagens esculpidas em madeira, nos vários festejos em que estas imagens são levadas em procissão que saem dos templos e assentamentos (Santos; Aşıpa, 2014, p. 51, grifos da autoria).

Existe certa pluralidade de sentido e de conteúdo na qual os *ère* se constituem, sendo assim, seu significado pode variar de acordo com sua localidade geográfica. Para alguns povos, como os Fons do antigo reino do Daomé, eles não são associados à figura de orixás, e sim à de reis e rainhas. Dependendo de sua localidade, os *ère* estarão associados aos orixás ou a pessoas importantes dentro do culto de uma divindade.

O que existe em comum entre eles independe daquilo que representam ou sua portabilidade de sentidos, é o seu uso ritual, e são designados como uma qualidade de escultura da África Ocidental. Os *ère* presentificam os aspectos místicos, sua utilidade é de mediação comunicativa entre os fragmentos cosmológicos constituintes do ser: propor um espaço de compartilhamento entre as forças simbólicas, as quais trazem sentido e compreensão enquanto indivíduo e coletividade. Nas palavras de Muniz Sodré, na obra *O terreiro e a cidade: a forma social negro-africana* (2019), “o corpo do indivíduo torna-se lugar do invisível” (Sodré, 2019, p. 63).

Os aspectos místicos não são ausentes quando falamos de existência, os objetos não têm a função de tornar presente algo ausente, eles são extensão ou materialização de algo que possivelmente nem o material contempla, mas são entendidos na categoria de escultura, a qual só possui utilidade em uso, ou seja, através dos rituais de presença — quando eles são expostos —, de passagem — pelos lugares que eles percorrem — ou de preparação — os processos de elaboração para o seu percurso ritual, todos são movidos pelo corpo. O corpo e o *ère* são indissociáveis e, através dos seus movimentos — o ritual —, tornam-se únicos, podendo ser caracterizados como individual na sua relação com o indivíduo e coletivo em sua exposição e nos processos sensíveis.

O segundo capítulo discute sobre o meio através das experiências com os *Ère*, nos apropriamos deste relato de Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Aşıpa) sobre as experiências com essas expressões artísticas de origem africana, ricamente diversas pela África. Nesse relacionamento com o meio (ou seja, a escultura, ou propriamente o seu termo em *yorùbá*, o *ère*), poderíamos

pensar numa outra relação com a produção de imagem e possivelmente traçar contornos e direcionamentos conceituais a partir das relações que são estabelecidas com esses objetos.

A experiência imaginal das culturas do ocidente não é suficiente na compreensão das relações sensíveis estabelecidas com as imagens de outras culturas, em seu ato de gerar e conviver com as imagens. A passagem de Hans Belting a respeito das máscaras africanas nas lojas de Paris justifica a universalidade à experiência, pois, no processo de saqueamento do acervo de arte africana, tornou os objetos uma “forma vazia”, restringindo a sua natureza a objetos estéticos (Belting, 2014, p. 66).

Até mesmo a noção de vetor atribuída por Hans Belting torna-se questionável, é perceptível no confronto entre traduções. A tradução desses objetos como máscara é bastante recorrente, mas é importante trazer o contraponto de Santos e Aşıpa (2014), que nos informa que o correto não seria traduzir como máscaras, em seu texto sobre os *Ère* (com base nos autores, são imagens dos orixás, mas também são imagens de ancestrais sacerdotisas). Gueledés, ou máscaras gueledés, como geralmente são designadas, são um dos tipos *Ère*. Para os autores, o correto é designar esses objetos como *persona*, advindo do grego *prosopons*.

Se os *ère* são também emblemas que remetem à ancestralidade, através de imagens esculpidas, como os *prosopons*, elas parecem remeter às sacerdotisas montadas pelas entidades. Se, de um lado, parece verdadeiramente a afirmação que as imagens representam iniciados, como no caso das representações de Ojá, Xangô, Oxum, Iemanjá, por outro lado elas parecem também dar continuidade às referências míticas dos princípios inaugurais (Elbein, 2014, p. 64).

Na aproximação do termo *prosopons* e o destino pelo qual são esculpidos os *ères*, o trabalho de seguimento dos princípios remonta um processo de incorporação do saber. Em Belting (2014, p. 223), o termo grego *prosopon*, ou *persona*, também é usado para se referir às máscaras e aos rituais fúnebres em Roma, em que assinala a analogia de seu relator sobre o culto, com tradução recorrente no teatro. Em sua passagem, o historiador da arte relata sobre o conceito associado aos ritos fúnebres dedicados ao imperador Vespasiano (79 d.C.), nos quais a pessoa que veste a máscara ou a *persona* pode ser traduzida como um ator, em suas palavras: “o ator representa o imperador morto” (Belting, 2014, p. 223).

A variante romana do culto dos mortos consiste em encenar a presença política e civil, como se o defunto participasse ainda da vida pública. Representação e corporização coincidem aqui, graças ao portador da máscara. A imagem que aparece em nome do morto continua ainda a ser o

antigo «*duplo*», como se a revolução platônica jamais tivesse ocorrido (Belting, 2017, p. 223, grifos da autoria).

Torna-se evidente que esses objetos, *ère*, são transportadores de identidades — apoiado nos estudos de Stuart Hall (2006), compreendemos aqui identidades não fixas, mas móveis, confrontadas pela dinâmica do mundo global e pela descentralização da própria noção de identidade com base em parâmetros de individualização, fixação e unicidade — em um movimento que carrega seus princípios cosmológicos até seus descendentes por meio dos rituais dos quais esses objetos fazem parte, são apresentados, exibidos ao público, consagrados. Seu objetivo está ligado aos processos de manutenção social, conforme Santos (2012), que envolvem o sentido da estrutura do grupo e do universo por meio de laços estabelecidos entre o visível e o invisível.

Os deslocamentos das *ère* consistem em uma série de etapas e ações que começam com as vestimentas e as pinturas corporais, as trocas de roupas, a forma como em cada momento os dispositivos são dispostos e apresentados consiste em uma sabedoria. O rito, que reestabelece um tempo inaugural, como nos informa Leda Maria Martins, é capaz de atribuir sentido numa temporalidade atual, e nesse caso, o rito não é apenas uma repetição de acontecimentos pelos princípios, mas um modo de conhecimento, no qual sua atualidade, de ordem ética permite revisar acervos, ancestralidades e acontecimentos como um veículo, a construção da força motriz do corpo. Em uma passagem de *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo tela* (2021), o rito consiste

Como forma de pensamento, os ritos são férteis acervos de memória de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos pelo corpo. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, entre outros, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance (Martins, 2020, p. 47).

Na ação de performar existe a geratriz de imagens e relações estabelecidas com as imagens, que envolvem não só a simples obra de transportar um *ère*. O procedimento de gerar imagens é tão complexo quanto o ritual no qual elas estão inseridas. A experiência imaginal torna-se particular, pois está inserida em relações filosóficas e sociais específicas de ordem cultural e cosmológica. Para Hans Belting, em *Corpos e culturas*, a abertura do seu texto diz “O homem é naturalmente *o lugar das imagens*. Naturalmente, de que modo? Porque é um lugar natural das imagens ou um órgão vivo para as imagens” (Belting, 2014, p. 79). O trecho ressalta a

importância do corpo enquanto imagem, a crítica ao universalismo atribuído ao convívio com as imagens em uma determinada sociedade e as imbricações com o real, em que as imagens fazem parte de um jogo de afetações, sensibilidades do mundo, envolvendo o próprio corpo, e da própria produção do real, como no caso dos *ère*. Sobre o corpo e sua relação com as imagens, o historiador da arte pontua:

Se, como se diz, uma biblioteca inteira arde quando em África morre um ancião (poderia também dizer-se um arquivo inteiro de imagens), torna-se então claro o papel que o corpo possui enquanto lugar de tradições coletivas, as quais perdem força quando se desligam destes, seja por que razões for. Muitas culturas, outrora protegidas, pelos seus limites geográficos, estão hoje ameaçadas pela perda da tradição, destino de que o mundo ocidental não está a salvo (Belting, 2014, p. 81).

Percebemos a relação que o autor faz do arquivo com o corpo: “o ancião na África” e é válido pontuar que a destruição de corpos. No fragmento textual do autor, é presente tanto a noção de genocídio, por sua vez, físico, quanto um *semiocídio*, como já mencionado, da ordem do simbólico, pelo qual a própria produção de meios, como os objetos apresentados no capítulo 1, contribui para a destruição de saberes das culturas nas quais o corpo e o sensível são matrizes no pensar e no construir pensamento. As imagens, por sua vez, são também acometidas pela crueldade, quando não existe um reconhecimento dos sentidos de produção e criação dessas atravessadamente por formas de construção de conhecimento presentes nessas culturas.

Destacamos a importância de pensar o meio, através dos *ère* em seu processo de imaginalidade, através da performance do corpo em que o rito compõe e se estrutura, se entende o ritual, por meio do olhar dos autores, como “uma forma somática de pensar” (Sodré, 2017, p. 129), na qual, para esse autor, o ritual e a *techné* grega têm a mesma equivalência, ambas consistem “na obtenção de um fim entendido como plenitude de uma experiência existencial. Em iorubá, esse fim se diz *abá*, equivalente ao *telos* grego” (Sodré, 2017, p. 192).

O lócus dessa discussão refletir-se-á juntamente com a epistemologia debatida por autores que se distanciam dos conceitos balizadores colonialistas, tais como Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Aşıpa). Seus estudos comparados sobre Arte Sacra na África Ocidental (2014) desenvolvem uma discussão sobre os *ère*: objetos que remontam linhagens ancestrais de reis e de princípios cosmogônicos.

Trata-se de uma pesquisa sobre objetos de origem incorporados ao solo

brasileiro; arte sacra, como remete o título do livro, configura-se como uma série de objetos, como tambores, vestimentas, cultos específicos de orixás, entre outros. As interpretações para esses objetos são sempre verificando fontes originárias da cultura, nas quais existe uma relação de respeito profundo: a sacralidade configura-se como uma demarcação consagrada pela sua sobrevivência e adequação aos terreiros brasileiros.

Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos relatam sobre suas experiências de acompanhamento de um ritual, festival anual para Oiá, Ọdún, Ọya, na cidade de Abeokutá (Nigéria, Ogun). Destacaremos um trecho para analisar a função dos Ère e traçar relações com a sua produção de imagem dentro do rito, a partir do relato dos autores. A pesquisa delimitou-se em campo de atuação na Nigéria e o antigo reino do Daomé (atual Benin). A publicação é oriunda de uma monografia realizada com recursos da UNESCO e do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) da Universidade Federal da Bahia.

Sua atuação dentro do rito é desenvolvida em uma série de etapas e elementos de disparadores que estruturam o rito, os cânticos, os movimentos de saudação, as trocas de paramentos, a movimentação com os objetos, as danças. Olhar para os ère é olhar em conjunto para uma série de expressões artísticas e estéticas segmentadas no ritual.

As olóya (aquelas que recebem Oiá) trocaram de roupa e apareceram muito bem penteadas e ornamentadas: a planta dos pés e o rosto pintados com *osùn* e os olhos sombreados com *tíòó*, pó de chumbo ou antimônio, de cor azul acinzentado. As olóya destinadas a carregarem os ère colocaram em uma rodilha de pano da costa sobre a cabeça e ficaram em fila, encabeçadas pela Ìyálóya (a sacerdotisa do chefe do culto), na parte exterior do templo. O Balé-Oiá tomou os ère e foi colocando um a um sobre a cabeça das abọya (aquelas que cultuam Oiá), começando pela última da fila. Como é de preceito, antes de levantar cada imagem, ele a suspendia e arriava no chão, três vezes. Também, antes de colocar os ère sobre a cabeça das olóya, procedia da seguinte maneira: colocando-se de frente para a olóòriṣa, com as duas mãos, ele suspendia o ère sobre a cabeça até a altura de suas fronteiras, colocando três vezes com a base do ère, sucessivamente, a sua cabeça e a da olóya. Depois ele colocava o ère sobre a rodilha e, mantendo-o com uma de suas mãos, tomava a mão esquerda da olóya e a colocava sobre ère, fazendo o mesmo com a mão direita. Durante todo este ritual, a ìyálóya, permanecia imóvel, fazendo apenas os movimentos dos braços conduzidos pelo Balé. Depois que as duas mãos das olóya já apoiavam o ère é que elas recuperaram a mobilidade; também nenhuma delas falou durante o preceito (Santos; Aṣipa, 2014, p. 53).

As formas de condução e preparação dos ère são complexas, a ação é constituída como performance, através dos estudos de Martins (2021), na qual pode ser entendida como um modo de inscrição de conhecimento. No trecho do rito

destacado, as figuras-autoridades e as pessoas cultuadoras no culto a Oiá, até para levantar os *ère*, devem seguir gestos que carregam um sentido simbólico de respeito: o silêncio e o protocolo-ritual são fundamentais na dinâmica.

É na gestualidade e na movimentação do rito que o corpo rompe fronteiras entre os aspectos visíveis e invisíveis, a dinâmica da performance assume camadas, temporalidades que são inscritas nas ações do corpo. Para Martins, para as culturas que têm no modo de construir o saber a oralidade, a performance é uma “experiência corporificada de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance o seu lugar e ambiente de inscrição” (Martins, 2021, p. 36). Ao mesmo tempo, existe uma corporeidade que é criada a partir da passagem dos objetos de um para os outros membros e as autoridades dentro do culto.

Nesta obra, os autores dedicam-se a investigar as relações dos objetos de arte sacra no Brasil com a África Ocidental. Na introdução, revelam que a pesquisa foi tímida em relação ao seu objetivo, a experiência dos autores foi o marcador importante para estabelecer os vínculos pretendidos.

A investigação é uma aproximação com as culturas de origem nagô e jeje, pois, no caso da cultura jeje, os autores dizem que existem relações implicadas ao universo da cultura nagô. A conferência é inicialmente marcada pela experiência dos autores nos terreiros de candomblé da Bahia.

As relações estabelecidas com pessoas pertencentes ao lugar são de extrema importância para o relacionamento que se estabelece com a cultura, inclusive a presença dessas pessoas é, de certa forma, um passaporte para o acesso e a visitação a lugares e acesso a arquivos, que não são permitidos para qualquer pessoa.

O relacionamento social com membros da comunidade, o respeito às fontes orais, como os *itàn* e entrevistas realizadas, e a observação dos ritos e práticas constituintes da cultura são pontos tocados no texto, os quais nos direcionam a um respeito, ou seja, à colaboração, à preservação e à continuidade da cultura e não à deturpação, ou qualquer outra forma de interpretação com práticas colaborativas para extinção. A figura de Mestre Didi Aşipa (Deoscoredes Maximiliano dos Santos) é bastante importante também na investigação realizada, pois, conforme é relatado (Santos; Aşipa, 2014, p. 9), possibilitou o encontro com membros de sua família, os Aşipa.

Nesse sentido, o nosso objetivo não é realizar um estudo comparado, mas, através do pequeno relato dos autores sobre os *ère*, termo atribuído a esculturas de

uso ritualístico, retornar à tradução de *ère* como imagem, por mais que sua tradução remonte ao meio, à escultura, e discutir, por meio de seu rito e a performance do corpo, as relações com as imagens e a sua geratriz. Como já observado, o rito é considerado um conhecimento, no qual sua sabedoria é construída pelo corpo, em que toda a movimentação, gestualidade, apresentações e os diversos modos de uma dinâmica corporal constituem o que Martins chamará de oralitura:

Conceitual e epistemologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição de saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam. E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura a dicotomia entre oralidade e escritura. A oralitura é do âmbito da performance, seu agenciamento, e nos permite abordar, teórica e metodologicamente, os protocolos, códigos e sistemas próprios da performance, assim como o *modus operandi*, de sua realização, de sua recepção e afetações, assim como técnicas e convenções culturais, como inscrição e grafia de saberes (Martins, 2020, p. 41, grifos da autora).

Para a professora e pesquisadora, a oralitura não se restringe ao rito, mas a “uma variedade imensa de formulações e convenções” (Martins, 2020, p. 41), o que permite estabelecer uma relação com a própria noção de *montagem*, abordagem presente nos autores aqui apresentados, em especial Georges Didi-Huberman. Montar é um movimento, e um movimento corporal, para o autor, sobre a montagem é “*dispor* as coisas, a desorganizar sua ordem e de aparição” (Didi-Huberman, 2017, p. 79, grifos do autor). O ato de montar constrói uma oralitura que se inicia no reconhecimento em oscilações corporais e saber incorporado, a partir de Martins, as imagens possuem texturas complexas, o que em Didi-Huberman (2015) pode ser considerado como anacronia, sobre os diversos tempos presentes nos dispositivos. No rito, por sua vez, assume uma outra forma de relação com os meios, o *ère*, pois o corpo aponta em tempos distintos e constrói uma temporalidade particular, sem dissociações entre o meio artístico e o meio corpóreo. A experiência imaginal, nessa perspectiva, se estabelece como um elo entre o dispositivo artístico e corpo, por motivos filosóficos, cosmológicos, estéticos, mas também éticos.

Para a antropóloga e o sacerdote e artista, existe uma relação de cuidado e de preservação da própria vida na fabricação e manipulação desses objetos. Na frase seguinte, há uma chave importante para a discussão, os autores dissertam sobre os mais famosos *ère*, os *Ibeji* (Figura 12), nos quais “Enquanto os gêmeos que representam estão vivos, os *ère* são objeto de tratamento especial” (Santos; Aşıpa,

2014, p. 51). Nesse sentido, podemos apontar a criação desses objetos com relação ao cuidado e à manutenção da vida.

Entretanto, existe uma relação profunda entre morte e imagem e não entre imagem e vida. Hans Belting (2017) percebeu, nas sociedades antigas e originárias, a potência e a experiência com as imagens através de diversos rituais, como os ritos fúnebres. Nos ritos, ocorria um exercício de corporificação fundado numa outra presença através de um meio de origem mental ou material além do corpo do cadáver, pela presença das imagens, um dispositivo que tornaria a presença do morto presente.

O morto, que tinha participado da vida na comunidade, desaparece e é substituído por uma simples imagem. Possivelmente como reação de defesa, os homens responderam a esta perda com a criação de uma outra imagem: uma imagem através da qual, à sua maneira, o incompreensível se tornasse compreensível. Assim, a imagem por eles produzida passava a poder confrontar-se com a do morto, o cadáver. Graças a esta produção imaginal tornaram-se ativos, deixaram de se abandonar passivamente a experiência da morte. Por conseguinte, o enigma que se rodeou o cadáver tornou-se também o enigma da imagem: reside numa *ausência* paradoxal que se expressa tanto a partir da *presença do cadáver* como da *presença da imagem* (Belting, 2017, p. 181, grifos da autoria).

A ausência paradoxal, ou uma ausência-presença, é uma experiência presente em práticas em sociedades originárias, a imagem cumpriria a função de presentificar a ausência material. Sua função tem fins de manutenção das estruturas sociais e suas formas de organização. Tornar presentes os mortos através de imagens, ou sua substituição pelas mesmas, teria um fim de continuidade. Para Belting, “a morte, em vez de um destino do indivíduo, é um destino da comunidade” (Belting, 2014, p. 185). No caso dos povos nagôs, por exemplo, os cultos aos Égúngún têm uma finalidade na história social e estrutura de uma comunidade em seus valores morais e éticos (Santos, 2012, p. 108-139), mas nesse caso eles não são ausentes.

A morte, por sua vez, é a dinâmica que assegura a “ausência-paradoxal”, a morte é um paradigma nos estudos sobre imagens, em especial na antropologia da imagem. O lugar da imagem se constitui, nesse pensamento, na ausência de um dispositivo de qualidade tangível, ou seja, compreendemos que a substituição do meio para a imagem assumirá sempre um lugar de presença. Tanto Belting (2014), com “a ausência paradoxal”, quanto Santos (2012), com “a morte” propriamente dita, referem-se ao estado de uma mudança de posição.

Para os povos nagôs, a morte é considerada uma continuidade, ou seja, a mudança de estado é formulada através das mudanças simbólicas, entre a oferta de

*lyá-nlá*, ou seja, a vinda ao plano terrestre e o retorno, recompor a porção símbolo de matéria:

Morrer é uma mudança de estado, de plano de existência e de *status*. Faz parte da dinâmica do sistema que inclui, evidentemente, a dinâmica social. Sabe-se perfeitamente que *Ikú* deverá devolver a *lyá-nlá*, a terra, a porção símbolo de matéria de origem na qual cada indivíduo fora encarnado; mas cada criatura ao nascer traz consigo seu *orí*, seu *destino*. Trata-se, portanto, de assegurar que este se desenvolva e se cumpra (Santos, 2012, p. 254, grifos da autora).

Se as imagens dos Ibêji estão associadas aos gêmeos vivos, o *naturalismo religioso* — ao qual Hans Belting, no texto *Corpo e Magia da Imagem*, se refere com base nos estudos de Carl Einstein — não é pertinente nesse contexto, percebemos que não há uma superação da morte ou tornar presente o morto, não aponta essa pretensão.

A morte, como relata Juana Elbein dos Santos (2012), faz parte do sistema nagô, é obrigatório o seu retorno (Santos, 2012, p. 234). A outra forma de existência consiste na recomposição do material progenitor ao qual é atribuído, criado e modelado para a existência na terra. Na reflexão do historiador da arte, Hans Belting, apreendemos que a imagem assume um papel intimamente de substituição:

No culto funerário as imagens eram expressões e acompanhamento de ações, eram máscaras, pinturas, roupagens, múmias, antes de se separarem do corpo e se duplicarem através do manequim ou feitiço. Se, num caso, se realizavam diretamente no corpo do homem, noutro aparecem automaticamente a seu lado para exortar à *comparação de corpos* e tomar o lugar destes. Na substituição havia já o interno quer *transformar* quer de *duplicar* um corpo. Um *corpo em imagem*, não deveria apenas demonstrar esta igualdade fundamental porque, em geral, fora fabricada só em virtude desta analogia e, por isso, nada mais podia assemelhar-se exceto a um corpo — comparável não a um corpo determinado, mas pura e simplesmente *ao* corpo (Belting, 2017, p. 188, grifos do autor).

Não obstante, o destaque da citação “um corpo em imagem” remonta à noção do arquivo e, ao mesmo tempo, é restritiva, imagens não querem substituir corpos e muito menos serem igualadas. Feitiços, como animadores das imagens, presentes no argumento do autor, são o que levou essas imagens à extinção, por exemplo, o que ocorreu no Brasil.

Figura 12 – Ibeji, Iorubá



Fonte: Kleber Patrício (2023).

Sem data, acervo MASP, doação Cecil Chow Robilotta e Manoel Roberto Robilotta, 2012.

Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos (2014, p. 56) consideram sobre *ère*, chamando a atenção sobre a quase inexistência dos objetos, por conta de toda a perseguição aos terreiros de candomblé. Contudo, a violência também ocorre no âmbito epistemológico, pois, para os autores, sua tradução errônea está associada a fetiche e feitiço, contribuindo para o apagamento não só das imagens, mas dos saberes e tradições que eles portam.

Para os autores, os *ère* “são símbolos cujas substâncias e forma servem para representar aspectos místicos” (Santos; Aşıpa, 2014, p. 57), mas, para isso, precisam passar pelos ritos de preparo e consagração, caso contrário, conforme evidenciado pelos autores através de Juana Elbein dos Santos (1966), são objetos artísticos. Objetos sacros, nesse sentido, passam por processos de ritualização e consagração, os quais constituem o rito, sua função é institucional ou complementar dentro da ritualística.

Já contextualizamos sobre o que são os *ère* enquanto objetos rituais de cultos vinculados às sociedades *yorùbá*, como a sociedade *Gèlèdè* e suas máscaras, ou seja, um tipo de *ère*. Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos (2014) consideram, através de uma revisão sobre o termo, as diferenças em traduções sobre o que significam: estátuas, imagens dos orixás, ídolos, entre outros. Entretanto,

podemos perceber uma indistinção da ideia de escultura para a noção de imagem, poderíamos dizer que está relacionada ao seu uso, ou seja, dentro do rito, sua função em primeiro lugar é presentificar imagens. Entretanto, a presença não consiste em um jogo para superar uma ausência, pois, nessa perspectiva, as divindades e ancestrais não se fazem ausentes.

No dicionário do historiador José Beniste (2014, p. 215), a palavra *ère* se traduz como imagem, é interessante mencionar a frase “*Igi ni nwon fi gbé*”, cuja tradução é: “*é de madeira que eles fizeram a imagem*”; em uma segunda tradução, o autor diz “*máscaras de madeira usadas pelo Égúngún*<sup>15</sup>”. Existe outra palavra no dicionário, na mesma página, que também merece destaque, *ère Òjiji*, para traduzir imagens virtuais (2014, p. 215). O termo *ère*, nessas duas traduções, está ligado à relação entre um processo manual de esculpir a imagem e a produção digital da imagem.

Interpretamos a tradução do autor da seguinte maneira: esculpir a imagem está direcionada a seu meio, ou seja, em primeiro lugar, sua matéria-prima, a madeira, e em segundo, a escultura sagrada ou o objeto sacro. Na segunda ocasião, a referência ao processo de animação das imagens, ou seja, dentro do rito de *Egúngún*, a máscara tem o poder de caracterizar um aspecto ancestral, pois entendemos que eles são presentes, então sua função não é presentificar e sim caracterizar essa presença.

Tornar visíveis os aspectos retoma uma discussão levantada pelo filósofo Jacques Rancière na obra *O destino das imagens* (2012). A imagem não pode ser o outro nem em si mesma, uma prioriza a distinção e a outra, sua essência.

A imagem como outro é a discussão que levantamos no primeiro capítulo, e nem a si mesma, se estabelecemos a relação entre vida e as imagens. Nesse sentido, poderíamos cair nessa discussão que é uma tese de Espinosa, conforme o autor, uma tradução de “Deus ou da substância” (Rancière, 2012, p. 10). Para o autor (Rancière, 2012), a alteridade das imagens consiste em uma propriedade da imagem que não depende apenas do seu meio, dando ênfase à sua performatividade. Então, a visibilidade seria um aspecto da performatividade em seu regime *imagéité* (Rancière, 2012, p. 12), ou seja, aquilo através de um conjunto de fatores, os quais o autor denomina como afeto, a significação entre outros, a visibilidade seria o que ela se mostra dentro desse regime, e não sua essência.

---

<sup>15</sup> *Égúngún* são espíritos masculinos de importantes figuras para uma comunidade. Para Juana Elbein dos Santos, estão envolvidos com conceitos morais, a herança e a tradição de uma sociedade (Santos, 2012, p. 129): “A presença de *Égún* é o signo mais evidente da continuidade da vida”.

Como lembra Muniz Sodré (2017), o invisível é um aspecto ou fragmento dos princípios cosmológicos que constituem o corpo — materiais dos entes sobrenaturais que constituem o corpo no *aiyê*. O visível só é constituído enquanto aspecto de uma visualidade, enquanto invisível, são inseparáveis: o corpo visível na terra é composto por fragmentos corpóreos presentes no *órun*.

Nesse sentido, as configurações das imagens, ou seja, a sua visibilidade é realizada através dos processos de performance nos quais os ritos com os *ère* estão sendo exibidos: compartilhar um *ère* é a concretização de um aspecto místico que compõe o corpo presente na cultura de uma sociedade religiosa.

Logo, qual seria o lugar da ausência-paradoxal, o presente diante de sua ausência tangível, constituição da teoria desenvolvida pelo historiador da arte Hans Belting, nomeada antropologia da imagem? Pois, se o corpo é constituído por fragmentos dos princípios cosmogônicos do *órun*, o plano invisível dos iorubás, os *ère* possuem uma função de caracterizar esses aspectos, os quais tornam esses espaços indissociáveis e possíveis através da relação com os objetos e sua função ritual, construindo uma temporalidade.

A ausência-paradoxal é carregada por presença e constituição do presente, está direcionada às relações entre os planos de existência dos povos *yorùbá* através da temporalidade constituída pelo rito e pela produção de imagens.

Para os povos Fons do antigo reino do Daomé, os *ère* são elaborados em homenagens a rainhas e reis, eles, os *ère*, são criados a partir de sentenças, *Orikí*. Na obra *Arte Sacra e Rituais da África Ocidental no Brasil*, questiona-se sobre os *ère* e as sentenças, em homenagens aos reis e rainhas, estarem associados ao *orikí* (Santos; Aşıpa, 2014, p. 63).

Entendemos que a aglutinação do *orikí*, antes de ser sentenciada, seja escrita ou falada, possui uma característica visual, mental e, possivelmente, que configura a sentença — sua característica espacial, ou seja, o meio oral —, sendo futuramente visual. Poderíamos dizer que não existe verbo sem a ação, a ação corpórea, que configura o acontecimento, uma temporalidade, a experiência. O *orikí* prioriza o aspecto verbal na construção de conhecimento.

A função do meio é propriamente a produção de imagens, portanto, existe a ambiguidade da tradução do conceito de *ère*, afastando-se do seu conteúdo, no qual os autores Santos e Mestre Didi estão relatando. Sabemos que eles são esculturas de madeira, mas sua tradução não é referente a objeto feito de madeira, e sim a

imagem pela sua alusão a elaborar uma forma corpórea para a natureza do invisível. Dar visibilidade à presença, e não à ausência, desconstruir limites entre visível e invisível. Ao mesmo tempo, tornar presente a presença é um diálogo ético e ancestral, consigo e com a natureza. A experiência imaginal tem início no interior, no corpo que é composto por fragmentos dos princípios cosmológicos. Sobre o corpo e o processo verbal, que deve ser compreendido para além de um meio, a palavra, Muniz Sodré considera, a partir das culturas de *arkhé*, que

Estamos querendo mostrar que, numa cultura que não separe o real cósmico do humano — como é o caso dos hindus, dos chineses e dos africanos —, a *diátese filosófica é media* (e não ativa), isto é, o processo verbal de pensamento perfaz-se no interior da pessoa, entendida em sua unidade com a comunidade, o que solicita o *corpo*, tanto individual quanto coletivo (a *corporeidade*) como âncora fundamental. Na realidade, pensamento nenhum emerge exclusivamente das palavras (que devem ser, antes, vistas como *meio de expressão*) e sim principalmente da *espacialidade*, instaurada pelo corpo em sua vinculação ao entorno ético e existencial, portanto na relação concreta entre homens e natureza (Sodré, 2017, p. 81, grifos da autoria).

O processo do pensamento verbal é constituído por meio de relações simbólicas entre um tempo dos princípios cosmológicos e o agora através da performance do corpo. Martins (2020, p. 31) considera que “Nem tudo, no entanto, parece ser expresso pelas palavras, em seu estatuto de escritura”. A ação que constituiu esse tipo de conhecimento constrói um tempo distante das noções do ocidente, como a autora nos informa, resulta numa compreensão da palavra escrita como único registo de tempo e de memória. A oralidade que constrói o tempo, “a palavra oralitizada se inscreve no corpo e em suas escansões” (Martins, 2021, p. 32). Nesse sentido, portar os objetos e o seu uso ritual demonstra um conhecimento sendo construído pelo corpo, que se inicia no interior.

O *orikí* é um outro exemplo que ajuda a compreender os *ère*, pois o tipo de literatura de origem africana que pretende saudar, um princípio cosmológico<sup>16</sup>, um lugar, pessoas importantes, revisam os tempos inaugurais e eventuais importantes para a constituição e o desenvolvimento da cultura. O tipo de literatura aponta para a importância da cabeça na cultura iorubá.

A cabeça, *ori* — cabeça física, conforme Sodré (2017) —, está associada ao *òrìṣà Ọ̀rúnmílá*, porque ele é criador junto com *Ọ̀bàtálá*, “cria todas as criaturas do *òrun* cujos doubles serão encarnados na terra” (Elbein, 2012, p. 63), e Ajalá, “o criador

<sup>16</sup> Sempre que nos referimos a princípios cosmológicos estamos diretamente referenciados à obra do sociólogo brasileiro Muniz Sodré (2012, 2017).

da matéria no futuro habitada” (Nogueira, 2018, p. 7). Santos (2014, p. 9) considera que “são sentenças aglutinadoras, com objetivo de expressar qualidades”. Nádia Taquary (Salvador, Bahia, 1942) trouxe esses verbos de maneira visual no contexto da arte brasileira, em que um conjunto de cabeças são apresentadas, com título “Oríkì – Saudação à Cabeça”.

A série da artista visual é repleta de materiais que são usados nos terreiros, são manipulados e compõem o conjunto de esculturas. Na Figura 13, temos o exemplo de uma cabeça, ou então, um *Oríkí*, como no seu próprio título, em que foi mantida apenas sua estrutura, feita de madeira, sem os outros elementos com que a artista trabalha na série: os búzios, colares, conchas.

Figura 13 - Sem título, Série Oríkì – Saudação à Cabeça, 2015



Fonte: Nádia Taquary.  
Escultura, dimensões variadas.

A cabeça é associada ao orixá *Orúnmílá* porque ele é criador junto com *Ajalá* (divindade criadora das cabeças). Renato Nogueira (2018) define *Orúnmílá* não só como orixá do conhecimento, mas também como do autoconhecimento, dos sentidos humanos. A cabeça pode ser considerada como a própria materialização do destino.

O destino, sem estar acompanhado da noção de tempo fragmentado, linear e sucessivo (Martins, 2021), atende a outros sentidos, como a noção de Ori, nossa divindade pessoal é o que faz cada um ser diferente. Muniz Sodré (2017, p. 107) chama de cabeça-destino e esse livre-arbítrio pode ser mediado pelo jogo de búzios. Os jogos de búzios são um dos sistemas oraculares de conhecimento dos povos nagô, dentre as diversas funções, atua como principal mediador dos sentidos no conhecimento.

De acordo com Muniz Sodré (2017, p. 107), a cabeça-destino, correspondente ao ori no Òrun, é personificada pelo livre-arbítrio, o jogo de búzios faz a mediação entre as duas cabeças, a presente no plano físico e a presente no plano inaugural. A noção de cabeça presente em Muniz Sodré também corresponde ao corpo para os povos nagô, pois, em um outro texto, *Corporalidade e Liturgia Negra* (1997), a concepção de corpo compreende-se a partir de fragmentos presentes no mundo físico, mas também no mundo invisível:

Para os iorubás, a individualização é tornada possível pela dinamização das duas polaridades (masculino e feminino) por um orixá (divindade) que movimenta o sistema, transportando a fala, propiciando os contatos, acelerando as trocas. Trata-se de Exu, Exu-Bara (ou ainda Legba, Legbara, Olegbara), o dono do corpo, representação coletiva e individual. Dentro desse sistema, todo o ser humano, assim como qualquer outro ser, constitui-se de materiais coletivos, advindos das entidades genitoras divinas e dos ancestrais; e de uma combinação individual de materiais, responsáveis por sua singularidade. O indivíduo é, assim, duplo: parte localiza-se no espaço invisível (*òrun*) e, parte, no corpo visível (Sodré, 1997, p. 456).

Se o corpo e a cabeça, na concepção nagô, possuem partes constituintes tanto no espaço visível quanto no espaço invisível, em nossa reflexão sobre as imagens, a partir desse contexto, esse mesmo corpo e cabeça se originam na dinâmica entre o mundo visível e o mundo invisível, nos quais acontece uma corporação entre esses aspectos. A noção de imagem está associada aos processos de transfiguração entre o invisível (fragmentos pertencentes aos princípios no *òrun*) e o visível (*àiyé*), mas eles são inseparáveis nesse sentido, não pode existir um sem o outro, e a dinâmica de câmbio é seu fundamento.

Quando os autores Santos e Aşipa se perguntam sobre as sentenças aglutinadoras presentes nesses objetos, em referência à produção dos *ère* no antigo reino do Daomé, “O ‘nome forte’ era um provérbio ou uma sentença, resultado de algum acontecimento do qual o rei tivesse participado. Esses nomes, em forma de frases — influência dos orikis? —” (Santos; Aşipa, 2014, p. 62-63) nos informam que, no caso dos *ère* do Daomé (atual Benim), existe uma produção de conhecimento que

perpassa o corpo, no processo de construção de espacialidade, conforme Sodré, através de uma poética da reconstituição do lugar, feito, acontecimento, homenagem, se cria o tempo dos aspectos místicos e, posteriormente, se expande no âmbito da aglutinação, um convite à incorporação do conhecimento.

Figura 14 - Cadeira III, 1995, Bauer Sá



Fonte: Coleção Pirelli/MASP/VEJA.

Ao ver a cadeira de Bauer de Sá (Figura 14), artista visual de origem baiana e que desenvolve suas pesquisas na fotografia, retomamos a citação anterior de Muniz Sodré, pelo conhecimento que é construído pelo corpo e sua integridade com os aspectos ancestrais.

O meio corporal é envolvido por um outro meio, a fotografia de estúdio é coberta por um cenário que envolve uma grande cortina preta, a fotografia realizada nas cores preto e branco. Se nos voltarmos à cadeira, pode-se retornar à arte conceitual de Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras* (1965), na qual uma trílice, também paradoxal, coloca três assuntos indissociáveis em jogo: o real, a arte e o conceito. No entanto, no caso de Bauer Sá, a cadeira é desenvolvida nas bordas do corpo, o corpo está nu

e envolvido pela cadeira, numa expressão envolvente. Entretanto, a crítica aqui perpassa um outro modo de inscrição do conhecimento, que não é conceitual. Como já mencionado em diversos trechos, é notável por meio de Leda Maria Martins (2020) e Muniz Sodré (2021) sobre o saber nas culturas de *arkhé*, ser um saber incorporado.

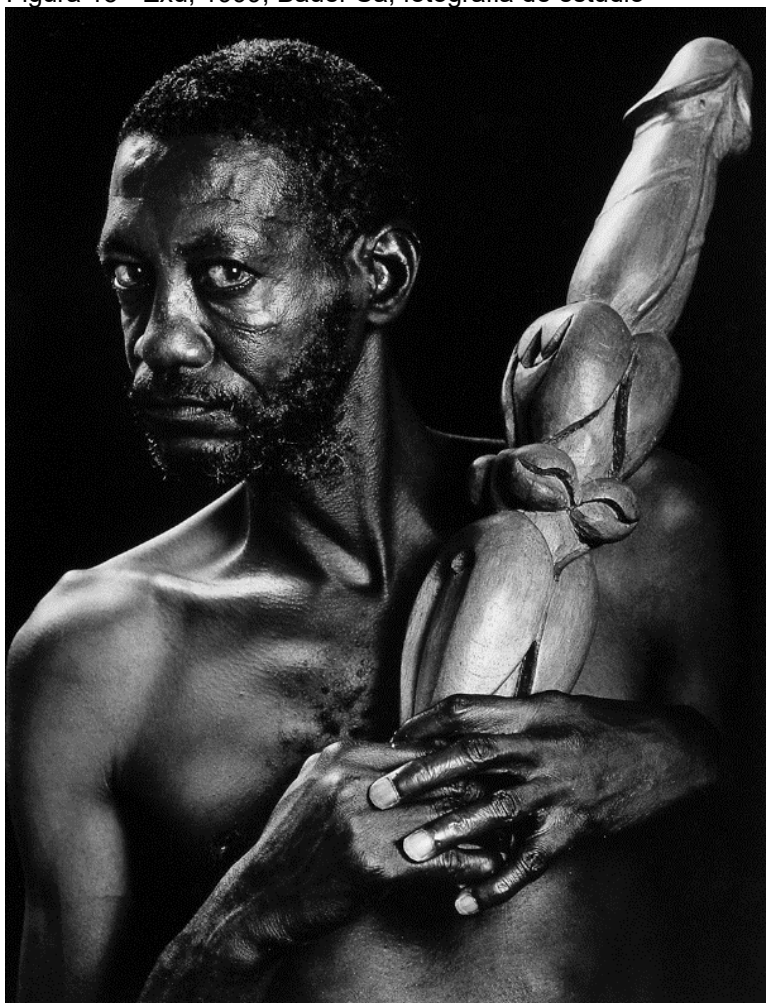
Com os mesmos autores também apreendemos que não existe uma separação entre o real humano e o real cósmico. A obra *Cadeira III* (1995), do artista visual baiano, vai ao encontro dos pensamentos de Sodré e Martins, pois sobre o olhar lançado à fotografia e principalmente a sua gestualidade e o seu envolvimento com a cadeira, vale mencionar o trecho de Martins: “o gesto não é apenas uma representação mimética de um aparato simbólico, veiculado pela performance, mas institui e instaura a própria performance” (Martins, 2020, p. 86). A obra do artista nos direciona a um processo de feição do conhecimento na origem dos sentidos.

Os *erè*, as imagens, assumem um papel fundamental na construção do indivíduo dentro da cultura, e não possuem a característica de representar o outro, a não ser um outro-eu, que se conhece pela dinâmica do corpo, pela força movente. Essas imagens que podem ter referências em conhecimentos múltiplos tornam um fecundo universo simbólico, ético e ancestral, é possível torná-los tangíveis, significar, espacializar, conhecer, problematizar e revivê-los através dos ritos numa produção da coletividade corpórea e de conhecimento, através da conscientização do corpo.

O *ère*, enquanto fragmento de um aspecto primordial, assume a função de personificação, junto ao corpo, de estabelecer trocas essenciais para os *nagô*, entre o plano invisível e o visível. Entretanto, todo ser presente no plano invisível assume formas presentes no plano visível como composição corpórea.

O meio assume um papel, neste contexto ritualístico da cultura *yorùbá*, da visibilidade da natureza cosmológica e possui uma função educativa. Dentre tantos elementos presentes no rito, a imagem assume um papel educativo: dando sentido e compreensão extensionista da comunidade e da cultura. A produção de imagem, como já afirmamos, se constitui na paramentação dos aspectos invisíveis.

Figura 15 - Exú, 1999, Bauer Sá, fotografia de estúdio



Fonte: Casa Rosa.

No Brasil, existem poucos produtores dessas esculturas, assim como existem poucos exemplares presentes nos terreiros (Santos; Aşıpa, 2014, p. 65), mas a herança desses objetos gerou uma outra sobrevivência, que são as relações estabelecidas com os objetos. Os *ère* configuram-se como formas existenciais, preservando a necessidade de se relacionar e paramentar esses princípios cosmológicos, em um sistema que pode causar uma certa fusão, nas quais o *ère* e a pessoa que porta o objeto são apresentados como a presença do orixá Exú (Figura 11). Todos nós somos formados por massa atribuída a esse princípio, como já apresentamos nas discussões relativas à composição do corpo dentro do sistema cosmológico nagô.

Na Figura 15, temos um retrato de um homem que segura um *ère*, próximo ao seu corpo e referente ao orixá Exú, o que se torna presente na imagem é o nosso *Bara*, ou seja, aquilo que Santos (2012) diz que todos nós carregamos e que constitui

aquilo que é associado a Exú: a força atuante e multiplicadora. No dinamismo entre corpo e *ère*, presente na fotografia de Bauer Sá, o que se revela não é somente o princípio cosmogônico, mas as imagens da experiência imaginal, entrando em performance e configurando toda a expressividade com esses objetos.

O objeto revela o que constitui como principal no sistema de trocas, presente na cultura nagô. O *Bara* é individual e coletivo: coletivo em seu poder de atuação, e individual, porque ele é um Exú, um extrato do princípio cosmológico. Mas ainda restam dúvidas sobre o que torna esse Exú presente, é apenas o *ère* ou também envolve seus ritos de revelação, preparação e presença? O objeto, através da fotografia e poética do artista, recoloca a dúvida sobre o que realmente se faz presente, também nos permite nos perguntarmos sobre a necessidade dessa presença na fotografia.

A presença do *ère* enquanto um meio e a produção de imagem a partir da cultura nagô reificam esses objetos como reveladores de formas de pensamento e de estrutura individual e social de populações que constituem nossa sociedade.

No primeiro capítulo, foram apresentados direcionamentos sobre um sistema de produção de imagens colonial, num desenvolvimento teórico em que as imagens estão sempre no lugar de outro e sua implicação ao arquivo. Diferentemente do momento desta dissertação, a importância do corpo, o rito em que envolvem os *ère* possuem uma função cognitiva que perpassa o corpo como fundamento e sua constituição enquanto indivíduo e coletividade.

Neste capítulo, apontamos um lugar de passagem, assim como Muniz Sodré (2017) nos ensina, outras formas de pensamento, nosso desejo em ampliar a discussão sobre os *ère* versa sobre outras possibilidades de relacionamento com o meio e com a produção de imagens por meio dos ritos dos povos *yorùbá*: nesse sentido, apontamos a forma como é construído o conhecimento nessas sociedades, as finalidades para quais são produzidos os objetos e o que eles, os *ère*, pretendem em seu estado de performance dentro do rito em que são constituídos.

No próximo capítulo, desenvolveremos acerca da divindade *Ọ́rúnmílá-Ifá*, através de seus saberes, através de verbos-ações auxiliares, são oriundos da relação estabelecida com os conceitos principais presentes nos autores examinados sobre a divindade do conhecimento. As ações, as obras presentes são como caminhos na busca por direcionamentos teóricos e sobre as imagens por meio de suas práticas divinatórias.

### 5 Caída 3 – Formular um corpo imagético: ações para pensar as imagens em *Ọrúnmílá-Ifá*

No culto de *Ọrúnmílá-ifá*, a palavra e os processos de transmissão de mensagens acontecem através do manuseio dos instrumentos como, por exemplo, o *ikin*, os búzios, o rosário de *Ifá* e diversas outras possibilidades de objetos que podem existir para divinar as palavras de *Ifá*. A maneira pela qual as formas de manipulação que cada instrumento permite, na forma de conduzir os objetos sagrados, o que resulta no desenvolvimento de uma prática de divinação que envolve os modos particulares no uso dos objetos. Os ensinamentos recebidos estão presentes na prática da pessoa apta para a divinação, nas formas de transmitir as mensagens, de interpretar os sinais, de entrar em contato com a outra pessoa presente, que esteja realizando a consulta, sobre os saberes de *Ọrúnmílá-Ifá*.

Através da prática, que consiste na leitura dos capítulos de *Ifá*, na mediação das demandas e da travessia da pessoa consulente, em que pode ser considerada uma sapiência, podem ser atribuídas tais práticas como divinatória ou, ainda, de adivinhação.

A divindade da cultura *yorùbá* do conhecimento pode ser exemplificada em Sodré (2017, p. 107) como: “Orunmilá, a divindade da sabedoria e da adivinhação”. A multiplicidade de práticas de geomancia dentro do culto do princípio cosmológico está direcionada ao uso da palavra; de modo geral, corresponde a um conjunto de possibilidades de instrumentos usados para a divinação, voltados ao exercício da função de uma pessoa preparada para transmitir direcionamentos e aconselhamentos a quem busca por auxílio através da divindade, presente na diversa literatura de *Ọrúnmílá*.

A adivinhação, caso utilizada, não possui um significado comum atribuído à palavra banalmente, descontextualizada ou de livre interpretação. Na elaboração desta dissertação, um conjunto de autores discorre sobre divinação e pontua no que diz respeito a uma distância à prática como uma maneira de antecipação ou conhecimento do futuro, como no caso de Sodré (2017). Dentro da filosofia de *Ọrúnmílá-ifá*, o conhecimento obtido pelo seu corpo filosófico — um conjunto de princípios elaborados por meio de narrativas simbólicas — auxilia nos processos de formação e constituição de uma espécie de consciência ou razão que personifica cada pessoa.

Nei Lopes (2020), no contexto do *Ifá Lucumí*, quando reflete sobre os processos de divinação, considera que se fazem presentes em diversas culturas, como, por exemplo, o *I Ching* dos chineses. Para o autor, a divinação é um processo completo, seu conteúdo é vasto, é repleto de informações sobre a cultura, o modo de vida da pessoa *yorùbá* e que não deve ser entendido apenas como divinatório, religioso, em suas palavras: “não só divinatório, mas também literário e filosófico” (Lopes, 2020, p. 55).

Neste estudo, será adicionada uma espécie de dimensão do Ifá, teremos o objetivo de investigar a dimensão imagética e visual do sistema divinatório. Ela diz respeito a uma série de grafismos e desenhos traçados no *opón ifá* (Figura 16), entretanto, não busca um significado para esses desenhos, o interesse de averiguação está no olhar para se estabelecer os desenhos nas apropriações, nos discursos e como se anunciam — um fértil lugar de produção de imagens —, seja pelo meio dos grafismos e suas complexas disposições, pelo meio das palavras lançadas no espaço ou pelo movimento do corpo de estar presente diante da atmosfera visual que o *Ifá* proporciona.

Figura 16 – Opon-Ifá – tabuleiro de ifá, usado nas práticas divinatórias



Fonte: Nelson Aguilar (2000).

Nigéria, Benin, século XX, madeira, 30 x 31 x 3 cm, coleção particular.

Para Lopes (2020), o conteúdo que compõe o corpo literário não corresponde a uma regra irrefutável a ser seguida, e aqui vale destacar a ideia de divinação, o seguir os ensinamentos diz respeito a um processo profundo de mediação:

O objetivo a atingir ao fim da consulta, em qualquer caso que apresente, é

principalmente definir a conduta religiosa a seguir — tipos de oferendas e sacrifícios adequados, orações a fazer e proibições a respeitar —, tanto para que nada altere a situação esperada, quanto para afastar as forças negativas. Mas tudo isso sem a “obediência” em relação ao Divino. Muito além de uma doutrina dogmática, Ifá é instrumento de sabedoria legado pela Divindade para ser aplicado no mundo profano (Lopes, 2020, p.55).

O momento de divinação não diz respeito a uma ordem, é um momento de segurar o olho, metáfora, presente no prólogo e ao longo das páginas, elaborada na construção desta dissertação que significa, a primeiro modo, olhar do interior.

É importante lembrar sobre a composição do corpo da pessoa *yorùbá*, é constituído de materiais das divindades — o que não significa um corpo receptáculo. Em Ifá Jimi Adebayo (2022), no livro resultado de sua dissertação, nomeada *A filosofia de Orunmilá-Ifá e a formação do bom caráter*, apresenta a filosofia de *Orunmilá*, com uma análise baseada em um conjunto de autores sobre a noção de pessoa na cultura *yorùbá*, cujo corpo pode ser dividido em uma parte tangível, nada diferente de outras culturas, e uma parte intangível. É importante destacar o que é mencionado sobre *Orí* e *Orí”nú* — no primeiro termo, a dimensão física e externa da cabeça; e, no segundo, a dimensão interna presente no *órun*. No caso de *Orí”nú*, compreende-se a personalidade, alma e aspectos individuais da pessoa *yorùbá*.

Exposta por Adebayo (2022), a filosofia *yorùbá* também é metafísica, por existir um deus supremo, *Olodumare*, que compartilha de sua sabedoria e experiência na criação do mundo através de textos sagrados que relatam sobre acontecimentos, oferecem reflexões e tomam sentido quando despertados por meio das práticas de divinação.

*Orunmilá*, como testemunha de toda a criação do mundo, é o princípio cosmológico responsável pela mediação da sabedoria adquirida, nas palavras de Muniz Sodré, em *Pensar Nagô* (Sodré, 2017, p. 89), é “um estruturador do pensamento religioso e filosófico da sociedade *yorùbá*, por intermédio do conhecimento transcendente do deus da sabedoria [...]”.

Vale ressaltar a distinção dos termos adivinhação e divinação, cujas especificidades consideram o uso da segunda palavra, as práticas que envolvem *Orunmilá* e a sabedoria africana *yorùbá*, sempre no corpo literário de Ifá, de mundo, são sempre sagradas, a prática de remontar um tempo inaugural. Nessa perspectiva, diz respeito a um aspecto da cultura que é a ancestralidade, na qual é possível pensar o conjunto de textos da sabedoria *yorùbá* como um corpo.

Não há nada no interior, se pode pensar em palavras, imagens e textos

formantes do corpo. O encontro da palavra com o corpo é o reconhecimento do corpo que fala, nesse movimento, reconhecemos a potência do corpo, mediamos com toda a sabedoria da senioridade um dos princípios da cultura *yorùbá* de acordo com Oyèrónkẹ Oyěwùmí (2018).

Essa filosofia prioriza os ensinamentos, práticas e saberes ancestrais recebidos ao considerar que respeitemos a sabedoria dos mais velhos porque através delas podemos mediar a trajetória de estar no mundo, de conviver com o outro — e esse outro não diz respeito somente a “outra pessoa”, o outro, conforme Adebayo (2020), diz respeito ao outro-eu em que caminhamos sempre a favor de conhecer.

Dentre as considerações sobre a forma do processo de divinação, em especial sobre a transmissão oral, se destaca na menção de Wándé Abímbólá quando informa sobre o processo de divinação ser cantado. Nesse caso, refere-se a um tipo específico de literatura presente dentro do corpo literário de Ifá, são os *ẹṣẹ*, poemas divinatórios.

Os poemas e seus versos ou suas parábolas são complexos por serem repletos de estruturas lógicas e etapas importantes para uma possível compreensão. Cantar o *ẹṣẹ* revela sobre os modos de expressão da palavra que não é apenas escrita ou falada, a comunicação já se estabelece no desenhar o *ọdù*, o olhar do cair dos búzios com suas configurações específicas e reveladoras dos ensinamentos e conduções oraculares. O olhar torna-se uma prática somatológica, assim como Sodré (2017) definirá a adivinhação.

Manter, neste fragmento texto, o verbo designa o primeiro verbo do vocabulário, a palavra adivinhar como um dos verbos para, se possível, configurar um corpo imagético, ou pensar as imagens, através da sabedoria do princípio cosmológico, é pôr sua presença nos estudos das imagens. Em Georges Didi-Huberman (2015), a palavra aparecerá em sua leitura sobre Carl Einstein, principalmente sobre as construções do historiador para a ideia de “visão” a partir do século 20, no contexto do cubismo, e estabelece uma reflexão sobre as questões do ver e do perceber. Para o autor, o trabalhar e pensar o ver são atividades artísticas e críticas, precisamos que “o ver assine o perceber”. Para o autor:

Devemos, contudo, mais uma vez, compreender essa abertura temporalmente: abrir o ver significa prestar atenção — uma atenção que não é evidente, uma atenção que exige trabalho do pensamento, recolocações contínuas, problematizações sempre renovada — aos *processos antecipadores da imagem* (Didi-Huberman, 2015, p. 239, grifos da autoria).

Em citação de Georges Didi-Huberman sobre Carl Einstein, é usada a ideia de

adivinhação visual, posteriormente, o historiador traçará a diferenciação entre uma posição passiva e ativa na ação de olhar. O autor usará de dois verbos da língua francesa para explicar as relações entre os modos do olhar: *voyeur* e *voyant*. Mesmo estabelecendo uma dualidade dos polos, ver de forma passiva ou ativa consiste em um exercício no qual o perceber é sempre um trabalho (Didi-Huberman, 2015, p. 329). O olhar e a sua atividade, neste caso, estão a serviço daquilo que não é aparente nas imagens, o que, possivelmente, pode significar se permitir se afetar, mas não por aquilo que a imagem oferta visivelmente.

O que vale considerar, em primeiro lugar, é a prática de perceber — problematizar a oferta superficial das imagens. Em segundo lugar, a noção de adivinhação — visual — como uma ação citada por Carl Einstein e, conforme destacado pelo autor, é uma ação do olhar. Sua função é conhecer o desconhecido, ou ainda, “compreender uma imagem-sintoma” (Didi-Huberman, 2015, p. 240), nessa direção, o autor considerará a imagem da seguinte maneira:

A imagem é um futuro em potência, mas não é messiânica. Ela é apenas, diz Einstein, um “intervalo alucinatório”: ela “irracionaliza o mundo”, e só realiza o que ela “pressente”. E essa é a razão pela qual Einstein quis, nessas mesmas linhas desvincular-se explicitamente de todo o sociologismo (a imagem como “sintoma cultural”, tal como Panofsky a compreendia e tal como é compreendida ainda hoje), bem como de todo o “profetismo marxista. Sem dúvida a imagística — a iconografia — emite imagens, “signos de época” como se diz. Mas a imagem, por sua vez, turva mensagens, emite sintomas, nos entrega ao que ainda se esquia. Porque ela é dialética e inventiva, porque ela *abre o tempo* (Didi-Huberman, 2015, p. 240, grifos da autoria).

Nas considerações acima, é possível observar um futuro que não se constrói de forma passiva, pois ele é um trabalho de implicação de ações e interações sempre a serviço de uma relação sintomática. No contexto *yorùbá*, o visível e o invisível não são dicotomias, conforme nos lembra Muniz Sodré (1988), como é no caso dos ocidentais. O visível e o invisível estão sempre em estado de troca e conversação, eles não pretendem superar um ao outro, porque são complementares, o visível é capaz de revelar algo invisível, e assim sucessivamente. Como exemplo, é importante relembrar a procissão dos *ère* — cortejo das imagens, se afastando da tradução do conceito como estatueta, se for permitido. Outro exemplo é a maneira de interpretar o *òdù*, sua aparição visível não diz nada sobre o invisível, os signos-sinais são a busca por algo que não está visto e interpretar pode ser sinônimo de adivinhar.

Os enigmas e parábolas presentes em um *òdù* funcionam como uma espécie de suporte para conhecer, através de uma mediação simbólica, se fazer presente e estar no mundo, com as orientações por eles reveladas. O conjunto de experiências

forma o corpo, ou ainda, o arquivo imaginal, retomando a ideia de Belting (2014), nos convida a conhecer essas imagens arquitetadas no corpo e dialogando com o mundo através da experiência imaginal.

O *òdù* e a palavra de *Ọrúnmilá-Ifá* auxiliam no processo ao autoconhecimento, como lembrará Renato Noguera (2015), *conhecer a cabeça, traçar caminhos e possibilidades*. Adivinhar imagens é primeiro um convite ao reconhecimento de um “sí-mesmo corporal”, como informa Sodré (2017), o que pode remeter a certo individualismo, é ao contrário, assumir um si-mesmo é reconhecer a sua corporeidade. Em suas palavras:

Encenando mediações simbólicas e com modos de articulação próprios, o corpo individual age instantaneamente, sem lógica predicativa, em função da corporeidade assimilada. Não há, assim, um conceitualismo, mas um “micropensamento” corporal que outorga à dimensão somática uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade, *concretizada em imagens*. O saber não apenas se adquire, incorpora-se (Sodré, 2017, p. 107, grifos da autoria).

Sobre esse modo de conhecimento é relevante lembrar Hans Belting (2017) ao mencionar sobre o corpo ou arquivo imaginal, o autor Ifá Jimi Adebayo anuncia a mesma frase que o historiador da arte alemão, e a origem dessa frase pode ser de Hampâpé Bâ (2003 *apud* Adebayo, 2022, p. 98), que diz: “Na África cada ancião que morre é uma biblioteca que queima”. A apropriação do autor revela a contribuição das culturas de *arkhé*, na qual não apresentou especificação sobre a autoria do pensamento, por sua vez a *arkhé* africana, no cenário das teorias da imagem.

Conforme as palavras de Sodré (2017, p. 106), “a corporeidade é uma condição própria dos sentidos”, reconhecer os sentidos como um modo de inscrição do saber é propriedade de culturas de *arkhé*, nas quais se relacionam e produzem conhecimento com um mundo de uma forma não distante, sem separações. Parece que é na forma próxima com o mundo e os seus meios que se reconhece a potência, a força e se constrói o micropensamento que oferece Muniz Sodré através de suas reflexões.

O trabalho de Gustavo Nazarento (1994), artista visual nascido em Minas Gerais, nos convida a refletir sobre o olhar quando substitui um olho pelo búzio (Figura 17). A pintura realizada em carvão, apresentada em um jogo de claro e escuro, as nuances são responsáveis pela volumetria do corpo que se apresenta na pintura. O contraste é capaz de separar partes do corpo, como a orelha, pela intensidade. O corpo nada revela, além de sua forma, apenas o búzio, o palpite sobre o corpo está pelas pequenas intenções do artista no jogo de cores presentes: a orelha, os detalhes

no pescoço e alguns outros detalhes no rosto que indicam volumes. Entretanto, o rosto não é revelado. Apenas o búbio.

Figura 17 – Gustavo Nazareno, Gira 5



Fonte: Galeria 1957.  
Carvão sobre papel, 81,2 x 65,2 x 4,5 cm.

O búbio encontra-se fechado para o lado de fora, mas aberto para dentro do corpo. A substituição é um olhar construído pela corporeidade, como ressalta Sodré, um exercício de ver, conforme Georges Didi-Huberman, uma oportunidade ao encontro de reconhecer o acervo de imagens que são desconhecidas dentro de nós, ao mesmo tempo, elas são confrontadas com as visualizadas no exterior. O olhar é em princípio interior, particular e relacional.

Na composição do arquivo imaginal, o corpo, existe um acervo de imagens que precisam ser confrontadas com o exterior, o mundo e o próprio interior — uma atitude da ordem do sensível, como revela Muniz Sodré, ao considerar que as imagens são incorporadas pelo corpo em um diálogo de dentro para fora. Segundo sua obra de

2017, Sodré revela que o saber nas culturas de *arkhé* não é adquirido e sim incorporado.

O modo como o artista constrói suas pinturas e sua poética revela sobre um modo de incorporar saberes das mais diversas fontes. Sobre a revelação, se considera como uma grande porção simbólica, ou um lugar comum, adentrando no terreno das teorias de Jacques Rancière (2012), poderíamos nomear de *odù*, que consiste em um caminho atribuído a todos os saberes presentes através de sua narrativa pictórica.

Para o artista visual<sup>17</sup>, existe toda uma narrativa criada antes mesmo do processo de pintar, são histórias-esquemas que constroem a pintura. Isso justifica um modo particular da história das imagens, de como elas são criadas através das multiplicidades de tempos, a anacronia em Georges Didi-Huberman e o corpo são o melhor exemplo para representar a anacronia das imagens.

Em um trecho intrigante da poesia de Ifá, referente ao olhar, o *ẹṣẹ* anuncia uma fórmula que merece atenção, tratando-se de poesia, é importante dizer que não se trata de uma análise de poema ou sobre as estruturas lógicas dos *ẹṣẹ* componentes do corpo literário de Ifá, o foco é contrapor as imagens presentes no texto dissertativo, como mais um fragmento de todo o lugar comum que se construiu até o momento. O conteúdo dos *ẹṣẹ* contém uma ampla sabedoria da cultura dos povos *yorùbá*, dentre a diversidade estão as crenças, histórias, feitos, aspectos (Abímbólá, 2022, p. 38-39).

O *ẹṣẹ* pertence ao *odù Ìwòrì Méjì* e, conforme C. Osomaro Ibie, em *Ifismo: a obra completa de Orunmila* (2022), é o seguidor mais velho de *Ọrúnmilá*. Sobre o *odù*, nas palavras do autor:

Enquanto no céu, Iworí-meji era o Olodu mais velho (apóstolo) de Ọrúnmilá. Ele era muito competente na arte de Ifá e suas práticas. Ele trouxe a tona vários sacerdotes celestes e também teve muitos sub-rogados trabalhando para ele. Todavia era muito vaidoso, o que explica porque por fim perdeu a senioridade para Eliogbe e Oyekumeji, que eram de outro modo muito mais novos que ele no céu. Ele fez muitos e inumeráveis trabalhos no céu, porque não permitia seus seguidores terrestres revelar seus trabalhos na terra. Muitos dos seus trabalhos celestes têm sido contatos por alguns daqueles que se beneficiam deles (Ibie, 2022, p. 171).

Em uma busca sobre o olhar e outros conceitos que envolvem as imagens no corpo literário de Ifá, através dos seus *ẹṣẹ*, foi encontrado um trecho e já nas primeiras

<sup>17</sup> Confira a entrevista, no formato online, com Gustavo Nazareno, intitulada *Entre o Ancestral e o Contemporâneo* (2024), realizada pelo Instituto Collaço Paulo – Centro de Arte e Educação (SC). A mediação foi realizada por Marcello Carpes. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PNQeax6xGyU>.

linhas diz: “Quando o fazendeiro olha o algodão do outro lado do rio, parece que mostra seus dentes brancos sorrindo alegremente (Abímbólá, 2022, p. 62). Tal simbologia aproxima-se ao olhar para o algodão do fazendeiro que pode ser interpretado numa perspectiva de conquista, boa colheita, em algo que dará bons frutos financeiramente. Entretanto, o algodão não sorri para o fazendeiro, fica evidente com o uso do verbo parecer, por sua vez uma aparência, ou seja, uma projeção de algo que possivelmente está sendo mediado pela pessoa que olha.

Ao final do *ẹsẹ*, existe um trecho complementar, “quando o fazendeiro olha o algodão do outro lado do rio” pode trazer a possibilidade de pensar naquilo que o rio está refletindo para a pessoa que olha o algodão e que pode ser através do rio. Sobre a fórmula, é importante considerar sobre a peculiaridade no olhar e sobre algo que se revela, os questionamentos direcionados ao *ẹsẹ* pretendem ponderar sobre o que leva a imagem a se projetar de tal forma.

Outro trecho do *ẹsẹ* também revela sobre a divinação ser feita para a aranha e a menção ao capítulo do qual a poesia faz parte, enfatizando a arte e a boa maneira de condução das práticas de divinação realizadas pelo *ọdù*. No que se refere à prática — e poderíamos chamar de artística, tal como o autor — é sobre o olhar.

No trabalho de Gustavo Nazareno apresentado na Figura 17, é escasso o uso de formas que poderiam levar a dizer sobre o que é visto, exatamente por colocar em ação o exercício do ver. Lançar os búzios sobre a mesa ou o *ọpọn ifá* é colocar os olhos sobre ela. É um convite a retirar os olhos de seu lugar elevado, enquanto uma série de “perspectivas”, e a própria palavra retoma uma série de princípios exclusivos em torno do sentido.

Colocar os olhos sobre a mesa — remonta a minha primeira experiência com o jogo de búzios — constitui-se enquanto metáforas que nos ajudam a compreender a questão da divinação e o olhar a partir das práticas divinatórias de *Ọrúnmílá*.

Considerar a sua palavra do Ifá exige uma tarefa do olhar, porque agora os búzios são os próprios olhos diante da mesa, não são apenas os olhos da pessoa responsável por guiar a prática, mas os olhos da pessoa que consulta que descem para exercer a sua função: ver.

O ver é colaborativo, não só pelo que é visível, mas ele compartilha daquilo que não consegue ver para dar uma corporificação, referindo-se ao modo de compartilhamento, trata-se, em primeiro lugar, de se distanciar de um corpo de consumo inerte ou em movimento, conforme Sodré (2017, p. 104), ou ainda, o corpo

como mero habitáculo de forças (Sodré, 2017, p. 105).

O ver exige, nesse caso, um pensamento-corpo guiado, conforme Sodré, pela corporeidade na qual a noção de grupo diz respeito a um aspecto coletivo e individual. A corporeidade refere-se a uma morada das forças — não físicas — ou ainda, como definirá o autor, uma condição do sensível (Sodré, 2017, p. 106). Sobre o corpo na cultura de *arkhé* Ketu-Nagô brasileira, Sodré (2000) discorrerá:

Numa cultura de *arkhé*, como a ketu-nagô brasileira, ganha primado a relação integrativa do corpo ou com os outros homens, mas também com a terra, os minerais, as águas. É na verdade uma relação integrativa com a própria realidade do corpo humano, feito de mineral, líquidos, vegetais e proteínas. O corpo é aí, como na tradição africana, um microcosmo do espaço amplo (o cosmo, a região, a aldeia, a casa) tanto físico como mítico, o que faz da conquista simbólica do espaço uma espécie de conquista simbólica, uma espécie de tomada de posse da pessoa (Sodré, 2000, p. 457, grifos da autoria).

É importante observar, a partir das considerações do autor, a relação de tomada de consciência da pessoa que dialoga com a filosofia presente em *Qrúnmilá-lfá*. O seu olhar interpretativo, por sua vez, também pode ser um processo de conquista entre o que se apresenta e todo o microcosmo que constitui o corpo. Ver, por sua vez, é reconhecer, visivelmente, a presença, e o seu jogo com o invisível é exatamente o reconhecimento e a reconstituição da noção do mundo, das forças, do autoconhecimento.

Retornando a Figura 17, o búzio presente está em movimento, quando colocado sobre a mesa, ele encontra-se fechado exatamente porque pede para ser construído e poderá revelar algo oculto. Os conteúdos presentes nos capítulos de *lfá* podem ser considerados como os conteúdos existentes nos exercícios de tomada de consciência da pessoa, enquanto o visível e o perceptível corresponderiam ao convite ao invisível, sempre em transição e complementariedade.

O que movimenta o búzio presente na obra de Gustavo Nazareno em *Gira 5* é segurar os búzios e lançá-los sobre a mesa. Por sua vez, a prática oracular dentro da sabedoria da divindade, do conhecimento, na cultura *yorùbá*, direciona para as questões do olhar.

O olhar não só privilegia e revela o corpo e suas fronteiras perceptivas, mas o corpo, enquanto um convite ao seu próprio encontro, exige de todo o corpo uma presença. O verbo adivinhar assume, nesse caso, um papel importante nos direcionamentos teóricos sobre as imagens através dos saberes de *Qrúnmilá-lfá*, adivinhar e olhar possuem uma íntima relação.

No caso de *Ọrúnmílá*, a prática de divinação é iniciada pelo olhar de quem consulta os instrumentos relativos à transmissão dos saberes, um conjunto de sinais sobre a mesa é capaz de abrir um portal que é desconhecido — ele é instigante, pulsante e latente —, então reconhecer seus movimentos e suas coordenadas e o olhar é, de certa forma, um dos sentidos que se colocam sobre a mesa, revelando-se para serem incorporados a uma espécie de orientação sobre um questionamento ou aconselhamento.

A prática divinatória indica que o olhar, por sua vez, é uma construção perceptiva orientadora sobre práticas teológicas e ontológicas ancestrais que poderão revelar e conduzir situações e condições de ordem pessoal, votiva e ou coletiva.

O destino é algo bastante presente nos ensinamentos sobre *Ọrúnmílá-Ifá*, afinal, o que se quer saber senão o destino das questões levadas até a pessoa que consulta os búzios — o próprio sentido da palavra é o que configura as práticas de divinação. Divinar tem o propósito de antecipar o destino. Seu sentido é coletivo, é um acordo através de duas partes que olham o que se apresenta. O próprio dito também carrega consigo uma incerteza, que é o seu destino por parte de quem procura, as palavras lançadas pertencem a quem elas são direcionadas, a quem se propôs a praticar um exercício de olhar a divinação. Por sua vez, quem olha dará sentido, ou seja, dará um destino às imagens, palavras, sentimentos, emoções e sensações no momento da prática. O destino nos parece ter sentido no momento em que se decide sobre os ensinamentos adquiridos através do olhar na prática oracular.

Sobre o corpo literário de Ifá, não podemos deixar de mencionar que o seu conteúdo carrega ensinamentos da própria cultura, significando manter e preservar a sabedoria e o legado de personagens, momentos, histórias importantes na construção da identidade da pessoa dentro de sua cultura. Todavia, a palavra está sempre em movimento, não se trata de uma repetição dos feitos dos princípios, assim como em uma consulta a palavra deve ser incorporada ao microcosmo.

Os autores informam que ela já estaria inscrita no próprio corpo, por isso é viva. O que coloca uma problemática sobre a ação de destinar, exatamente por todas as possibilidades que equivalem à distância que a palavra carrega, ou ainda, o destino impregnado de ideal, a tarefa de preventivo, adquirindo soluções através da descoberta de um porvir, ao mesmo tempo possui uma finalidade portadora, como, por exemplo, a sorte.

Na cultura iorubá, para compreender a noção de destino, é necessário voltar à

composição da pessoa. O *èmi* é traduzido como respiração atribuído por respiração, conforme Juana Elbein dos Santos (2012, p. 74), aquilo que distingue os seres presentes do *àiyé* e do *òrun*, também abrange outras noções.

Na obra de Adebayo (2022, p. 85) o *èmi* também abrange a ideia de alma e espírito, referenciando Pierre Verger. Ainda na obra do autor, referenciando alguns autores como Abímbólá, a escolha do *Orí* é um momento importante na criação dos seres humanos, pois é através da escolha do *Orí* que se estabelece a relação de livre-arbítrio.

A prática oracular é o exercício que faz a mediação entre o destino e o livre-arbítrio, na qual destinar é sempre movido por melhores escolhas divinadas por Ifá, conforme o autor, “A filosofia de Orunmilá-Ifá prima pela melhoria do sujeito em si e do outro, dos outros e da natureza” (Adebayo, 2022, p. 90).

Em Sodré (2017), a noção de destino equivale ao deslocamento de uma pessoa no *àiyé* e dissocia a noção de distância que, por sua vez, pode estar associada à metafísica. Conforme o autor justifica, a ideia de antecipação diz respeito aos modos de afetação durante a travessia. Em suas palavras:

Em sua oscilação entre a segurança da terra e os riscos da travessia, entre o mais próximo e o mais distante, o homem desloca-se e confirma-se em sua condição de viajante. **O destino é conhecido não graças a uma descrição metafísica e fatalista dos céus, mas à intuição de uma inteiração primordial da vida, voltada aqui e agora para o percurso que se realiza na terra e que se deixa ver no mito, na cerimônia, no ritual, nos domínios do sensível. O destino é a escrita imaginária traçada por essa travessia.** É, pois no imaginário de uma pulsão de partida que, mesmo podendo ser modificado, compromete corporalmente o viajante na dinâmica de seus círculos virtuosos. Não é, porém, o imaginário de algo exterior à própria existência (p. ex., outro mundo capaz de justificar ou gerar sentido para a vida humana), posto que o destino transcorre aí mesmo na materialidade ou na vicissitude de percurso do homem em seu espaço simples, onde o mundo é exatamente aquilo que é, voltado para a reprodução e a confirmação de sua própria imagem. À grandiosidade da história contrapõe-se a simplicidade do destino (Sodré, 2017, p. 109, grifo nosso).

O destino diz respeito a uma etapa de apreciação da travessia realizada pela pessoa e os conjuntos de imagens por ela percebidas e interpretadas constituindo o seu imaginário particular. A escrita, à qual Sodré se refere, poderia estar associada aos processos de incorporação sensíveis, cumulativas, existenciais e valorativas portadoras de sentindo e significações. O destino pode ser alterado exatamente pela mediação da travessia através das práticas oraculares divinatórias.

A relação entre *Orúnmilá-Ifá* e o destino está no reconhecimento do tempo do destino, para Sodré, “diferente do tempo histórico, a temporalidade em que se

inscreve o destino é a própria ancestralidade” (Sodré, 2017, p. 109). Assim vemos tanto em Sodré (2017) quanto em Adebayo (2022) que os capítulos de Ifá são responsáveis por tornar as pessoas conscientes dos feitos dos entes sobrenaturais para mediar suas ações a favor da formação do bom caráter — *Ìwápéle*.

Sobre a ancestralidade, é importante ponderar que, já no início dos escritos de Ifá Jimi Adebayo (2022), o autor tratará sobre o assunto discorrendo sobre o fim da existência visível. A morte, nesse caso, é denominada morte simbólica, “momento em que morre a personalidade anterior, natural e profana, e nasce a personalidade social, sacralizada” (Adebayo, 2022, p. 81).

A nova personalidade atua diretamente sobre o social, estabelecendo laços entre os habitantes do *àiyé* e os princípios cosmológicos do *òrun*. Significa, nas palavras do autor que “a morte para o *yorùbá* consiste no fim da vida no espaço terreno” (Adebayo, 2022, p. 94).

Sobre a temporalidade da ancestralidade, Adebayo (2022) reflete sobre o ancestral e o antepassado, enfatiza a importância da preservação e da sabedoria ancestral, a qual diz respeito a uma procura de um estado de boa convivência com o outro, com a terra e com gerações futuras.

Na história da arte, a questão de destino é quase como a imposição de um problema, como um estímulo ao pensar pelas imagens, uma busca pelo invisível, pelas mensagens subliminares, ocultas. Tal atividade não tem por função traçar classificações formais e estilísticas.

O problema do destino, de acordo com Georges Didi-Huberman (2015), é a busca por um não saber, o enigma não anuncia um mistério em busca de significação precisa de conteúdo, mas um enigma inesgotável, seu objetivo é unicamente traçar movimentos — ou uma travessia —, tornar consciente de escolhas, discursos, temporalidades distintas.

O historiador da arte Georges Didi-Huberman (2015, p. 241), em sua leitura de Carl Einstein, considera uma das constelações para o sentido do anacronismo na história da arte; traz à tona a noção de imagem-destino, que diz respeito a uma abertura, na qual o destino envolve um não saber, algo que ainda não é visto nas imagens. O destino trouxe à disciplina a questão sobre a sua própria função, para o autor:

A grande coragem epistemológica de Carl Einstein terá sido nesse nível, envolver a própria história da arte — a história da arte enquanto discurso — na força muito frágil desse “acordar” augural. Para que serve a história da

arte? A pouca coisa, se ela se contentar em classificar inteligentemente objetos já conhecidos, já reconhecidos. A muita coisa, se ela conseguir colocar o não saber no centro de sua problemática e fazer dessa problemática a antecipação, a abertura de um novo saber, de uma forma nova do saber, se não for da ação. É nisso que reside, penso eu, a grandeza de Carl Einstein na história da disciplina. Ele não classificou, nem interpretou melhor que outros objetos já integrados ao “corpus” da história; ele inventou objetos e, ao fazê-lo, antecipou novas formas do saber sobre a arte (não somente a arte africana e arte do século 20) (Didi-Huberman, 2015, p. 242).

O destino assume um papel de um não saber, o não saber é ativo pelo sintoma, uma procura pelo não visível, para isso, é necessário um movimento dialético, porque corrobora com a noção de imagem-dialética, baseada nos estudos de Walter Benjamin.

Entretanto, o trabalho do sintoma e da criação de novos objetos não é uma tarefa simples, é necessário construir, montar, desmontar, formando assim um pensar com as imagens enquanto um sistema de camadas ocultas que poderiam gerar um mal-estar. Destinar, por sua vez, tem a função de anunciar um sintoma. O encontro entre as teorias do historiador da arte francês, enfatizando a noção da disciplina em torno dos discursos nos usos e apropriação dos objetos, nas relações entre o discurso e uso dos objetos está o que Hans Belting, em uma outra teoria, enfatizará sobre a história das imagens, ao que parece que as histórias de uma imagem são as histórias do destino nas quais elas são usadas, elaboradas, propagadas intencional e universalmente. Em sua obra *Semelhança e presença: a história das imagens antes da era da arte* (2010), o autor dará pistas sobre o que seria uma história da imagem na tradição ocidental:

Meu livro não “explica” as imagens e nem pretende mostrar que elas se expliquem a si mesmas. Ao contrário, tem como base a convicção de que revelam melhor significado por meio do uso que lhes é dado. Trato aqui, portanto, das pessoas e suas crenças, superstições, esperanças, temores ao lidar com as imagens. Tal contexto, seja ele social, religioso ou político, é resumido pelo termo Kult, no título original em alemão. As culturas individuais, nas quais a imagem desempenha seu papel, recebem mais importância que uma visão genérica das características permanentes da imagem. Não foi possível, no entanto, examiná-las em todos os detalhes, já que nos pareceu mais importante traçar associações entre elas e marcar tanto as mudanças quanto as continuidades. Consequentemente, a história da imagem não pode ser confundida com uma simples narrativa de histórias, assumindo uma visão conceitual da história. No final, a imagem nos parece tão paradoxal quanto o próprio ser humano que dela faz uso: fluindo junto com sequência de sociedades e culturas, ela se modifica o tempo todo, embora, em outro nível, permaneça imutável — observação esta que serve tanto para se fazer distinções como comparações (Belting, 2010, p. 25).

O uso que é dado pelas imagens corresponde às operações figurais, contextuais, políticas e/ou simbólicas realizadas através de distintos suportes, meios

ou dispositivos e, com elas, a prática do discurso produzido através de seus enunciados imagéticos com as mensagens e suas operações políticas, estéticas e/ou artísticas são alguns dos aspectos que as constituem.

Os historiadores supracitados constituem linhas de pensamento distintas na produção da historiografia da história e teoria sobre as imagens, assim como os seus campos, um é antropológico e o outro é o da história da arte. Outro fator relevante é a maneira pela qual as imagens são utilizadas, a apropriação de modelos historiográficos de outras áreas do conhecimento, a qual resultou em estudos nos quais a imagem está descentralizada em seu próprio campo de estudos, sem questionamento sobre o modo como as imagens constroem sua sabedoria, resta a ela o seu aspecto testemunhal, a serviço de amarrações cronológicas.

Seja no âmbito antropológico ou histórico, a história da arte enfatiza, em ambas as teorias, recolando na centralidade de sua discussão o desejo de quem manipula as imagens, atribuindo o conhecido sobre as imagens ou partir delas um caráter decisivo e universalizante. Entretanto, o fator determinante pouco diz sobre as imagens, mas impõe sobre sua relação figural e intencional deliberações arbitrárias, dentro de uma determinada cultura ou sociedade, que poderão refletir sobre os seus usos e sua produção de sentido.

Nessa direção do uso das imagens, a contestação do desejo unificador repercutiu em uma reflexão sobre o querer das imagens em um texto de W.J.T Mitchell (2017), *O que querem realmente as imagens?* A pergunta é convidativa, pois possibilita a reflexão sobre o desejo, a quem ele pertence.

Hans Belting (2011) respondeu à questão em um texto em que traça relações entre o meio e o corpo, problematizando a distância em que se estabelecem. Em suas palavras, sobre a distância do corpo nas teorias do meio. Na abertura, o autor informa “*Aunque los medios y los cuerpos suelen abordarse discursivamente por separado, ambos participan en la percepción de las imágenes de forma coordinada*” (Belting, 2011, p. 179)<sup>18</sup>. O que vai estabelecer o elo é o olhar, sentido pelo qual não é único. O autor enfatiza que a construção do olhar depende dos outros sentidos e não é propriamente ocular. A tríade se refaz na teoria do historiador da arte e, agora, ganha um quarto elemento indissociável, o olhar, no qual sua atividade começa na interação

---

<sup>18</sup> “Embora os meios e os corpos sejam frequentemente abordados separadamente de forma discursiva, ambos participam da percepção das imagens de forma coordenada” (Belting, 2011, p. 179, tradução nossa).

com os espaços sociais (Belting, 2011, p. 180).

Sobre a resposta do autor a Mitchell (2011, p. 181), “[...] *entiendo la pregunta retórica de Tom Mitchell: «qué quieren las imágenes». Somos nosotros los que queremos que las imágenes quieran algo*”. O querer algo das imagens cria vínculos nos quais se pretende *destinar*, esse destino não fala sobre nada a não ser sobre uma conformidade entre o olhar e o desejo, entre uma projeção intencional que poderia direcionar a interpretação dos conteúdos presentes nas potencialidades imagéticas.

O desejo possui uma condição em que uma espécie de estado de efervescência impulsiona a percepção enquanto se percebe um percurso contrário das imagens. Buscando sobre destino em Georges Didi-Huberman (2015), sobre a imagem-dialética, termo que tem como ponto de partida Walter Benjamin (1982-1940), definindo as imagens como dialética do repouso (Didi-Huberman, 2015, p. 128), para o historiador da arte francês, é no movimento de repouso que se reconhece a abertura do saber das imagens.

O repouso não se trata de algo em estado imóvel, pelo contrário, é uma pausa — fissura — que assume ritmo diferente do comum (Didi-Huberman, 2015, p. 129). Conforme o autor, o movimento feito por Walter Benjamin realiza uma crítica à historicidade e à temporalidade da história, em específico “os modelos de temporalidade, ao mesmo tempo menos idealistas e triviais que os modelos utilizados no historicismo herdado no século 19” (Didi-Huberman, 2015, p. 102), que ele chamará de *contrapelo*.

Em *Diante do tempo* (2015), Georges Didi-Huberman levanta a discussão sobre descon siderações do autor para a história, neste caso, a história da arte. Por sua vez, o destino aqui assume um papel anunciativo, no qual uma disciplina recomeça a partir de um movimento contrário com aproximações distantes, ao ponto de dizer que ela não existe.

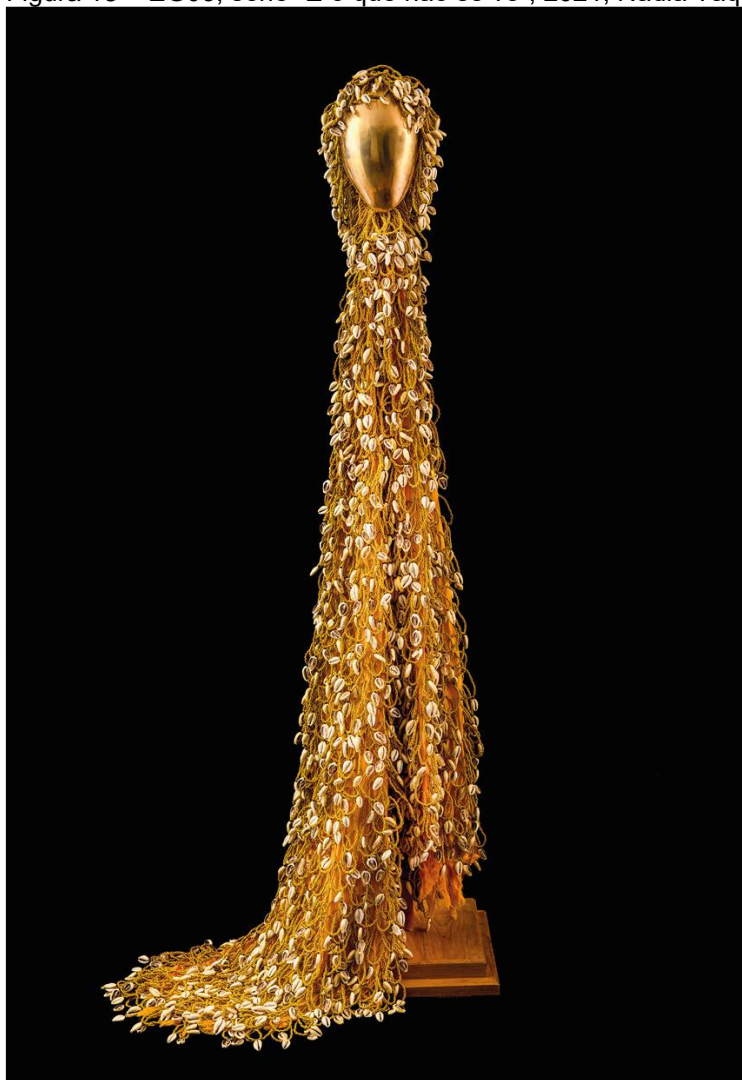
Destinar, verbo-ação que remonta à questão do destino, presente nos estudos sobre o *Ifá*, pode ser considerado um convite à consonância ao reconhecer um contrarritmo, e não uma escrita já desenhada, o destino é um convite a caminhar.

O destino já atribuído na escolha do *orí*, conforme já mencionado na sabedoria da cabeça, através da cultura iorubá, após a escolha e sua impossibilidade de alteração, não significa um destino já atribuído, no qual cada palavra presente no corpus literário da divindade guiará ao porvir inscrito.

Como já mencionado, através do estudo de Ifá Jimi Adebayo (2022), o outro

não diz respeito a uma aparência distante, o outro é compreendido como uma categoria interior e própria na sabedoria de *Ọrúnmìlá*. Tratar como outro sempre no sentido de algo desconhecido deve ser compreendido aqui como *aquilo que não se vê* (Figura 18), dentro de uma dimensão corpórea não se reconhece a experiência sensível diante da interatividade, com um outro-eu ou um eu-outro-natureza. Nesse sentido, destinar, em relação às imagens e à sabedoria de *Ọrúnmìlá*, guiará a compreender sobre os destinos daquilo que não se vê, uma interação da experiência sensível, não como resultado, não enquanto fim, pois se compreende o que não se vê mas como algo que se conforta por instantes.

Figura 18 – EG03, série “É o que não se vê”, 2021, Nádia Taquary



Fonte: Catálogo exposição òyàmi (2021).  
Escultura em madeira ipê, bronze 70, tecido, búzios, 180 x 70 x 50 cm.

A escultura da artista visual Nádia Taquary (1967, Bahia) com o título “*Oriki: É o que não se vê*” (2021) (Figura 18) apresenta-se de forma imponente, a cabeça

ornamentada por diversos materiais responsáveis por dar força simbólica por meio de objetos rituais que fazem parte do rito divinatório e traduzir *aquilo que não se vê* e que compõe uma série de ensinamentos ancestrais sobre a cabeça e sobre a simbologia da consciência humana, esses dizem respeito ao conhecimento, à sabedoria, aos modos de incorporação do saber. Pesquisadora da cultura baiana em sua multiplicidade de aspectos, desenvolvendo seu trabalho no campo da escultura e na produção de objetos, sua poética se utiliza de materialidades diversas possuidoras de simbologias rituais e singularidades.

O conjunto de materialidades atribui à escultura uma espécie de presença sobre o sagrado em um corpo repleto de búzios, miçangas e materiais responsáveis por estabelecer relações com os princípios cosmológicos. Retornar à Figura 17, presenciar agora e rever o olho de *Gira 7* para delimitar todo um corpo, os entrelaçamentos compostos por guias formadas pelas miçangas estabelecem conexões simbólicas — revelando um corpo que permanece encoberto, entretanto, ainda não informado nada sobre ele.

É importante considerar que o trabalho da artista visual assume uma discussão proeminente dentro da filosofia de *Ọrúnmílá*, a presença feminina, diversas das bibliografias ausentam ou apresentam imprecisões sobre a presença de mulheres dentro do culto a *Ọrúnmílá-Ifá*. Alguns autores são precisos na definição de um culto masculino, outros, mais sutis — se é que se pode dizer assim —, são indecisos nas presenças ou pretendem escolher por contornos teóricos ausentando a participação e efetivação feminina.

Nesta dissertação, sempre se desconsiderou a predominância masculina a um culto ou restrito ao homem, pela história da cultura dos orixás no Brasil, a problemática da pesquisa tem sua construção no sul do Brasil, e a contribuição formativa das sociedades socioculturais negro-africanas brasileiras.

Não existe a ausência de mulheres nas práticas de divinação de *Ọrúnmílá-Ifá*, seja no candomblé, seja no batuque, mesmo que o culto no Brasil sofra alterações e geralmente ganhe notoriedade em conjunto com o culto aos orixás. Em segundo lugar, a poética e a produção visual da artista contemporânea reconstroem toda uma sabedoria, aqui em específico sobre a cabeça, como já dito, importante elemento no culto de *Ọrúnmílá-Ifá*, o que nos possibilita destinar sobre a presença feminina no desenvolvimento de práticas educativas para a sabedoria da divindade.

Outra consideração se dá sobre a forma de apropriação teórica da sabedoria

de Ifá, não se pretende reproduzir ou discutir assuntos específicos do culto, o problema consiste na apropriação, na reelaboração e no debate com a noção de imagem estabelecida e a experiência imaginal como seu principal motor de elaboração. Já mencionado e presente em diversos autores sobre um culto predominantemente masculino, aqui é repensado. A posição demarcada na dissertação também diz respeito a um destino.

O trabalho da artista visual reescreve a tradição até então masculina, personificada na figura do sacerdote (babalaô), e retoma a participação e atuação das mulheres dentro da sabedoria de *Ọrúnmílá-Ifá*, mas, para além disso, dentro da cultura *yorùbá*.

A exposição que apresentou EG03 (Figura 18) é intitulada *Ìyàmi* (2021), com a curadoria de Ayron Heráclito e Thais Darzé, se desdobra a partir da tradução, conforme o texto desenvolvido pelos curadores, sobre a presença do feminino e a contribuição de mulheres na constituição da sociedade através da cultura baiana, firmando contribuições dos sistemas culturais africanos, traduzidos através de signos, indumentária, culinária, entre outros, e suas formas de resistência à perversidade masculina e colonial. Nas obras da artista, o universo feminino é presente de forma contínua.

Remontar toda a sabedoria das *Ìyàmi*, *Ìyá Nlá* entre tantos outros nomes aos quais se dirige a sabedoria matriarcal africana, no qual *Oyèrónkẹ Oyěwùmí* nos informa que traduzir apenas como *mãe* percebe-se como redutor e inadequado.

Figura 19 – O mundo/Ifá, 2014, Nádia Taquary



Fonte: Fonte: Catálogo exposição Ìyàní (2021).  
Ferro, madeira, palha da costa e búzios.

Em *Mundo/Ifá* (2014), a artista Nádia Taquary desenvolve com a cabeça, importante elemento presente nos *itàn* e histórias sobre origem do mundo na concepção iorubá, dentro de um tabuleiro de um *opón-ifá*, conforme as informações<sup>19</sup> de Darzé e Heráclito em um texto crítico sobre a exposição *Ìyámí*.

Tal atitude possibilita refletir sobre a inserção da sabedoria feminina dentro do culto a Ifá e não apenas como o cargo de *Apetebí*, conforme Lopes (2020) no contexto do Ifá Lucumí, sendo responsável pelo cuidado e manutenção dos objetos sagrados. Inclusive, o autor levantará dados sobre a presença de sacerdotisas dentro do culto, entretanto, julga não ter pertinência, exatamente pelos objetos usados por mulheres nas práticas divinatórias, pela divisão de métodos relacionados a Ifá ou a Exú-Elegbara (Lopes, 2020, p. 194).

<sup>19</sup> Confira o texto crítico desenvolvido por Thaís Darzé e Ayrson Heráclito para a exposição *Ìyámí* (2021), disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/nadia-taquary/>. No mesmo endereço é possível acessar uma versão virtual do catálogo da exposição.

Nos estudos de Oyèrónké Oyěwùmí (2021), a figura de *Ìyámí* é presente já no jardim de *Ajalá*, junto a *Ọrúnmílá*, e também adquire o caráter testemunhal, na criação das cabeças e na escolha do destino. Por sua vez, *Ìyámí* junto à *Ọrúnmílá* auxiliará na travessia das pessoas no *àiyé*: para conhecer a cabeça e o bom relacionamento com o outro.

É indispensável tratar sobre destino ou destinar, verbo-ação, responsável por revelar um estado de conformidade sem considerar o título do senhor do destino. O destino é uma espécie de liberdade, e, no contexto das imagens, talvez seja a liberdade de condição própria do sensível.

Mencionamos o texto de Marie-José Mondzain, *A imagem entre a proveniência e destinação* (2017), no contexto ocidental, e a nossa relação de ver as imagens como objeto, o que não nos permite ver a distância que tal olhar tem em relação à imagem e à pessoa que produz, em suas palavras: “A definição da imagem é, portanto, inseparável da noção de sujeito” (Mondzain, 2017, p. 39). Como uma espécie de acordo do sensível, a liberdade ensina, do alto — o que podemos pensar não na ideia de altura em relação à medida e sim como entendimento da sabedoria da cabeça —, a voar como pássaro, nadar como peixe. Sobre liberdade e a contribuição das mães ancestrais na questão do destino, cabe mencionar Muniz Sodré (2017)

Na *Arkhé* afro, a associação das mães ancestrais às aves e também a adoção de uma perspectiva do “alto”, que privilegia o desdobramento das superfícies do corpo coletivo, com vista à expansão e à proteção de sua unicidade. Figurado na altura, acima do tempo, o pássaro representa, por meio de uma entidade feminina (*Oyá Igbalé*), o controle simbólico dos ancestrais e dos contemporâneos. Trata-se, portanto, de uma figura conceitual do campo transcendental (o sagrado) do grupo, contemplada pela figuração do peixe com suas escamas, representativas da prole ou filiação. Assim, as zeladoras (sacerdotisas) dessas divindades partilham o poder dos pássaros, que foi celebrado em outros sistemas místicos na Antiguidade como o poder de ultrapassar limites, simbolizando a liberdade (Sodré, 2017, p. 155, grifos da autoria).

A partir da citação, da perspectiva do alto, que em nossa interpretação refere-se à cabeça e ao cuidado, podemos pontuar sobre *Ìyámí* e a contribuição dos ancestrais femininos dentro no culto a *Ọrúnmílá-Ifá*.

A produção visual de Nádia Taquary possibilita a reflexão de modo constituinte sobre a presença de mulheres dentro do culto e sobre a constituição do mundo tensionando atributos vigentes e resultantes dos processos da colonização que normalizam ausências.

*Ọrúnmílá* é conhecido como *Ẹlẹri Ipin*, que pode ser traduzido conforme

Aderonmu (2015, p. 97) como “testemunha do destino dos seres humanos”. A divindade testemunhou o processo de criação do universo e de todas as pessoas. Para Beniste (2019, p. 95), a designação parte da junção de dois termos, *ímó*, traduzido como conhecimento, e *ogbon*, *sabedoria*.

O culto a Ifá também pode ser caracterizado como a sociedade do *auô*, conforme a tradução de Sodré (1988), que designa segredo. Oy r nk  Oy w m  (2021) nos informa na narrativa que consagra a divindade no processo de testemunhar a criação das cabeças, * y * também participa do processo como coautora. Testemunhou o processo de escolha dos seres humanos em seu nascimento e na escolha do *or *, é, portanto, detentor do segredo.

Para Sodré (1988), o segredo é uma das dimensões do que ele nomeara como cultura das aparências, cultura negra no Brasil a partir das organizações socioculturais negro-africanas, os terreiros. Para o autor, o segredo pode ser compreendido através de um de separação, sempre equivale a duas partes, quem guarda e quem será compartilhado.

Sodré tratar  sobre um pronome antigo chamado dual, no qual o segredo só existe no espaço de compartilhamento. A noção de enigma dentro do culto de If  refere-se   noção de segredo no ocidente, onde, pode-se resumir, a partir das considerações do autor, que o enigma está a serviço da verdade e sua prática consiste no objetivo da salvação, nas palavras do autor:

Bem diversa a atitude do ocidente em face do segredo. Este é encarado como enigma, ao qual é preciso dar um sentido através da manifestação da verdade, que virá salvar alguém ou alguma coisa. Assim, Tebas   salva da peste quando Édipo decifra o enigma da Esfinge. A história da purificação da cidade é a história de uma manifestação de verdade, que aparece através de Édipo, mas também Jocasta, dos deuses, dos escravos (Sodré, 1988, p. 139).

O enigma ou *ar * — parábola, segredo —, conforme os apontamentos de Muniz Sodré (1988, p. 141), dentro do culto a If  não pretende descobrir ou revelar segredos porque “dispensam a hipótese de que a Verdade existe e de que deve ser trazida à luz” (Sodré, 1988, p. 143).

Em suas palavras, “O segredo não existe para, depois da revelação, se reduzir a um conteúdo (linguístico) de informação” (Sodré, 1988, p. 142). Jogo, aqui, pode ser compreendido como o próprio jogo de búzios, os processos de transmissão e interação com a dinâmica simbólica que constitui a cosmologia nagô, constitui como parte o segredo (Sodré, 1988, p. 142).

A sabedoria da cultura *yor b *, dentro do culto a If ,   repleta de segredos que

são, por sua vez, compartilhados, mas não são detentores de um conteúdo que preza por uma “transparência absoluta: tudo deve ser dito, tudo ser revelado” (Sodré, 1988, p. 142). Nem mesmo o caráter testemunhal, que é caracterizado *Ọ́rúnmílá*, tem como objetivo revelar enigmas, talvez seja o contrário, pois é no não dito, no não visto, na poética do invisível que se estreitam os laços com a ancestralidade, com os entes sobrenaturais, princípios cosmológicos.

É a partir dessas colocações que nasce a necessidade de reflexão sobre testemunhar, testemunhar segredos, enigmas, um ato de troca e não a testemunha como verdade.

Uma outra dimensão que constitui a *arkhé* é a luta. Através de Sodré (1988, p. 444), pode-se compreender a luta como uma certa engrenagem que leva ao poder de realização. Para o autor, a luta não se apresenta apenas como a troca de força — física e violenta — em disputa por algum bem social e cultural, significando a guerra. Para a explicação sobre a ideia de luta na cultura de *arkhé* — o terreiro —, o autor revisa dois *itàn* em que implica uma decisão e uma resposta em relação aos seres habitantes do *àiyé* e os do *ọ́run*. No trecho abaixo, podemos observar as considerações do autor sobre a luta:

A luta é o movimento agonístico, o “duelo”, suscitado por uma provocação ou um desafio. Quando o homem toca o orum com as mãos sujas, quando o garoto pisa a região proibida, os orixás são obrigados a *responder*, dinamizando assim a existência. Igualmente, quando um babalaô (sacerdote de Ifá) diz a alguém que é necessário fazer um sacrifício (ebó) aos pés de um orixá determinado, trata-se também de uma provocação humana à resposta de uma entidade cósmica. A luta é o que põe fim à imobilidade: todos (orixás, humanos, ancestrais, animais, minerais) são obrigados a responder imediatamente concretamente, ritualisticamente, às provocações, aos desafios, e assim darem continuidade à existência (Sodré, 1988, p.144, grifos da autoria).

Para além da tomada de decisão que o tom do trecho carrega, é possível perceber que os entes participam das decisões diante de um duelo, recontando todas as experiências, histórias e sabedoria, inclusive a que diz respeito a quem diz o conflito, dando tom à luta como um laço estreito entre os habitantes do *ọ́run* e o *àiyé*, dando sentido à existência.

O duelo a que estamos comumente acostumados difere-se da relação que Muniz Sodré estabelece na sabedoria das culturas de *arkhé*, nesse caso, as culturas de *arkhé* afro-brasileira — os terreiros — e estar acostumado diz muito sobre a forma como testemunhamos algo, testemunhar difere-se da dimensão da luta da *arkhé*, ou do segredo, sem nenhuma participação efetiva, é como se algo estivesse dado e

quase impossível de ser questionado.

Figura 20 - Mãe Preta ou A fúria de Iansã, 2014, Sidney Amaral



Fonte: Pinacoteca de São Paulo  
Óleo sobre tela, acrílica sobre tela, 140 x 210,5 cm.

A história da arte e as imagens, durante bastante tempo, foram tratadas de tal forma. A Figura 20 os coloca no lugar de testemunha, para além disso, nos impõe um conflito em testemunhar.

A pintura de Sidney Amaral (São Paulo, SP, 1973 – São Paulo, SP, 2017) chamada *Mãe Preta ou a Fúria de Iansã* (2014) é produzida através da cena de um filme *Cristo Rey* (2013). Na pintura, o dilema diário das populações negras brasileiras é registrado, o policial, já com as mãos sujas de sangue, aponta uma arma para a cabeça de um menino negro, enquanto a figura de uma mulher, na proteção da criança, porta um facão na direção do pescoço do policial, outros dois personagens extrapolam o plano e a superfície pictórica e sua presença indicial é enfatizada pelas mãos brancas e as armas apontadas para a mulher. Conforme observado por Tadeu Chiarelli em *Sidney Amaral: Entre a afirmação e a imolação* (2018)<sup>20</sup>, a substituição dos emblemas presentes na lapela do policial ocorre como inserção da narrativa no

<sup>20</sup> CHIARELLI, Tadeu. *Sidney Amaral: Entre a afirmação e a imolação*. São Paulo: **ARTE!Brasileiros**, 2018. Disponível em: [https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/#\\_ftn1](https://artebrasileiros.com.br/arte/artigo/sidney-amaral-entre-a-afirmacao-e-a-imolacao/#_ftn1). Acesso em: 11 set. 2024.

contexto de São Paulo.

O braço da mulher que coloca o facão no pescoço do policial é tatuado com um símbolo Adinkra, Aya. A pintura é tomada por um fundo preto, a mão que aponta para a mulher parece sair da própria cor. A professora e curadora Luciara Ribeiro em *Fragmentos de um real particular* (2023, n.p.)<sup>21</sup> expõe: “sobre o fundo preto em suas pinturas informa: que revelam fragilidades coletivas, a partir de metáforas visuais”. Testemunhamos um conflito diante da obra de Sidney, o seu impacto começa pelo destaque das figuras, contudo, nos parece ser um convite para testemunhar e percorrer os possíveis destinos que o embate levará. O conflito configura-se pelo instante de embate entre os próprios personagens, a ponto de não parecer ter nenhuma saída.

Surgem alguns questionamentos resultantes do dilema da pintura: qual destino a imagem de Sidney Amaral impõe? O destino dos meninos negros no Brasil? O dilema das mães negras brasileiras? A boa e velha prática de exterminar a diferença? São tantas as possibilidades de destino que as histórias da imagem poderiam indicar. Todavia, é testemunhar as diferentes possibilidades de um único fim — o extermínio — pelo qual matar um menino negro é exterminar toda uma coletividade e todos os aparatos sensíveis que o corpo/os corpos carrega(m), suas culturas marginalizadas, seus saberes ignorados, identidades relegadas, organizações destruídas: junto com cada criança negra vítima da crueldade morre uma partícula de toda a coletividade.

É cena comum dentro da realidade brasileira, e talvez o nosso olhar para tal pintura só consiga testemunhar porque é por estar diante da imagem que estamos diante da lei, como dirá Georges Didi-Huberman (2015) em seu estudo sobre o anacronismo das imagens.

É possível imaginar a violência, o momento de tensão, estar com a arma apontada para a cabeça? Sem que tal performance da imaginação recaia sobre a dor anunciada? E se falamos em dor é porque já preferimos um destino à imagem — a dor da mãe que perdeu o seu filho para o racismo. Até o próprio direito de testemunhar as imagens é guiado pelo incontestável. Será que testemunhos são incontestáveis ou nos direcionam a compreender a sua própria função de testemunho em uma sociedade?

---

<sup>21</sup> RIBEIRO, Luciara; AMARAL, Sidney. *Fragmentos de um real particular*. 24. ed. São Paulo: **Revista Zum**. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-24/fragmentos-de-um-real-particular/>. Acesso em: 11 set. 2024.

Nesse sentido, a imagem apela por uma espécie de arqueologia da dor, mas também sobre os atributos a testemunhos que constituem os fatos, parece que o testemunho nada nos oferece enquanto verdade, mas o episódio de horror que a imagem apresenta nos convida a imaginar, a dar um rosto a partir de um instante (Didi-Huberman, 2020). Compreender a doação ou o estado de sentinela das imagens exige movimentos. O processo de testemunhar não significa estar diante do incontestável, o movimento é contrário, como uma espécie de abrir a boca, vociferar ou penetrar no discurso.

O movimento contrário ou a arqueologia de juntar os restos da anunciação configura-se como uma espécie de “Abrir a boca das imagens”, no período contemporâneo talvez seja interessante refletir sobre o rito, menção ao título do texto do historiador da arte Hans Belting: *Egito: abrir a boca da imagem* (2014). A investigação discorre sobre a experiência imaginal e o poder das imagens em cultos de povos originários e as grandes civilizações fundadoras.

No texto, é presente uma contextualização das imagens em rituais funerários dos povos egípcios da quarta dinastia, dentro da liturgia o morto “vivía sob a forma de imagem” (Belting, 2014, p. 202). A múmia é receptáculo do espírito do morto, o que poderia ser nomeado de espírito se confunde com a própria noção de imagem, ou sua apresentação só é possível enquanto imagem.

Para o autor, a múmia seria a personificação do *Ka*, traduzido como força vital, por seu intermédio, os mortos estabeleciam sistemas de comunicação com os vivos a partir da visualidade das pinturas e inscrições no interior das tumbas. É nos interiores dos templos funerários e através de ritos em que as câmaras mortuárias recebiam alimentos e devoção, ou seja, estátuas dos defuntos se faziam presentes. Abrir a boca das imagens dirige-se a relações dos vivos com essas estátuas que viviam dentro das câmaras mortuárias.

A concepção de imagem entre os egípcios patenteia-se, como em nenhum outro lugar, no acto de animação que se denomina *o ritual de abertura da boca*. No Egito, no período do Império Novo, o ritual consistia num total de setenta e cinco ações e encantações que se efetuavam sobre a múmia para que *a alma recordasse o que tinha esquecido*, como se refere numa fórmula mágica do Livro dos Mortos (Belting, 2014, p. 204, grifos da autoria).

Pontos para se considerar no trecho são as relações ritualistas com as imagens em interiores, esses ritos revelam a animação como processos de percepção. A experiência única dentro desses túmulos é reveladora de uma experiência única com as imagens.

Georges Didi-Huberman (2015) considera importante a experiência de parar diante das imagens e, através das pausas, construímos a entrega de instantes de composição de motivos da representação. O aspecto não físico das imagens é correspondido na noção de alma, na leitura surge do fragmento uma questão para se destacar: o que as imagens esquecem?

Estamos tratando das relações como uma manutenção de mortalidade, função até então presente nos relatos sobre arte egípcia. Ponderar sobre o esquecimento das imagens é nos colocar diante da questão do arquivo imaginal, ou seja, o próprio corpo como lugar das imagens conforme as teorias de Hans Belting. A pergunta é capaz de recolocar a centralidade do corpo nos processos de percepção, mas não só a percepção como agente animador das imagens. Nós a percebemos? E no processo de perceber? O que ficou para trás? No campo da anacronia, talvez esquecêsemos tudo, a percepção como um processo de aniquilamento, de retorno ao ponto inicial, pôr em dúvida todo o visível.

Testemunhar ou abrir a boca das imagens, por sua vez, pode estar associado ao ver, pois será necessário reconhecer os clichês visuais, noção presente na obra de Georges Didi-Huberman (2015), que envolvem as imagens. O clichê visual é resultado de uma relação com as imagens como documentos, detentoras de verdades, desvendadas através de estratégias iconológicas na construção de evidências (Didi-Huberman, 2015). Para o autor, discorrendo sobre o papel do historiador da arte, a recusa do anacronismo acontece quando não olhamos as imagens a partir da nossa realidade, assim como a busca por documentos da época é suficiente para construir as suas verdades (Didi-huberman, 2015, p. 19).

Tal atitude é o que Didi-Huberman chamará de recusa ao anacronismo e a busca pela eucronia na construção da história e no significado das imagens. O clichê visual toma forma na obra do autor quando compreendemos que as imagens não são um conjunto de signos a serem desvendados e, sendo assim, transmitidos como uma cartilha, na qual seu conteúdo é irrefutável. Sobre os clichês visuais, o historiador pondera:

Nem sempre se conseguirá elucidá-las pela prática da reportagem, cujos clichês visuais não têm outro efeito senão suscitar por associações clichês linguísticos naquele que a olha. As imagens não nos dizem nada, nos permitem ou permanecem obscuras enquanto não nos damos ao trabalho de lê-las, isto é, de analisá-las, decompô-las, remontá-las, interpretá-las, distanciá-las dos “clichês linguísticos” que elas suscitam enquanto “clichês visuais” (Didi-Huberman, 2015, p. 37).

Jacques Rancière (2012) em *O destino das imagens* discorre sobre um aspecto da imagem de desvinculação, consiste em compreender que as imagens precisam ser retiradas de seus acordos históricos. Para o autor, na potência da tradição *ut picture poieses* — associações entre imagem e a palavra —, as imagens possuem uma característica contraditória que contraria todo o discurso a ela mencionado.

É através do efeito de paradoxo, na construção da frase-imagem, que há possibilidade de diálogo com as imagens, muito próximo do pensamento de Georges Didi-Huberman, que em sua obra chamará o processo de complexificação das imagens, a montagem. Nos dois casos, os autores mencionam a capacidade de aproximar coisas distintas e formar o que Rancière chama de formação de lugares comuns.

Viver em meio aos signos ou, como nos informa Jacques Rancière (2012), em comunidade, revela um aspecto importante na obra do artista carioca Yhuri Cruz (1991) no contato entre a percepção e a criação de choques visuais entre os signos.

O artista visual, dramaturgo e escritor desenvolve suas obras e sua poética é expressa em múltiplas linguagens da arte, tais como: instalações, textos ficcionais, proposições performativas. A passagem é exibida na obra de Jaques Etienne Arago (1790-1855), um olhar exterior ao castigo, olhar de ancestrais que castigam para o olhar de alguém que sofre com os restos do castigo. O papel de Yhuri Cruz (Figura 21) na desconstrução da semelhança, Rancière (2012, p. 16) informa sobre o lugar das imagens da arte na construção de dessemelhanças e na sua dissociação exclusiva do visível.

Figura 21 - Monumento à voz de Anastácia (detalhe), 2019, Santinhos de Anastácia



Fonte: Yhuri Cruz (2019).

A máscara, como objeto de tortura, no caso da representação de Anastácia na obra do artista, possui uma relação profunda com o silenciamento, com o apagamento e com o poder do colonialismo em atuação. O ato de retirar a máscara de uma imagem é construir uma contranarrativa visual para repensar as estruturas do conhecimento herdadas pela colonialidade que resplandeceu em todas as formas de olhar as imagens.

A imagem da máscara, a partir da crítica colonial, é assombrosa e continua reproduzindo seus efeitos ainda hoje e o que nos resta é levantar questionamentos sobre como ela continua reproduzindo sua ação dupla: corrosiva e de silenciamento (Kilomba, 2019, p. 33).

Grada Kilomba, em *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), nos informa que a máscara era dada a pessoas escravizadas e sua função era a não alimentação, ou seja, um bloqueio total no órgão bucal. Nesse sentido, a boca também assume duas funções: em primeiro lugar, a própria noção de silenciamento, relativa ao castigo atribuído; em segundo lugar, a boca assume um papel importante que é o da fala, enquanto revelação e tomada de posição.

A máscara é entendida como maior símbolo do colonialismo (Kilomba, 2019, p.

33). O processo de bloqueio da boca refere-se a um conjunto de práticas de contenção e tortura, e uma delas é que o processo de digestão seria metaforicamente assumir o patrimônio dos senhores brancos.

Em nota, a autora levanta informações sobre a história de Anastácia:

[...] alguns dizem que Anastácia era filha de uma família real Kimbundo, nascida na Angola, sequestrada e levada para a Bahia e escravizada por uma família portuguesa. Após o retorno dessa família para Portugal, ela teria sido vendida a um dono de plantação de cana-de-açúcar. Outros alegam que ela teria sido uma princesa Nagô/Yorubá antes de ter sido capturada por europeus traficantes de pessoas e trazidas ao Brasil na condição de escravizada. Enquanto outros ainda contam que a Bahia foi seu local de nascimento. Seu nome africano é desconhecido. Anastácia foi o nome dado a ela durante a escravização. Segundo todos os relatos, ela foi forçada a usar um colar de ferro muito pesado, além da máscara facial que a impedia de falar. As razões dadas para esse castigo variam: alguns relatam o seu ativismo político no auxílio de fugas de “*outras/os*” escravizadas/os; outros dizem também que ela havia resistido às investidas sexuais do “senhor” branco. Outra versão ainda transfere a culpa para o ciúme de uma senhá que temia a beleza de Anastácia. Dizem também que ela possuía poderes de cura imensos e que chegou a realizar milagres. Anastácia era vista como santa entre escravizadas/os africanas/os. Após um longo período de sofrimento, ela morre de tétano causado pelo colar de ferro ao redor de seu pescoço. [...] Na segunda metade do século XX a figura de Anastácia começou a se tornar símbolo da brutalidade da escravidão e seu contínuo legado do racismo. Ela se tornou uma figura política e religiosa importante em torno do mundo africano e afrodiaspórico, representando a resistência histórica desses povos. [...] Anastácia também é comumente vista como uma santa dos Pretos Velhos, diretamente relacionada ao Orixá Oxalá ou Obatalá — orixá da paz, da serenidade e da sabedoria — e é objeto de devoção no Candomblé e na Umbanda (Handler e Hayes, 2009). (Kilomba, 2019, p. 36, grifos da autoria).

O longo trecho é revelador, pois Anastácia é considerada um símbolo de manutenção social, atuando não somente enquanto figura heroica contra a opressão e a resistência à violência acometida a pessoas escravizadas, mas enquanto personagem atuante no âmbito das comunidades tradicionais negro-africanas no Brasil (Sodré, 2017, 2019).

Anastácia é cultuada nos ritos da Umbanda, sua história é contada novamente e ressignifica as relações sociais dos transeuntes desse espaço: seja através dos poderes das ervas ou aconselhamentos. Anastácia retorna a esse tempo no qual supre dores e mazelas de seres humanos. É importante notar que essa figura ainda circula enquanto imagem e está sendo um significativo recurso de resgate e cura das feridas causadas pela colonialidade.

Retomando a questão: o que as imagens esquecem? Exercício de reposicionamento, de uma desconstrução da própria construção de neutralidade, vista como universal, atuando no silenciamento e apagamento de outras formas de relação nas quais escapam o lugar comum universal.

Esta ação é ritualizada através do uso de máscaras de castigo que refletem e que estabelecem relações de poderes, reforçando todo o imaginário colonial da produção de conhecimento. Nas artes visuais, o historiador da arte e professor Igor Simões (2019) reflete sobre o cânone de produção de conhecimento no campo, reforçando primeiramente que ele sempre parte de uma escolha.

Dessa forma, como ainda podemos falar em silêncio e em invisibilidade? Prefiro pensar que há sempre uma escolha que reforça o cânone. O cânone é aquele da ordem do Branco e, assim, o conhecimento também é racializado, enquanto se esquece disso. Se esquece que o conhecimento branco é também uma marca. E que sua marca se estabeleceu como norma, excelência e forma de correção (Simões, 2019, p. 228).

O que as imagens esquecem não corresponde a um esgotamento em si sobre os seus significados e sentidos, acreditamos que a pergunta nos ajude a revisar a atuação desses objetos, ou seja, as formas de construção de conhecimento a partir de e sobre as imagens, suscitariam questionar se estamos abrindo ou fechando a sua boca. Quando elas, as imagens, esquecem é porque ainda recorrem aos cânones e ao fechamento de sua boca. A exemplo da história de Anastácia e sua imagem, ficam as estratégias coloniais de apagamento que não são suficientes para não a fazer presente e recompor os tempos de horror e de subalternidade pelos quais as populações negras estavam acometidas.

A obra de Yuri Cruz (Figura 21) presente na instalação *Monumento à voz de Anastácia* (2019) é um resultado de interferências e alterações na obra original de Jaques Etienne Arago. Nesta imagem de Anastácia, apresenta-se com um outro semblante, gentilmente sorrindo, reflete a sensação imediata da retirada dos objetos de tortura, a máscara e do colar, revela de fato o rosto de Anastácia. A obra compõe uma instalação, com pequenos cartazes do retrato e da oração que a ela foi consagrada. Outra atitude de opulência é seu nome: Anastácia livre, nesta obra há uma passagem do castigo para a livre “liberdade”, ao mesmo tempo o nome, a palavra escravo é substituída pelo próprio nome a quem pertence o retrato.

O retrato do desenhista francês não pertencia a Anastácia: seu semblante é a principal tese para a afirmação. Compreendemos que a substituição devolva a imagem aos verdadeiros “donos”, o retrato pertence a quem lhe tinha como posse e praticava crueldade.

Anastácia Livre é uma viagem no tempo. É voltar ao passado e libertar essa mulher negra escravizada que veio do Congo no século XVIII e foi condenada à mordida pelo resto da vida por lutar contra um homem branco que a violentou sexualmente. Se tornou a “escrava santa” por sua firmeza, mas refém à uma iconografia colonial. Em *Monumento à voz de Anastácia* (2019)

conjugo o afresco VOZ em tamanho monumental em diálogo com o pequeno sorriso-segredo de uma Anastácia liberta. Santinhos ficam disponíveis ao lado da obra para serem levados, ecoando assim a imagem (Cruz, 2019, n.p.).

A menção feita às experiências com as imagens em civilizações originárias na obra de Hans Belting (2014) questiona sobre como aconteciam essas experiências na atualidade, em outras palavras: como abrir a boca das imagens no contemporâneo?

Na atualidade, essa prática sinaliza uma tomada de posicionamento estético, político, social e artístico de um grupo de jovens artistas, entendidos como enevoados ou esquecidos pelo sistema, que irrompem as estruturas de tradição da historiografia da teoria e da história da arte, bem como dos equipamentos culturais de modo a apresentarem discursividades e poéticas que constituam novos discursos com novas imagens que, envoltas em outras composições simbólicas, haviam sido negligenciadas. O mundo saturado de imagens brancas tem atuado de uma maneira desigual: o modo como nos relacionamos com as imagens e seus usos é diferente, elas estão sempre a serviço de alguma coisa, são recolocadas e possuem uma autonomia e, esse sentido, a dissolução de seu dispositivo tradicional, hegemônico e pedagógico possibilitará sua libertação.

A obra, *Monumento à voz de Anastácia*, instalação na qual a imagem está presente e, agora livre, não está mais “refém de uma iconografia colonial”. Percebemos que, no trabalho do artista visual e no processo de dar voz a Anastácia, ressignifica a história de uma personagem pouco conhecida, o livramento de um lugar atribuído pelo outro.

Dar voz a Anastácia é uma maneira de refletir sobre a forma de dar voz as imagens, a forma como nos relacionamos, que consiste em um trabalho de revisão, invenção, mostrar e personalizar.

Superar o clichê visual presente nas imagens é duvidar sobre o olhar, entender os motivos de propagação de imagens e a construção de discursos sem a possibilidade de questionamento sobre múltiplas interpretações. O rosto dado é somente uma possibilidade das faces de Anastácia, o trabalho não se encerrou na atribuição de Yhuri Cruz. Todo o encontro com ela indica imaginar sobre um novo rosto, procurar e criar as lacunas das histórias sobre Anastácia e tornar público o rosto de Anastácia.

O trabalho do artista atua a serviço de uma coletividade, da revisão de um arquivo, que modificará o arquivo imaginal de todas as pessoas que sofrem com os

resquícios da escravização, do racismo e de todas as violências do colonialismo. Seguindo os preceitos da forma-muda e refletindo sobre a não exclusividade do visível, as imagens, como nos informa o filósofo da arte, Jacques Rancière (2012), dependem de outras linguagens para traçar seu regime comum.

Aludo à boca como aquilo que traça a articulação entre o dizível e o visível, conforme a obra do autor. Ao mesmo tempo, o discurso que essa boca produz emerge de um processo de desconstrução e construção e produtor de sentido.

Em uma ação-performativa do artista, o conceito de pretofagia, referente à publicação Pretofagia: um ensaio-cena em 4 atos (2019), em que faz menção à boca crítica e atuante no trauma coletivo das populações que sofreram e sofrem com as estratégias de morte do sistema colonial. Nas palavras do artista visual:

PRETOFAFIA é também sobre a condição colonial e colonizante da apropriação e apagamento das práticas/vivências, invenções e tradições pretas, de origem africanas, afro-brasileiras, afro-indígenas e afro-latinas. Quem comeu quem? Que antropofagia é essa que se toma como uma boca universal? ANTROPO-FAGIA. Comer o humano. O branco brasileiro europeizado come o preto e o indígena, digere suas memórias assumindo como suas, violentando e incorporando narrativas. PRETOFAFIA É A boca que critica, que aponta, que recusa e fragmenta espetáculos (Cruz, 2020, p. 7).

O sentido da boca atua em direção aos mais diversos processos de extermínio das diferenças através de suas organizações sociais e culturais. Diferentemente, a boca na cultura iorubá assume um papel importante nas comunidades terreiro, pois é através da alimentação que são estreitados os laços de comunicação e transformação. A alimentação é alimento-metáfora, exerce um contato íntimo com todos os seres presentes no *órun* por meio de trânsitos realizados pelo princípio dinâmico na cosmopercepção *nagô* (Elbein, 2012), Exú.

A consumação dos alimentos é configurada por um sistema de trocas e reciprocidade (Sodré, 1988), diferente das culturas europeias baseadas na mercantilidade e no capitalismo, o autor chamará de acumulação.

A boca crítica de Yhuri Cruz assume o papel de crítica e revisão de saberes instaurados e possibilita uma abertura para conhecimentos distintos. Para Juana Elbein dos Santos (2012), a boca coletiva, *Enúgbárijó*, carrega consigo a característica de realização. Qualquer movimento, impulso, ato por mais simples que seja é movimentação desta boca coletiva, atuando em tudo que acontece (Santos, 2012, p. 242).

Na obra era presente um processo de multiplicação, foram feitas várias

impressões da mesma imagem e eram distribuídas para quem visitava o monumento, justificando aspectos importantes de sua atitude, o alcance e seu poder de atuação diante do imaginário controlado e constituído agora guinado pelo novo rosto. Multiplicações e suas atualizações epistêmico-conceituais possibilitam recompor fragmentos do horror da escravidão e revela insurgências visuais enquanto contranarrativas para uma parcela da população, diante dos corpos daqueles que agora se sentem “representados” por essas imagens que estavam presentes em nosso imaginário.

A linguagem enigmática presente no corpo literário de Ifá permite testemunhar assim como *Ọrúnmílá* testemunhou o destino e a criação do mundo.

A tradução de Nei Lopes (2020, p. 67) nos permite traçar a reflexão. Para o autor, a noção de *Ẹlẹrì lpin*, forma pela qual *Ọrúnmílá* também é conhecido, significa “testemunha do compartilhamento”, é através do olhar que se desenvolveu as grandes narrativas da criação do mundo e dos seres humanos, fatos históricos que estruturam sociedades africanas e trechos transmissores de aspectos filosóficos sobre o ver o mundo.

O enigma aqui supera a noção de apropriação dos versos como clichês, sendo assim, toda a imagem, como um enigma, não está à espera de revelar segredo, o qual todo o enigma constitui, ela compartilha de um destino. Vale retomar a noção de Sodré sobre o destino:

Mas o destino não está no futuro, nem no além. Está aí mesmo, no instante em que se vive, no aqui e no agora, como um processo que absorve os seres sem deixar restos, sem permitir valor. Cada momento é singular, cada objeto é único, cada palavra é tributária de sua circunstância particular — e assim tudo se repete, morrendo e renascendo ciclicamente. Por isso, Ifá pode conhecer o destino: quando está no domínio do cíclico, basta reconhecer as espirais do ciclo para que a predição se torne possível (Sodré, 1988, p. 146).

A singularidade do destino e das palavras do corpo literário pode ser pensada para as imagens, no momento em que se atravessa o agora, é necessário o exercício de reconhecimento dos seus ciclos, esses podem ser considerados o olhar, testemunhar, destinar, memorizar, imaginar e infinitas ações nas quais as imagens nos interrogam quando presentes. Nesse sentido, todos os aspectos em *Ọrúnmílá*, sejam eles históricos, corporativos ou filosóficos, tratando-se de Noguera (2018), como componentes de sua palavra.

*Ifá*, uma palavra simbólica, carrega consigo uma sugestão de movimento, no qual precisa ser recitado, imaginado, contado pela ordem da singularidade do

encontro. A particularidade na palavra de *Ọrúnmílá* não significa uma atmosfera atemporal, como nos informa Oyěwùmí (2018, p. 31): “Ifá é frequentemente tratado por oficiantes, clientes, bem como estudiosos, como um documento atemporal [...] Mas o corpo de Ifá não é atemporal” muito pelo contrário, possui temporalidades e elas são reconhecidas ao modo de “está aberto no sentido de não está acabado, mas sujeito a edição e expansão adicional” (Oyěwùmí, 2018, p. 21), por isso, o Ifá é cantado, versado, dançado, imaginado.

Abrir a boca das imagens como um rito egípcio é um capítulo à parte da arte funerária egípcia, conforme Hans Belting (2014). Através de um rito, o processo de animação das imagens era através da exposição de estátuas que assumiam a função de meio, o ritual e suas etapas permitiam sua experiência enquanto imagem.

Através da obra de Yhuri Cruz, a abertura da boca assume um papel duplo de crítica e reconhecimento de clichês visuais — clichê, nesse sentido, um reconhecimento dos movimentos nos quais as imagens são atribuídas, os seus destinos, que as fazem desaparecer. E ao mesmo tempo, a abertura configura-se no campo das relações com as imagens, pelo que nos permite estabelecer trocas.

Em *Ọrúnmílá*, a metáfora do abrir a boca conduz aos sentidos da prática divinatória, começa no instante da consulta, mas abrir a boca significa ir ao encontro das imagens presentes no arquivo imaginal. O encontro proporciona um movimento e ele é responsável por traçar um destino.

Um próximo verbo-ação — memorizar — terá como dimensão teórica não a concepção de memória em si, mas no contexto desta reflexão visa compreender o movimento, contrário, das imagens através de *Ọrúnmílá-Ifá*, que parte do interior para o exterior e que tal movimento influenciará nos modos de adivinhar, ver, destinar, testemunhar, imaginar.

O verbo constitui a forma pela qual a ação tem como eixo a interioridade de uma pessoa, o que nada explica sobre individualidade. Esse movimento contrário é percebido, por exemplo, quando uma *ère* inicia seu trajeto de transição por percurso, suas finalidades são ritualísticas, conforme a citação que foi exposta no segundo capítulo, entretanto, a sua exposição é a potencialidade do movimento contrário exatamente porque procura materializar os fragmentos que compõem o seu eixo: o interior.

O interior refere-se ao corpo e não pretende compreender de que é composto, mas as forças em atuação e na sua relação para com o mundo. Aprender sobre

memória das culturas do continente africano revelará o motivo em que se acreditou e que ainda se propaga sobre a ideia de que é um continente sem memória ou menos desenvolvido por não elaborar o seu percurso através da escrita.

O próprio culto de Ifá demonstra-se diferente ao remontar um tempo princípio e recriar o presente, a palavra só faz sentido na sua ação presente. A palavra — *Ifá* — é viva, a memória é viva e se considera aqui que o seu princípio são as imagens.

Adernomu (2015, p. 76) pontua sobre os *òdù*: “[...] sua interpretação está constantemente aumentando e se modificando, pois o sistema aceita e evolui conforme a humanidade”. A memória não é um recipiente com conteúdos vasculhados somente quando solicitados dentro do culto a Ifá. A memória atua conforme a dinâmica do corpo, sendo possuidora de todo um aparelho sensível. Sobre a palavra, o professor Wándé Abímbólá considera:

Ifá é o meio pelo qual a cultura iorubá se reforma e se regenera e preserva tudo aquilo que é considerado bom e memorável naquela sociedade. Ifá é a cultura iorubá no seu verdadeiro senso dinâmico e tradicional. Ifá é um meio pelo qual uma sociedade não letrada esforça-se para manter e disseminar sua própria filosofia e valores a despeito dos lapsos e imperfeições da memória humana na qual o sistema é baseado (Abímbólá, 2022, p. 21).

A partir das considerações do autor, a noção de “sociedade não letrada” não diz respeito ao não possuir, mas sim a outros modos de adquirir conhecimento e de relações com memória, como, por exemplo, das culturas que têm a escrita, palavra gravada, como principal agente de registro da memória.

O escritor milanês Amadou Hampâté Bâ (1901, Bandiagara, Mali – 1991, Abidjã, Costa do Marfim) nos informa no início do seu texto *A tradição viva* (2013) que “julgou-se que povos sem escrita eram povos sem cultura” (Bâ, 2013, 167). Partindo dos pressupostos estereotipados sobre as culturas que possuem outras formas de registro e transmissão do conhecimento, o escritor defende o lugar da oralidade, não em oposição à escrita, mas realiza uma crítica na crença em que se estabeleceu como única forma de registro do conhecimento no mundo. Sobre a tradição oral, Hampâté Bâ considera:

A tradição oral é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à Unidade primordial (Bâ, 2013, p.

169).

Longe da restrita noção de comunicação na tradição oral, o autor nos informa que abrange algo muito mais complexo. Nos ensinamentos do professor, a tradição oral revela sobre a consciência do ser e estar no mundo, em suas palavras: “uma presença particular no mundo — um mundo concebido como um Todo onde todas as coisas se religam e interagem” (Bâ, 2013, p. 169).

É através das presenças que as imagens são geradas, afinal, elas são presenças, percebemos através dos estudos de Hans Belting, em sua tese sobre o paradoxo das imagens. Memorizar diz respeito ao movimento de estar no mundo, sua característica de nômade, conforme os estudos de Georges Didi-Huberman (2020).

Retornando ao texto de Bâ (2013), encontra-se uma primeira designação para o movimento tanto mencionado ao longo deste estudo. Na tradição oral, a palavra falada carrega consigo o sentido da própria existência, enquanto pessoa e assinala um corpo que desconstrói limites entre o sagrado e o profano, por exemplo, na noção de palavra — *Kuma* —, de origem bambara Komo, para o autor “é uma força fundamental que emana do próprio Ser Supremo” (Bâ, 2013, p. 170). Movimentar as palavras e as forças exige sabedoria e responsabilidade, para o autor, a noção de magia atrelada à ideia de palavra merece destaque:

Na Europa, a palavra “magia” é sempre tomada no mau sentido, enquanto que na África designa unicamente o controle das forças, em si uma coisa neutra que pode se tornar benéfica ou maléfica conforme a direção que se lhe dê. Como se diz: “Nem a magia nem o destino são maus em si. A utilização que deles fazemos os torna bons ou maus” (Bâ, 2013, p. 174).

A ideia de controle de forças direciona-se ao encontro do termo *Ìwà Pẹ̀lẹ̀*, filosofia presente na tradição de *Ọ̀rúnmìlá*, no uso e na transmissão do Ifá, a palavra, que ressalva a importância de uma presença no mundo com responsabilidade com o outro-eu, o outro e a natureza, o que se expande conforme é perceptível a todas as culturas de tradição oral.

A força-motor pode ser traduzida, em outros termos africanos, como, por exemplo, para a cultura iorubá, *àṣẹ*, ou a noção de origem banta, *manga*, cujo significado pode ser traduzido como “aplicação de forças ativas” (Sodré, 2019, p. 88) e se subdivide em outros tipos de forças presentes na cosmologia bantu, conforme nós podemos perceber em Sodré (2019).

A palavra — Ifá —, quando jogada no mundo, atua no processo de mediação, no âmbito da magia, conforme exposto por Bâ, criando, através de um “princípio

deinteração” (Sodré, 2019, p. 88), um processo de mediação na experiência no mundo por meio das “intensidades de natureza variável, isto é, capacidades diferentes de afetar e ser afetado” (Sodré, 2019, p. 88). As forças são atuantes no movimento “vai e vem” apresentado por Hampâté Bâ (2013), sendo considerado da ordem do tecer, do trabalho de uma pessoa tecelã ou das pessoas que trabalham com ferro.

Figura 22 - A feiticeira mascarada, 2020, Sonia Gomes



Fonte: Pinacoteca do Estado de São Paulo.  
Escultura, diversos materiais, 81,5 x 21,5 x 11 cm.

Na Figura 22, Sonia Gomes (Caetanópolis, Minas Gerais, 1948), artista visual contemporânea, apresenta uma obra composta por muitos materiais, como tecidos, alfinetes, linhas, pedras, entre outros. A escultura é tecida por um conjunto de

memórias, os detalhes que formam o semblante da feiticeira mascarada são solucionados por costuras, amarrações, alinhavos, encaixes e outras soluções formadas por modulações dos materiais. O processo poético presente na escultura de Sonia Gomes é composto pela história dos materiais presentes, para além disso, é necessário olhar para o destino no qual a artista atribui as memórias e histórias presentes em cada pedaço de tecido adquirido.

Uma (po)ética, até então mágica, que atua com as forças e as direciona na formação de alguma forma. Pelo título de sua obra, vale a discussão entre uma dicotomia que forma o próprio enunciado e é dicotômico exatamente pelo sentido em que se atribui a palavra feitiço no contexto brasileiro e no caso das culturas de *arkhé*. Ao mesmo tempo a palavra feitiço corrobora o entendimento que se estabelece aqui sobre a obra, para explicar o movimento do verbo memorizar.

Para Sodré (1988, p. 160), o termo feitiço corrobora uma “arbitrariedade da regra”, pois seu sentido semântico está ligado a feitio, factício, fetiche, atuando na atmosfera daquilo que é falso. A arbitrariedade que o autor menciona é que a noção de feitiço atua no “esgotamento da verdade” (Sodré, 1988, p.161), significando tensionar o que o autor chama de “regimes de verificação” (Sodré, 1988) e, até então, explica a circulação do tom pejorativo de palavras. A noção de sedução não se distancia da palavra feitiço, é observada através das considerações do autor sobre Nietzsche, que apresenta o tema da sedução através de contexto (Sodré, 1988, p. 157).

Retomando o trabalho da artista visual, o agrupamento de elementos, o conjunto de histórias tecidas, ganha um novo trajeto, não entendemos como uma nova história, e sim como um destino, diz respeito a uma oscilação ou temporalidade.

Sobre o movimento vai e vem, conforme as palavras da artista, é um movimento rebelde<sup>22</sup>, pois em sua atuação de dentro para fora, se procurar por algo para além do estabelecido, como, por exemplo, se proferir o *lfá* ou ao contrário, na procura pelo *lfá*, se coloca em dúvida algo e de alguma forma a solução, não sendo o fim de um problema, é, na verdade, ao contrário, atribuir um problema, ir ao encontro dos segredos.

Conforme Sodré (1988, p. 162), o segredo não está a serviço de uma revelação, sem sentido infantilizado atribuído à sua descoberta, para o autor, o segredo está no

---

<sup>22</sup> SONIA Gomes - Artista Plástica. Direção: Kenya Zanatta. Produção: Juliana Belluomini, Júnia Teixeira, Bianca Corona. Roteiro: Kenya Zanatta. Fotografia de Mauro Martins. [S. l.: s. n.], 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7BT2LZuSwCs>. Acesso em: 21 set. 2024.

mesmo lugar que as ações do corpo. O segredo torna-se existente por meio do rito, por meio do feitiço, como linguagem. O rito, numa dimensão coletiva, significa, corporifica, para o corpo e para a comunidade. Ao mesmo tempo, o segredo é um meio de retirar a máscara de toda a verdade absoluta imposta por meio de uma “consciência racionalista”.

Na dinâmica do verbo, o que nomeamos como corpo literário de *Ifá*, designado como o conjunto de sabedorias apresentadas através de sentenças, parábolas, poesias e um amplo repertório literário com uma ênfase enigmática que ultrapassa a noção de literário, em alguns momentos foi mencionado sobre ser um corpo imagético.

Nomeia-se o conjunto de fatos, histórias e as mais diversas explicações que *Ọrúnmílá* testemunhou como um conjunto imagético e pela sua origem simbólica composta por fragmentos com caráter enigmático. Os fragmentos e conjuntos são responsáveis por uma espécie de mediação, como aponta Muniz Sodré (2017):

A mediação é a representação ou, no limite, um *texto*, que pode concretizar-se em palavras ou imagens. Vale a lição de Ricoeur quando este afirma que “antes de se tornar texto, a mediação simbólica tem uma textura”. Em outras palavras, antes de converter-se em algo que signifique, a mediação é só o resultado do ato de vincular ou *tecer*, portanto, a superfície ou a pele de uma forma, algo apenas visualizável ou tocável (Sodré, 2017, p. 178, grifos da autoria).

Segundo o autor, a mediação da *Ifá* — a palavra de *Ọrúnmílá* — atua em confluências com a imaginação, produzindo o que o autor nomeará de simbologia derivativa e se afasta de uma compreensão do símbolo com sentido ordenatório (Sodré, 2017, p. 178).

Considerar sobre o verbo memorizar para explicar um movimento na transmissão de *Ifá* é, ao mesmo tempo, pensar que a sua palavra, aquilo que a divindade testemunhou, é considerado imemorável. Através de Muniz Sodré (2017), é possível perceber que o próprio sentido da *akrhé*, ou ainda em africano a equivalência está na expressão *Igbá Iwá Axé*, que em sua tradução faz referência à ideia de origem, não diz respeito à distância, ao passado. O imemorável configura-se através da partilha de um acontecimento e, a partir disso, cria-se uma necessidade de memorizar.

O sentido do termo acontecimento distancia-se da noção de tempo progressivo na obra de Muniz Sodré (2017), ao analisar o famoso provérbio africano: “*Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje*”. Para o autor, a noção de acontecimento separa a ideia de tempo de temporalidade porque o acontecimento é

gerado como uma experiência e não como um evento ou uma localidade (Sodré, 2017, p. 186). O acontecimento é um “corte no fluxo contínuo das coisas” (Sodré, 2017, p. 186).

A ideia de acontecimento parece possuir uma equivalência ao conceito de sintoma presente na obra de Georges Didi-Huberman, o cenário em que o conceito de sintoma é desenvolvido através da crítica ao pensamento de teóricos de contribuição sobre a necessidade de teorizar sobre o tempo subjetivista e moderno. Sobre o acontecimento em Sodré:

[...] o acontecimento é começo de algo *que vem*, de um *a vir*, mas um começo que *se dá no meio*, já que precedido por um contexto mundano, com o qual rompe exatamente por trazer em si mesmo uma singularidade, isto é, uma incomparabilidade absoluta em termos de atributos e qualidades com as circunstâncias do contexto. No acontecimento, a origem (em nagô, *igbá iwá axé*, em grego, *Arkhé*) não é uma marcação de tempo porque não é um modo do que não mais está presente dentro do tempo (a exemplo de um modo verbal). Não é, portanto, um passado que se possa datar e sim o princípio — no sentido de linha mestra ou inaugural que pauta a existência — do começo ao fim. Evocando Heráclito: *Arkhé* é *eskaton*, origem é destino (Sodré, 2017, p. 186, grifos da autoria).

Nesse sentido, o aforismo de *Êşú*, nas reflexões do autor, contribui para a compreensão de um tempo inventado, temporalizado, através do agora. A sabedoria presente nas parábolas, poemas e fragmentos textuais, mas antes disso e após, as imagens, são acontecimentos que instauram uma origem, convidam a temporalizar, através do olhar, testemunhar o agora que se apresenta e destinar a experiência, o movimento vai e vem que pode ser considerado como uma espécie de reversibilidade, palavra pela qual Muniz Sodré diz ser a chave do provérbio (Sodré, 2017, p. 188).

O jogo de palavras apresentado pelo autor entre reversibilidade e irreversibilidade explica que a primeira está situada na restituição, em *igbá iwá axé* é da natureza da troca simbólica, enquanto irreversibilidade está relacionada a dominação e subordinação.

Para finalizar as reflexões realizadas neste capítulo, se constrói um questionamento: o ato de imaginar pode ser considerado um processo de reversibilidade dentro da força *igbá iwá axé*?

Figura 23 - Eneida Sanches, Transe, Wearable, 2017



Fonte: Projeto Afro (2017).  
Gravura no corpo, 60 x 100 cm.

Olhar para o trabalho da artista visual baiana Eneida Sanches (1962) permitiu o desenvolvimento de um olhar construtivo e de suma importância no desenvolvimento do texto dissertativo.

A experiência de olhar para obra gerou uma espécie de aforismo que pode ser traduzido como uma oferta da imagem — ou a imagem como uma oferta —, como o próprio movimento do trabalho de Sanches (2017). Na criação do aforismo, construiu-se contos, buscou-se imagens, conceitos e ideias na intenção de argumentar sobre a mesa de jogo de búzios como um lugar geratriz de imagens. Verbos-ações como *divinar*, *destinar*, *testemunhar*, *memorizar* são encontros com os saberes das divindades, são estruturas na arquitetura de um lugar.

O lugar a que se refere é pelo ato de imaginar, cada verbo dará conta de organizar, cartografar os sentidos através da experiência de sentar e ouvir a palavra de *Ifá*. Na Figura 23, as mãos repletas de pequenas gravuras, com o nome popular Olho de boi (*Leucanthemum sylvaticum*), dispostas livremente, as matrizes de gravação e suas impressões. Considera-se como oferta porque remontou uma

experiência com o jogo de búzios, podendo ser considerada um acontecimento, a primeira experiência com o jogo de búzios. Segundo os estudos de Jean-Jacques Wunenburger em *O imaginário* (2013), obra que exprime as principais linhas, abordagens e pensadores do imaginário no ocidente, o imaginário assume diversas funções e possui instâncias como coletivas e individuais e usa de diversos elementos dispositivos para estruturá-los.

Conviremos, portanto, em denominar um conjunto de produções mentais ou materializadas em obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguística (metáfora, símbolo, relato), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, referentes a uma função simbólica no sentido de ajuste de sentidos próprios ou figurados (Wunenburger, 2003, p. 10).

No caso da prática de *Ọrúnmilá*, as configurações visuais forçadas pelo lançar sobre o *ọpón-ifá*, na mesa, ou na peneira, remontam imaginários, na verdade a prática apresenta-se como uma abertura, uma solicitação a imaginar. Um pouco distante da noção de imaginário do autor, o estudo de Marcos Vinícius de Souza Verdugo é revelador sobre a compreensão do termo, não se restringe apenas a produções mentais ou nas discussões entre as dissociações entre o simbólico e o real (Verdugo, 2016, p. 32). Em *A díá fún: aproximações à imaginação iorubá na linguagem do sistema de Ifá* (2016), lança a reflexão sobre o imaginário — conceitual — partindo das reflexões de Édouard Glissant:

Desta maneira, para a nossa presente discussão, imaginário conceitual é toda **construção simbólica** de uma comunidade mediante a qual ela se define e que se realiza em uma linguagem que é determinada e determina as experiências de mundo, em outras palavras, ele é o mapa conceitual de um imaginário africano. E é neste sentido que as duas partes da dissertação operam: na primeira, apresentamos as práticas que encerram em si mesmas a ideia do sistema de Ifá e, na segunda, apresentamos os elementos gerais que fundam e formam a linguagem que expressa a construção simbólica da totalidade-mundo iorubá que está presente em Ifá (Verdugo, 2016, p. 32, grifo nosso).

Pode-se considerar, imaginar como uma ação na relação com o mundo e todos os dispositivos que o formam. O ato é capaz de produzir imagens e organizá-las de uma forma individual e coletiva. Aos leitores, se for permitido, para traduzir o acontecimento: *imaginar o sentar em uma mesa e segurar duas sementes de olho de boi em cada mão*. Em todo o momento da comunicação se gerava imagens para dar conta dos verbos do espaço. Então, através do olhar para a obra de Eneida Sanches, formou-se o aforismo: *segurar o olho de boi e gerar imagens*.

O trecho textual que é responsável é uma solicitação a pensar que o jogo de búzios e Ifá — a palavra — são como um meio, uma espécie de geratriz de imagens,

por sua vez, através dos verbos-ações levantados aqui, todos estão inseridos de alguma forma na sabedoria da divindade iorubá do conhecimento. Pensar em uma geratriz de imagens através de Ifá não é se colocar de forma passiva, é necessária uma disposição com base em questionamentos e preposições, o que coloca em movimento palavra, *Ifá*, torna ela um meio.

A ideia de imaginação sempre esteve distante da realidade, na verdade, sempre aparece como aquilo que extrapola o real ou se apresenta na real distância. A fórmula apresentada por Didi-Huberman (2012) no início de um artigo nos apresenta como indissociável: “não há imagem sem imaginação”, invocando autores como Goethe e Baudelaire para nos informar que a imaginação tem “o sentido constitutivo” e a “capacidade de realização”.

O autor distancia-se de uma tradição epistemológica clássica e também moderna, que contrapõe imaginação à ideia de verdade. Observado em Sodré (1988), a noção de verdade atua como um mecanismo de controle do próprio sentido.

[...] a verdade do Ocidente, cuja lógica aspira à evidência universal e pretende não depender de mais nada além da própria verdade absoluta, reina como divisor das águas entre o bem e o mal, como o equivalente geral (valor) de todas as operações do sentido (Sodré, 1988, p. 152).

Sempre em sentido contrário à verdade, a imaginação aparece no limiar da percepção, como observou Marina Massimi (2012) nos estudos de Aristóteles: “A percepção sensível é sempre verdadeira, ao passo que a imaginação pode ser falsa”. (Massini, 2012, p. 119). Para a autora, a contribuição das teorias de autores como Aristóteles, Agostinho de Hipona, Tomás de Aquino são presentes no contexto brasileiro através da tradução jesuítica, a imagem com “valor universal” assume um papel educativo: “imagem assume o valor de sinalizar a presença do sagrado, ou seja, uma dimensão sacramental” (Massini, 2012, p. 125).

Ao mesmo tempo, através de uma relação comunicacional, assume as imagens que possuem um sentido persuasivo: “ele é o intérprete da enigmática linguagem do divino por sinais mundanos” (Massini, 2012, p. 126). Por sua vez, através da leitura da autora sobre o pensamento catolicista dos autores, a noção de engano, a vontade nos parece sempre na mediação na faculdade imaginativa, principalmente influenciando na doutrina nas quais as perspectivas dos autores estão inseridas.

Retomando a frase de Georges Didi-Huberman, podemos considerar sobre os objetos expostos no primeiro capítulo da dissertação, presentes na *Mostra do Redescobrimento – Negro de Corpo e Alma* (2000), os objetos que através de suas

ações cotidianas simulam a violência e ao mesmo tempo normalizam e colocam em produção a própria noção de imaginação, além disso, os objetos estabelecem uma noção de imaginário.

Nesse sentido, ao tratar do verbo-ação imaginar, seguimos o pensamento do autor, principalmente em sua função de atravessamento no real: constituir e realizar. Para o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman, é através dos dois verbos que as imagens tocam o real. A questão surgente é sobre uma equivalência, se existe a possibilidade de serem pensadas através de dois conceitos ricos dentro das organizações socioculturais negro-africanas no Brasil: a noção de oferta e sacrifício.

Antes, imaginar é tratar de uma performance do corpo-imagem, segundo Martins (2020), ou do rastro, regido pelo acontecimento dos *ères* em seus ritos complexos — realizado em etapas como preparar, expor, passear, guardar.

O *corpo-imagem* em Martins (2020) é uma grande contribuição às teorias da imagem, pois não existe uma fragmentação, o corpo-imagem abrange todos os sentidos, os ritmos, os cantos, as danças, sem nenhuma espécie de isolamento. Na relação com os dispositivos — os meios —, o corpo dança e traça movimentos, observa através de um ritmo, canta na maneira de observar e se colocar presente, produzindo imagens. Conforme as observações de Hans Belting (2012), sobre as teorias da imagem, não existe uma separação do corpo e os meios. A tríade — imagem, meio e corpo — de sua composição é tratada de forma inseparável, entretanto, tem bases conceituais e epistemológicas embasadas na tradições que separam.

Para a autora, “A arte é, assim, uma dádiva e uma oferenda” (Martins, 2021, p. 73). A oferenda, por sua vez, configura-se como uma troca; em Sodré (1988, p. 127), a troca, na cultura de *arkhé*, é simbólica e possui regras básicas que consistem em “receber e restituir”. Nada que constitui o mundo *yorùbá* é excludente da troca, toda a relação se estabelece através desse complexo sistema simbólico.

No culto a *Qrúnmilá-lfá*, o sacrifício é uma etapa determinante da consulta, a palavra divina aponta caminhos, possibilidades e sempre busca por uma relação harmônica com o mundo, dessa forma, o sacrifício é decisivo, atribui um destino, estabelece uma espécie de acordo com tudo aquilo que se presenciou no aconselhamento. Ao mesmo tempo, o sacrifício é um processo de reconhecimento, ele atribuiu um sentido a um rastro oriundo de acontecimento do movimento do corpo-imagem e, por sua vez, é uma partilha, pois ela se torna coletiva no processo simbólico

de troca entre *òrun* e *àiyé*, o que desconstrói qualquer espécie de limite entre as partes.

O processo de troca é que configura a noção de sacrifício, é através deles que se desfazem os divisores e se estabelecem relações entre os princípios e os humanos e se permite “a expansão do grupo” (Sodré, 1988, p. 128). Pensar a imaginação através do sistema de trocas simbólicas pode levar equivocadamente aos valores econômicos de troca ocidentais, como, por exemplo, a acumulação. Porém, a noção de sacrifício se distancia, para Sodré:

O sacrifício implica no extermínio simbólico da acumulação e num movimento de redistribuição (princípio, portanto, visceralmente antiético ao capital). No período clássico da acumulação do capital no ocidente, homem íntegro era o que se integrava na ética de produção e de acumulação. Para melhor caracterizar a oposição nagô, se poderia dizer nagô íntegro é o que restitui, o que devolve. O que simbolicamente não deixa resto (Sodré, 1988, p.124).

Nessa direção, podemos pensar a noção de imaginar no processo de troca e redistribuição como mecanismo de troca com o real, através da atividade sensível, devolvemos as imagens ao mundo, através de uma travessia do corpo-imagem. No transe de Eneida Sanches (Figura 23), em um conjunto de imagens, nos oferece uma entrega sensível. Conforme Martins sobre o corpo nas culturas orais ser o ambiente da memória (Martins, 2021, p. 89), ele também pode ser o lugar da imaginação:

Mas o corpo, nessas tradições, não é somente a extensão ilustrativa do conhecimento dinamicamente instaurado pelas convenções e pelos paradigmas secularizados. Esse corpo/*corpus* não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento reapresentado. Daí a importância de ressaltarmos nessas tradições sua natureza metaconstitutiva, nas quais o fazer não elide o ato de reflexão; o conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo, que a registra, transmite e modifica perenemente (Martins, 2021, p. 89, grifos da autoria).

No mesmo entendimento da autora para o corpo, não percebe suas faculdades de forma isolada, a imaginação é incorporada através da relação com o real. O real, na esfera do terreiro, atua no ambiente visível e invisível e são as relações de correspondência, os processos de visibilidade que têm como mecanismo a restituição.

Nas palavras de Sodré (2017, p. 189): “eterno movimento coletivo das trocas — dar, receber, restituir”. Essa dinâmica, refere-se o autor, dentro de *Òrúnmilá-Ifá*, está no momento da verbalização das reflexões sobre o destino que são ofertadas pela pessoa babalaô, através da recitação das mensagens que são ofertadas para que sejam interpretadas e transformadas em imagens ou se aproxima de um lugar imemorable, passível de gerar imagens.

## 6 Caída de encerramento: entre revelações e destinos

Através da experiência pessoal do pesquisador em comunidades tradicionais, terreiros, do extremo sul do Brasil, o Batuque. Criou-se uma série de fragmentos, presentes no preâmbulo desta dissertação, como forma de adentrar no problema de pesquisa constituinte do estudo.

Remontando uma temporalidade de infância para compreender um instante que tomaria a decisão na vida de noviço, a investigação expõe uma imagem da infância, dando origem a *Ọrúnmilá e Ifá: conhecimento ancestral e suas contribuições para o estudo da imagem na arte*. Abordou-se questões relacionadas às imagens, suas estruturas epistemológicas e conceituais e no contato com a sabedoria de *Ọrúnmilá* e seu meio – o Ifá – como uma possibilidade de buscar caminhos, pistas e contornos possíveis de se pensar a imagem por meio de *Ọrúnmilá*, antes disso, e através da perspectiva apontada, sob *Igbá Iwá Axé*, força estruturante e constituinte, operando pelo sentido e na atuação do simbólico.

A tradição epistêmica que associou a imagem à falta de um certo juízo, ou ainda, toda a tradição que estruturou o saber das imagens a serviço da verdade, perde o seu sentido ao encontro dos saberes da *arkhé*, ou até mesmo em todo o conhecimento de *Ọrúnmilá*, ter os sentidos como atualidade na construção e na partilha do real exige ética e distância do valor universalista da razão.

Nesse sentido, a presente dissertação apropriou-se de conhecimentos estruturantes dentro da prática de *Ọrúnmilá-Ifá* e não pretendeu, nesse momento, examinar seu corpo literário, o que talvez exigiria outros modos metodológicos de aproximação, como podemos observar em Wándé Abímbólá, a categoria dos *ẹsẹ*, mesmo anunciando alguns fragmentos, eles não têm a finalidade de um exame em sua estrutura literária. Entretanto, acentua-se o questionamento para estudos futuros de como nos aproximarmos desses textos através das imagens, já que pretenderíamos aqui fundamentar sobre a *experiência imaginal* diante da prática de *Ọrúnmilá*, o jogo de búzios, por exemplo.

Através de uma revisão bibliográfica, o foco era direcionado a como as diversas autorias presentes ao longo do texto poderiam definir *Ọrúnmilá* e sua prática, o que revela um lugar muito específico denominado na metodologia, através de Nei Lopes (2020), a noção de *Adáfá*.

Ainda sobre revisão de bibliografia, em especial as pesquisas sobre *Ọrúnmilá-*

*Ifá* ou prática divinatória, teve como base a cultura yorùbá. A apropriação dos conceitos e as leituras discutidas não pretenderam desvalidar as cosmo percepções e estruturas das organizações socioculturais negro africanas (Sodré, 2014) no Rio Grande do Sul. Não pretendeu julgar, por meio de comparações, os lugares comuns entre matrizes de pensamento ou apontar origens. O batuque, assim como qualquer outra organização, para não usar o termo religião, tem suas próprias maneiras de perceber e se relacionar com o mundo. Resulta na construção de seu espaço social e simbólico, traduzido no próprio mundo e a sua criação, por meio de suas práticas e estruturações.

O problema de pesquisa buscou por aportes teóricos presentes na filosofia de *Orúnmilá-Ifá* para compreender as imagens através de outras relações e formas de criação das imagens então inseridas. A problemática construída aponta para as diversas abordagens de estudos nos quais a divindade pode ser abordada, possibilitando não só um olhar mítico, comumente conhecido, mas filosófico, histórico, entre outros, pelo qual Renato Noguera, em sua publicação, *A Questão do autoconhecimento na filosofia de Orunmilá* (2015), auxiliou na construção.

Considerando a experiência imaginal sendo distinta e possuindo particularidades que envolvem as estruturas sociais e culturais, tornou-se necessário criar um diálogo com o próprio conceito de imagem.

O encontro com a antropologia da imagem de Hans Belting incentivou a construir, na fissura, o debate sobre os relacionamentos com as imagens e o real, a possibilidade de tensionar a própria estrutura semântica da noção de imagem: *eidolon* e *kolossos*. Hans Belting continuou na propagação das ideias sobre imagem através da estrutura clássica conceito, mas assumiu em seus estudos a universalidade no discurso das imagens. Se as relações com as imagens, mais propriamente sua estrutura semântica e conceitual, se devem às contribuições de toda a *experiência imaginal*.

Nosso objetivo geral desenvolveu-se em uma discussão através da arte afro-brasileira, ou a produção visual de artistas negros brasileiros. A partir da ampla diversidade de poéticas presentes, é urgente pensar conceitos das próprias artes visuais, como a noção de imagem, através do desenvolvimento de teorias que olhem para os diversos dispositivos produzidos pela população de artistas negros no Brasil.

A perspectiva lançada parte das discussões sobre arte afro-brasileira, concordando que não existe um enquadramento suficiente para designar a produção

visual dos artistas, um problema do cânone instaurado sempre contrário à diversidade. Olhar para a produção visual de artistas afro-brasileiros não tinha como objetivo associar as obras ao universo “religioso”. Na perspectiva da *arkhé*, conforme ensinou Muniz Sodré (1988, 2012, 2017), estamos diante de outro limite que se situa no contraste entre a cultura hegemônica e as “outras” culturas.

Ciente da atribuição religiosa às obras destes artistas, há uma crítica muito presente dentro dos estudos sobre arte afro-brasileira: o quanto a presença do saber hegemônico em solo brasileiro não está iluminando esses tipos de leituras e a aproximação.

No princípio da *arkhé*, o diálogo é sobre o modo como esses saberes lançam e pensam sobre as mais diversas questões, como é o caso das artes visuais, a questão da imagem. Pouco sabemos sobre o direcionamento dentro desses saberes, entretanto, a presença de pesquisas desenvolvidas por pessoas inseridas dentro de outras dinâmicas com o real segue impondo problemas da ordem do conhecimento — não sei se cabe a palavra epistemologia — e desconstruindo limites impostos pelo que já está estabelecido.

Dentre os pontos em que se dirigiu a problemática de pesquisa, dois são importantes de serem retomados, eles são construtores na busca por elementos suficientes para discutir as imagens pela sabedoria de *Ọrúnmílá*. Primeiro, o papel fundamental de sua prática no ensino, conforme apontou Adekunle Aderonmu (2015), permitindo desconstruir uma série de estereótipos atribuídos à palavra divinatória da divindade. A segunda é a busca e a insistência da presença das imagens — ou da arte — para além das formas e formatos do *ọpọ̀n-ifá*, tabuleiros em diversos formatos no qual acontece a divinação, segundo Nei Lopes (2020).

A presença do corpo, a forma de recitar, contar ou cantar um poema, os processos de despertar e acolher a palavra divina ou até mesmo na mediação da trajetória são elementos indispensáveis para a arte, ou, no caso do estudo, as imagens, e por esse motivo que se defende o lugar da prática como um todo, um lugar da geratriz de imagens e, por sua vez, têm a contribuir as teorias e estudo sobre as imagens.

No primeiro capítulo, a dissertação teve como discussão a teoria de Hans Belting, traçando reflexões sobre três conceitos importantes dentro de seu pensamento, são eles: a *imagem*, o *meio* e o *corpo*. Em sua tríade, foi possível formular considerações sobre a estrutura conceitual e epistemológica, ao ponto em

que, como mencionado na introdução do estudo, pelo teórico Jacques Aumont, sobre os estudos da percepção se restringirem “a sociedades mais avançadas”, por sua vez, os estudos sobre as imagens concentraram-se também nessas culturas.

Para além da explanação sobre a noção de meio, os dispositivos apresentados proporcionam refletir sobre o lugar do outro nas discussões sobre as imagens. Meios produzidos dentro de um sistema de aprendizagem influenciados para marcar diferenças e exterminar. Responsáveis por produzir efeitos irreversíveis no arquivo imaginal, estabelecem informações de como populações hegemônicas lidam com o outro.

O que pode parecer um *clichê visual*, na forma de leitura atribuída aos objetos, se torna impossível de ver, tais como impulsionadores de discussões sobre o aspecto do outro na teoria das imagens. Eles não só simulam a violência, através da *fornicação*, termo vindo de Abdias Nascimento (2016), os dispositivos são capazes de criar espaços de violência comum a pessoas negras por via de sistemas de normatização através de uma espécie de imaginação alienante.

O sistema pelo qual se simula estabelece um laço de verdade e o desacordo com a diversidade, convidando-a ao extermínio — simbólico e físico. Assumir a característica de outra e compreender os objetos como simulacros da violência permitiu questionar sobre os efeitos no corpo em contato com meios determinantes no destino ao qual ele faz alusão. Corpos pelos quais são vedados da experiência imaginal e não possuem um arquivo imaginal — nessa direção, foi usado o termo arquivo imaginal como sinônimo de corpo; na teoria de Hans Belting (2014), será distinção entre memória e lembrança. Sem restringir a memória, assim como a experiência imaginal não é reduzida à percepção, conforme Belting, o uso do termo arquivo imaginal seria um revide ao *semiocídio ontológico* (Sodré, 2017) e toda a abordagem que acredita no corpo vazio pertence às sociedades tradicionais.

No segundo capítulo, a busca por outros modos de relacionamento com as imagens nos direcionou aos estudos de Juana Elbein dos Santos e Deocoredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi Aşıpa) em uma pesquisa realizada na África Ocidental evidenciando “as origens africanas de certas formas de arte sacra afro-brasileira implantadas funcionalmente no contexto da continuidade transatlântica afro-brasileira” (Santos; Aşıpa, 2014, p. 7). É considerado um estudo introdutório, conforme foi apontado pelos autores, foi encontrado o termo *ère* em que, na sua multiplicidade de tradução, a noção de imagem também designa, refere-se a esculturas presentes

no país mencionado, feitas em madeiras e de uso religioso.

Por meio do paradoxo das imagens, a presença de uma ausência, presente na antropologia da imagem, foi observado o relato feito pela autoria do livro sobre um ritual do uso dessas esculturas. Ao mesmo tempo, permite-se apontar relações com os *ère* dentro do contexto brasileiro e presente dentro das artes afro-brasileiras, como no trabalho do artista Bauer Sá, entretanto, não se aproxima da ideia dos autores, na busca por um estudo comparativo.

O olhar se deteve ao relato do rito e do acontecimento com as esculturas na busca por outros modos de relação com as imagens. Por mais que a tradução do conceito refira-se a esculturas, ou seja, um meio, a materialidade, ao mesmo tempo é designado como imagem, compreende-se que os *ère* só podem ser vistos em seu estado de presença, nas mais diversas sequências do ritual, a tradução pretendida se deteve à relação e se distanciou de questões estéticas e sobre a sobrevivência de formas.

Foi abrangente discutir questões sobre a constituição do corpo dentro da cultura *yorubá*, iniciando pelos escritos de Muniz Sodré, e outros posteriormente para compreender a presença dos *ère* e seu significado dentro da cultura, a sua visualidade e presença constituem a partilha da presença visível e reescrevem o seu não limite entre o *àiyé* e o *òrun*.

O terceiro capítulo dedicou-se a explicar sobre *Ọrúnmilá*, princípio cosmológico responsável pelo conhecimento, sentidos e autoconhecimento, como é definido em diversos autores apresentados ao longo da dissertação.

Apresentou-se, por meio de verbo-ações, considerações que partiram de um olhar para sua prática e a divinação de *Ifá*, buscando equivalências, nos estudos visuais e através das imagens examinadas, conceitos importantes para pensar as imagens através de *Ọrúnmilá-Ifá*.

O diálogo com o historiador da arte francês Georges Didi-Huberman nos auxiliou a compreender que as imagens não são mera representação. Nessa direção, criou-se relações com os conceitos de adivinhação, divinação, testemunha, memória e imaginação, sempre no infinitivo, como se estivesse acontecendo, para não banalizar a discussão e torná-la aberta.

Os verbos são oriundos da prática divinatória e, nas explicações dos autores sobre elas, são equivalentes a discussões como o olhar, as formas como as imagens se fazem presentes, o seu caráter indicial e testemunhal, a temporalidade, gerar as

imagens. Toda a abordagem procurou aparatos dentro da sabedoria de Ọ́rúnmílá-Ifá e da cultura de *arkhé* afro-brasileira — o terreiro.

As civilizações tradicionais desenvolveram modos de relação com a realidade e, na construção de sentidos capazes de estabelecer harmonia entre um todo, que compreende o corpo, o universo, o cosmo, todos em um só. Para a comunidade acadêmica, a pesquisa desenvolvida implica desafios de ordem epistêmica, nos quais toda a sabedoria presente nas culturas de *arkhé*, em especial a africana, propõe novos modos de pensar e construir o próprio conhecimento. A sabedoria dos povos tradicionais, presente nos terreiros, não deveria ser tratada de forma secundária, de maneira complementar ao que já está estabelecido.

O conhecimento das *organizações socioculturais negras africanas* está presente e é elaborado constantemente, a tarefa não é apenas acompanhar, mas se reinventar junto, *incorporando*, palavra tão presente em Muniz Sodré (2017) e Leda Maria Martins (2021), toda a riqueza cultural e social dessas sociedades. Em outras palavras, significa repensar, estruturar e elaborar pela *arkhé* e assim compreender sua *atualidade* (Sodré, 2017). Em nosso contexto, é imprescindível o combate ao estereótipo, ao racismo e ao racismo epistêmico que assombra e estrutura as instituições educacionais. Não só nos modos de reprodução de perspectivas, mas na própria lógica da construção do conhecimento.

A filosofia de Ọ́rúnmílá-Ifá consiste em um cuidado com o corpo e a importância nos processos cognitivos, primando pelo sentido, pelo respeito com o outro, que abrange o eu, a natureza e o mundo como um todo, de acordo com Adebayo (2022). De modo não separado, o conceito de *meio*, atravessadamente pelo conhecimento do princípio *yorùbá*, condiz com outras relações com os dispositivos da arte, como, por exemplo, é a contribuição *ética*, que começa pela educação sensível, pelo *autoconhecimento* (Noguera, 2018), pelo traçado cartográfico do corpo, destinam a nossa relação com os meios e com as imagens. A presente investigação tinha como finalidade mostrar o fator indispensável da experiência enquanto arquitetura epistêmica e conceitual na elaboração do conceito de imagem. O corpo, como nos informou Hans Belting (2014), é o principal agente de ordem criativa, relacional e experiencial com as imagens, nesse sentido, o trajeto, as cosmologias presentes, os modos de ver, perceber, não devem ser desconsiderados.

Em autores consultados, como Adekunle Aderonmu (2015), Nei Lopes (2020), Muniz Sodré (2017), Wándé Abimbólá (2022), sobre a prática divinatória, foi possível

perceber o caráter visual, simbólico, sensível, na forma de transmissão da sabedoria de *Ọrúnmilá-Ifá*, seja por meio de caídas, *ọdù*, essas configurações visuais em uma experiência visual e corpórea capazes de anunciar histórias, como, por exemplo, sobre a estrutura da sociedade, tornar público problemas, processos de reflexões e diversos outros objetivos que a palavra — *Ifá* — pode compartilhar.

Por meio do jogo de búzios, nos tornamos falantes — em seus diversos modos de falar — e ao mesmo tempo testemunhas. Ele é o lugar das imagens porque sua finalidade educacional é por meio dos signos, índices, visualidades, em um jogo completo de exposição de imagens e de produção. Na construção da dissertação, foi possível compreender distorções presentes nas transmissões sobre culto a *Ọrúnmilá-Ifá*, principalmente as que dizem respeito sobre o futuro ou trazer soluções. É importante lembrar que a prática divinatória de *Ọrúnmilá* é filosófica, cultural, identitária e com finalidade pedagógica.

### Referências

ABIMBOLA, Wande. **Poesia Divinatória de Ifá**. Edições Oséèturà, 2022. 190 p.

ADEBAYO, Ifá Jimi. **A Filosofia de Ọrúnmilá-Ifá e a formação do bom caráter**. São Paulo: Editora Dialética, 2022.

ADERONMU, Adekunle. **Ifá: filosofia e ciência de vida**. São Paulo: Ed. do autor, 2015.

AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimento: negro de corpo e alma**. Fundação Bienal de São Paulo. – São Paulo: Associações Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

ALLOA, Emmanuel (org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 240.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BÂ, Hampaté A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (ed.). **História geral da África: Metologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

BARRETO, Janaina Lucene Mendonza. **COCO DE RODA NOVO QUILOMBO: DA RODA AO CENTRO, IMAGENS E SÍMBOLOS DE UMA TRADIÇÃO**. Dissertação

(Mestrado em Artes Visuais) - Universidade Federal da Paraíba, 2017. 104 p.

BELLUZZO, Ana Maria de M. **O Brasil dos viajantes**. São Paulo: Metalivros/Fundação Odebrecht, 1994, vol. 3.

BELTING, Hans. **Antropologia da Imagem**. trad. A. Morão, Lisboa, KKYM, 2014.

BELTING, Hans. Por uma Antropologia da Imagem. *In: CONCINNITAS - Revista do Instituto de Artes da UERJ*. n. 8. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/55319/35444>. Acessado em: 22 mar. 2023.

BELTING, Hans. **Semelhança e presença**: a história das imagens antes da arte. Rio de Janeiro: [s.p.], 2010.

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá-Português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BENISTE, José. **Orun - Àiyé**: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CASA ROSA. **Bauer Sá**. Disponível em: <https://bencao.casarosasalvador.com.br/bauer-sa/>.

CORREA, Norton. **O batuque no Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1992.

DELFINO, Jair; CUNHA JUNIOR, Henrique. Iconografia dos tabuleiros de Ifá. **Revista Educação Gráfica**, 2015. Disponível em: [https://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/11/08\\_ICONOGRAFIA-DOS-\\_62-83.pdf](https://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2015/11/08_ICONOGRAFIA-DOS-_62-83.pdf) Acessado em: 10 jun. 2023.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**: questões colocadas ao fim de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. **Imagens apesar de tudo**. São Paulo: Editora 34, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. PÓS: **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, [s. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>. Acesso em: 8 jun. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

EBAY. **CARTE POSTALE / AFRIQUE / SOUVENIR D'AFRIQUE / MISSIONS**

**D'AFRIQUE UN JOLI PETIT.** Disponível em: <https://www.ebay.fr/itm/142649639848>.

ENGLER, Verónica. “**Las imágenes no son sólo cosas para representar**”. Página12, 2017. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/45024-las-imagenes-no-son-solo-cosas-para-representar>.

FERNANDES, Priscilla Mont Serrat Pimentel. **A Imagem da Mãe dolorosa e as Artes Visuais:** interseccionalidades de uma docência em dobras. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal de Pelotas, 2020. 124 p.

FONSECA, Fabio. **ENTRE O ORIENTE E O OCIDENTE: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DE SÃO JORGE.** Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2017.

Gallery 1957. **Gustavo Nazareno.** Disponível em: <https://www.gallery1957.com/artists/43-gustavo-nazareno/works/1759-gustavo-nazareno-gira-5-2020/>.

GENTIL, Tiago Guidi. **Carl Eintein:** o historiador da arte e sua mesa de montagem. 2019. 164 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2019.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

IBIE, Osamaro C. **Ifísmo – a obra completa de Orunmila.** Edições Oséèùrà, 2022. 408 p.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação – Episódios de Racismo Cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 248 p.

KLEBER PATRICIO ONLINE. **MASP Escola apresenta dois novos cursos de estudos críticos em junho.** 2023. Disponível em: <https://www.kleberpatricio.com.br/arte-cultura/masp-escola-apresenta-dois-novos-cursos-de-estudos-criticos-em-junho/>.

LOPES, Nei. **Ifá Lucumí:** o resgate da tradição. Rio de Janeiro: Pallas, 2020. 224 p.

MARQUES, Marcelo Pimenta. **Teorias da imagem na Antiguidade.** São Paulo: Paulus, 2012.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MASSIMI, Marina. Imagens e imaginação nas tradições filosóficas transmitidas no Brasil colonial. **Arq. bras. psicol.** Rio de Janeiro, v. 63, n. 3, p. 117-129, 2011. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-52672011000400010&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672011000400010&lng=pt&nrm=iso). Acesso em 10 out. 2024.

MATTOS, Nelma Cristina Silva Barbosa de. **Arte afro-brasileira: identidades e artes visuais contemporâneas**. Anhangabaú: Paco e Littera, 2020.

MAUPOIL, Bernard. **A adivinhação na Antiga Costa dos Escravos**. São Paulo: Editora USP, 2020.

MENEZES NETO, Hélio Santos. **Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira**. 2018. 234p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP). São Paulo. 2018.

MENEZES, Hélio. Exposições e críticos de arte afro-brasileira: um conceito em disputa. *In: Histórias Afro-Atlânticas: [vol. 2] antologia* / organização editorial, Adriano Pedrosa, Amanda Carneiro, André Mesquita. São Paulo: MASP, 2018. 624 p.

MUSEU AFRO-BRASIL-SUL. **Jogo de Búzios**. 2022. Disponível em: [https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/museuafrobrasilsul/mabsul/jogo-de-buzios\\_-jpg/#:~:text=O%20jogo%20de%20B%C3%BAzios%20%C3%A9,como%20centro%20uma%20moeda%20antiga.](https://acervosvirtuais.ufpel.edu.br/museuafrobrasilsul/mabsul/jogo-de-buzios_-jpg/#:~:text=O%20jogo%20de%20B%C3%BAzios%20%C3%A9,como%20centro%20uma%20moeda%20antiga.)

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de racismo mascarado**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.

NOGUERA, R. A QUESTÃO DO AUTOCONHECIMENTO NA FILOSOFIA DE ORUNMILÁ. **ODEERE**, [S. l.], v. 3, n. 6, p. 29-42, 2018. DOI: 10.22481/odeere.v3i6.4328. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/4328>. Acesso em: 8 jun. 2022.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. DIVINIZANDO O CONHECIMENTO: A QUESTÃO DO HOMEM EM IFÁ. *In: ROCHA, Aline Matos da. A corporal(idade) discursiva à sombra da hierarquia e do poder: uma relação entre Oyèwùmí e Foucault*. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Goiás, 2018.

OYĒWÙMÍ, Oyèrónké. MATRIPOTÊNCIA: ÌYÁ NOS CONCEITOS FILOSÓFICOS E INSTITUIÇÕES SOCIOPOLÍTICAS [YORÙBÁ] *In: ALVES, M. A (Org.) et al. Matripotência e Mulheres Olùṣọ: memória ancestral e a enunciação de novos imaginários*. Porto Alegre: Rede Unida, 2021. Cap.1, p. 23–79.

ỌYỌ, Mestre Cica de. **O batuque de nação Ọyọ no Rio Grande do Sul**. São Paulo: Hucitec, 2020.

PAULO DARZÉ GALERIA. **Nadia Taquary**. Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/exposicoes/nadia-taquary/>.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **A feiticeira mascarada**. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?id=23118&ns=201000&lang=BR&c=pesquisa&IPR=1566>.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. **Mãe Preta ou A fúria de Iansã**. Disponível em: <https://acervo.pinacoteca.org.br/online/ficha.aspx?ns=201000&id=20932&lang=PO&PR=9920>.

PROJETO AFRO. **Eneida Sanches**. Disponível em: <https://projetoafro.com/artista/eneida-sanches/>.

QUEIROZ, Marijara Souza. **O TRAJE DE OYÁ IGBALÉ COMO OFERENDA PARA ADIAR A MORTE**: agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do Traje e do Têxtil. 2021. 385 p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

REAL, Andy Hellen Marques. **Imagem Ancestral**: a fabulação crítica como pedagogia fotográfica na escola. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2023. 92 p.

SA, Leonardo Alves. **“A ÁFRICA NÃO EXISTE”**. IMAGEM E REPRESENTAÇÃO VISUAL NAS FOTOGRAFIAS DE RYSZARD KAPUŚCIŃSKI. 2022. 162 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade de Brasília, 2022.

SANTOS, Juana Elbein dos; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. **Arte Sacra e rituais da África Ocidental no Brasil**. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nàgô e a morte**: pàde, àsèsè e o culto de égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Renata Aparecida Felinto dos. A pálida História das Artes Visuais no Brasil: onde estamos negras e negros?. **Revista GEARTE**, [s. l.], v. 6, n. 2, 2019. DOI: 10.22456/2357-9854.94288. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/gearte/article/view/94288>. Acesso em: 16 ago. 2022.

SILVA, Sebastiao Fernando da. **A filosofia de Òrúnmílá-Ifá e a formação do bom caráter**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de Goiás, 2015. P. 132.

SIMÕES, Igor Moraes. Onde estão os negros? Apagamentos, racialização e insubmissões na arte brasileira. **PORTO ARTE**: Revista de Artes Visuais, [s. l.], v. 24, n. 42, 2019. DOI: 10.22456/2179-8001.98263. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/98263>. Acesso em: 8 jun. 2022.

SIMÕES, Igor Moraes. **Montagem Fílmica e Exposição**: Vozes Negras no Cubo Branco da Arte Brasileira. Tese (Doutorado em Artes Visuais - História, teoria e crítica da Arte) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**: por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A., 1988.

SODRÉ, Muniz. CORPORALIDADE E LITURGIA NEGRA. *In*: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, n. 25. Rio de Janeiro, 1997.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro brasileira. Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2017.

TAQUARY, Nadia (@nadiataquary). 2017. "**Série Oriki - Saudação à cabeça**". Instagram, 6 de setembro de 2017.  
<https://www.instagram.com/p/BYt52jCB3U0/?igshid=YmMyMTA2M2Y>.

VERDUGO, Marcos Vinícius de Souza. **A díá fún**: aproximações à imaginação iorubá na linguagem do sistema de Ifá. 2016. 304 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

YALE UNIVERSITY ART GALLERY. **Quadro de Adivinhação (Ọpón Ifá)**. Disponível em: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/15139>.

YHURI CRUZ. **Monumento à voz de Anastácia**. 2019. Disponível em: <http://yhuricruz.com/2019/06/04/monumento-a-voz-de-anastacia-2019/>.

YIN, Robert K. **Pesquisa qualitativa do início ao fim**. Porto Alegre: Penso, 2016.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.