



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Naiara Paula Eugenio

Ìyálẹ̀wà: Sobre a Origem da Obra de Arte Iorubá

Rio de Janeiro

2021

Naiara Paula Eugenio

Ìyálẹ̀wà: sobre a origem da obra de arte Iorubá

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^a Dra. Rosa Maria Dias

Coorientador: Prof. Dr. Bayo Omolola

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

E87

Eugenio, Naiara Paula.

Iyálẹ̀wà: sobre a origem da obra de arte Iorubá / Naiara Paula Eugenio – 2021.
282 f.

Orientadora: Rosa Maria Dias.

Coorientador: Bayo Omolola

Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia africana – Teses. 2. Arte africana – Teses. 3. Iorubá (Povo africano) – Teses. I. Dias, Rosa Maria. II. Omolola, Bayo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 1(6)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Naiara Paula Eugenio

Ìyálẹ̀wà: sobre a origem da obra de arte Iorubá

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Aprovada em 20 de setembro de 2021.

Banca Examinadora:

Prof^a Dra. Rosa Maria Dias (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Bayo Omolola (Coorientador)

Howard University

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Renato Nogueira dos Santos Junior

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a Dra. Aline Cristina Oliveira do Carmo

Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2021

DEDICATÓRIA

Esta tese é meu ebó
à Maria Paula, minha bisavó;
à Luiza Paula, minha avó;
à Vera Paula, minha mãe.

Artistas criadoras da obra de arte que sou, das quais escolhi ser prole.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orí, meus Orixás e meus ancestrais, que levam meus pés para onde eles devem estar. Minha Comunidade Terreiro na figura de Baba Paulo José Reis de Ogun, que cuida carinhosamente da minha espiritualidade e, portanto, da minha integridade. A Wanderson Flor do Nascimento que, além de tutor, foi um amigo querido cheio de cuidado e estima não só na torcida, mas participando ativamente para que tudo ficasse bem, para tornar o caminho menos áspero, me ensinando e caminhando comigo. Aos meus amigos e filósofas mais velhas que passaram por esse caminho antes de mim, possibilitando o aflorar do meu imaginário para seguir adiante. À Dirce Eleonora Solis, eterna professora e chefe do IFCH, que dizia um alegre e incentivador “sim” para todas as minhas investidas em Filosofia Africana na UERJ. A todos do PPGFIL, que procurou entender a peculiaridade da minha pesquisa e prestou assistência no que foi possível. À minha mais que querida coorientadora Noéli Ramme, que me escolheu, acolheu e acreditou, mas que retornou para outra vida antes do findar desta tese. Dela fica a forte e positiva impressão de que o ofício de professor é algo sério, dedicado, mas, sobretudo, afetuoso. Foi ela quem disse após ler meus primeiros escritos sobre filosofia iorubá: “Imagina se pudéssemos fazer trabalhos coletivos nas Universidades, escrever teses ou dissertações coletivas?” Me dando o método de trabalho e publicações coletivas para as pesquisas que dirigi depois de seu retorno. A todas que acreditaram que seria possível, foram muitas pessoas cuja generosidade me deu força para investir no que eu acreditava, afeto importantíssimo para que eu me sentisse corajosa para chegar até o fim. A Bayo Omolola, professor Iorubá na Universidade de Howard, que muito feliz aceitou me orientar desde Washington, EUA, dando a alegria e toque que faltava a essa tese. Aos meus especiais orientadores Renato Noguera e Marcelo Campos, sempre atentos às minhas demandas acadêmicas, de onde cuidado, força, incentivo e recursos abundantes nunca faltaram desde sempre. A minha orientadora Rosa Dias, de quem sempre quis ser orientanda, por topar o desafio cordial e pacientemente. E a minha querida amiga Aline Carmo, colega de graduação em filosofia, agora doutora, que ao fim tive o prazer de ter como uma de minhas avaliadoras dessa tese, e de quem doçura não me faltou.

A todas que toparam o desafio de fazer o Primeiro Congresso de Filosofia Africana e Afrodiaspórica do Brasil na UERJ comigo. Aos pesquisadores dos laboratórios em que dirijo

pesquisa em Filosofia Africana, cujo objetivo é investigar Filosofia Africana a partir de sua própria cultura. Para isso, esses pesquisadores se empenharam em traduzir livros ou textos inéditos, resumir, resenhar, observar os termos com afinco e buscar caminhos outros, abrir caminhos novos junto comigo. Sem eles essa pesquisa teria sido menos possível: Tainá Dutra, Vinícius da Silva, Carolina Ferreira, Bianca da Silva, Taís Cristina Ayomide, Paulo Mileno, Claudia Wer, Rodrigo Neves, Pedro Bento, Pedro Vidal, Caique Cavalcante, Fabiano Ribeiro, Bruna Silva, Carmem Kemoly, Alexandre Alves, Fábio Wosniack, Adriano Migliavacca, Rhayssa Belloti, Ana Beatriz Assis, Ashante Bintah, Eduarda Xavier, Kim Camargo, Isabelle Ferreira, Nádia Regina Braga Santos. Em adição, agradeço, em memória, à Dona Mariza Campos da Paz que traduziu, como doação ao meu laboratório de pesquisa, as primeiras partes do livro *Esthetique de L'Art Africain*, de Mbog Bassong, e me deixou de presente pessoal seis de suas esculturas africanas.

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

Por fim, mas não fim de verdade, a cada uma que me presenteou com livros, traduziu um texto, corrigiu um texto, me hospedou em outros países, me serviu de tradutor gratuitamente, segurou a barra com carinho dos dias difíceis de escrever uma tese, assistiu minhas palestras, me lançou uma palavra de incentivo, fez com que eu me orgulhasse do que fazia... Tenham minha gratidão. Quero dizer para vocês que deu certo. Modupé!

RESUMO

EUGENIO, Naiara Paula. **Ìyálẹ̀wà**: sobre a origem da obra de arte Iorubá. 2021. 282 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta tese é uma pesquisa em Filosofia Africana e está sublocada na linha de Estética e Filosofia da Arte no Programa de Pós-Graduação em Filosofia com área de concentração em Filosofia Moderna e Contemporânea, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se, então, de uma investigação filosófica no campo da estética e filosofia da arte no continente Africano, especificamente para o povo Iorubá estendendo-se à sua diáspora no Brasil. Para isso apoia-se no tema principal que é a origem da obra de arte iorubá, buscando suporte na filosofia tradicional iorubá que se expressa nos itans de origem dessa cultura e bibliografia produzida sobre o tema. Tendo como objetivo refletir sobre a influência do feminino na criação e na experiência do belo na obra de arte.

Palavras-chave: Estética africana. Filosofia da arte africana. Arte africana. Estética Iorubá.
Filosofia Iorubá.

ABSTRACT

EUGENIO, Naiara Paula. **Ìyálẹ̀wà:** About the Origin of the Yoruba Art. 2021. 282 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This thesis is a research in African Philosophy and is sublet in the Aesthetics and Philosophy of Art line in the PostGraduate Program in Philosophy with a concentration area in Modern and Contemporary Philosophy, at the State University of Rio de Janeiro. It is, then, a philosophical investigation in the field of aesthetics and philosophy of art on the African continent, specifically for the Yoruba people, extending to their diaspora in Brazil. For this, it is based on the main theme which is the origin of the Yoruba work of art, seeking support in the traditional Yoruba philosophy that is expressed in the itans of origin of this culture and bibliography produced on the theme. Aiming to reflect on the influence of the feminine in the creation and experience of the beautiful in the work of art.

Keywords: African aesthetics. African Art Philosophy. African art. Yorubá aesthetics. Yorubá philosophy.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Mapa da Iorubalândia. Fonte wikipedia (2021).....	33
Figura 2- Localização Aproximada. Fonte Wikipedia (2021).....	34
Figura 3 - Posto de Òranmya (òpá Òranmiyàn).....	38
Figura 4 - Estátua dedicada a Ídena (sapateiro e guardião da entrada).....	38
Figura 5 - Bandeja de adivinhação circular (opón Ifá)	49
Figura 6 - Bastão para Esù / Elégba.....	54
Figura 7 - Figura Feminina Ògbóni/Òsùgbó.....	64
Figura 8 - Durante o Festiva de Yemoja em Ibarà, Abeokuta (1958), os devotos usam a água do riacho Onídá, sagrado para Yemoja, para dar aos bebês um banho ritual que os protegerá contra a mortalidade infantil (Abiku). Abeokuta, 1958.....	66
Figura 9 - Máscara Gèlèdé (igi Gèlèdé).....	69
Figura 10 - Dançarino completamente vestido com as roupas e escultura de cabeça tradicionais para dançar no Espetáculo Geledé. Igbòdì-Sábèé, 1972.....	71
Figura 11 - Devotos de Yemoja (com faixas de bebê amarradas à cintura) dançando com esculturas em madeira durante o festival de Yemoja em Ibarà, Abéòkúta (1958).....	72
Figura 12 - Máscara de Egúngún (era Egúngún).....	73
Figura 13- Máscara Epa com motivo de mãe de gêmeos (Iyá Olúbeji).....	75
Figura 14 - Figura Feminina Gèlèdé.....	80
Figura 15 - Cabeça de Mulher de Ita Yemòó.....	82
Figura 16 - Desenhos de cabeças e figuras de Ife.....	84
Figura 17 - Ife. Cabeça sem marcas faciais; buracos na linha da barba.....	86
Figura 18 - Ife. Cabeça com marcas faciais de linhas verticais finas; sem buracos na linha da barba	87
Figura 19 - Ife. Cabeça com marcas faciais espessas e verticais.....	88
Figura 20 - Placa colorida 17.....	89
Figura 21 - Ife. Cabeça com marcas de "bigode de gato".....	90
Figura 22- Desenhos de cabeças de Ife com "Bigode de gato" e marcas faciais mistas.....	91

Figura 23 - Instrumento com o qual se golpea (balança) para adivinhação (Iróké Ifá).....	92
Figura 24 - Figura de maternidade com copa dedicada a Sàngó.....	95
Figura 25 - Portão do palácio (ilèkùn àfin).....	99
Figura 26 - Transportador em copa com motivo de mulher ajoelhada.....	114
Figura 27 - Três Imagens reproduzidas da web (Pinterest): da série Assentamento, de Rosana Paulino.....	128
Figura 28 - Assentamento em Galeria, três imagens selecionadas.....	129
Figura 29 - Mapa do MET Museum em Nova York, EUA.....	132
Figura 30 - Figura feminina ajoelhada com crianças.....	136

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	LOCALIZAÇÃO: DE ONDE SE EXPERIENCIA	27
1.1	Ilê-Yorùbá: Iorubalândia	27
1.2	Filosofia Iorubá	39
2	ÌYÁLEWÀ: ESTÉTICA IORUBÁ COMO ESTÉTICA FEMININA	59
2.1	Ọnàyíya: o papel feminino na criação da obra de arte que é a pessoa humana	62
2.2	Ìwá l'égwà: conexão entre Ética e Estética	97
2.3	Ewà: A questão do belo para o iorubá	105
2.4	Conexões de padrões estéticos entre Iorubalândia e Brasil	117
	CONSIDERAÇÕES FINAIS. A ARTE IORUBÁ NOS MUSEUS	131
	REFERÊNCIAS	141
	APÊNDICES A - Tradução para o Português do artigo <i>Arte-Vida: arte africana como uma reflexão de uma cosmologia afrocêntrica</i> , do Dr. Dele Jegede	145
	APÊNDICE B - Texto da tese em inglês.....	160

NOTAS

1. Ainda que as traduções feitas nos laboratórios nos quais dirijo as pesquisas em Filosofia Africana, o LLPEFIL-UERJ e o Geru Maa-UFRJ até a data da entrega desta tese não tenham sido publicadas em português, por seu trabalho coletivo, toda tradução será inscrita aqui como “tradução nossa”, e, por nós, entende-se todos os estudantes dos laboratórios de 2018 à 2021 nas duas universidades supracitadas. Os nomes dos tradutores estão escritos nos agradecimentos. Todo o trabalho realizado nos laboratórios é coletivo. Porém, é importante ratificar que esta tese não é produto dos trabalhos dos laboratórios, apenas as traduções que foram utilizadas aqui.
2. O Iorubá escrito aqui foi aportuguesado, por exemplo, “Yorùbá” foi escrito “Iorubá”, ou sem as acentuações de sua língua nativa, por exemplo, Ẹwà, foi escrito “Ewá ou Ewà”.
3. A tese é bilíngue sob orientação do Dr. Bayo Omolola, da Howard University, EUA. No entanto, a parte escrita em inglês do documento segue também as normas da ABNT e não a estadunidense.
4. Itanlogia é um neologismo que se refere ao estudo dos itans. Eu escolhi escrever esse termo por entender que itan é diferente de mito, como é mais usualmente escrito, mas também para ratificar e encaixar o tema à teoria africana. Aqui, firma-se o termo itanlogia, como estudo dos itans africanos.
5. Por consequência da escrita em português não permitir a escolha de um pronome sem gênero, algumas vezes será escolhido escrever no feminino, mesmo que para se referir a algo universalmente.
6. As imagens reproduzidas aqui para ilustrar os termos e desenhar ideias, são majoritariamente pesquisas do Dr. Babatunde Lawal em seu Livro *Visions D’Afrique Yoruba*, com algumas fotografias retiradas do seu livro *The Spectacle Geledé*. Também com fotografias reproduzidas das pesquisas da Doutora Suzanne Preston Blier em seu livro *Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, Power, and Identify, C. 1300*. O texto se desenha em conjunto com essas imagens. A reprodução foi feita por motivo de uso didático para esse documento de tese. Favor, ver seu original em suas respectivas publicações citadas.

INTRODUÇÃO

Minha espada espalha o sol da guerra

Rompe mato, varre céus e terra

A felicidade do negro é uma felicidade guerreira

*Do maracatu, do maculelê e do moleque bamba. Gilberto Gil e Wally Salomão, trecho de Zumbi
(Felicidade Guerreira)*

O filósofo camaronês Mbog Bassong, em seu livro “A Estética da Arte Africana” escreve: “Podemos considerar uma *Estética da Arte Africana*? Podemos aí formalizar uma teoria sócio-histórica do *Belo* explicativa da realidade artística tradicional na África? O que essa teoria pode trazer para a arte africana moderna e para o pensamento universal?” (BASSONG, 2007, p. 9)¹. Antes mesmo de conhecer Bassong eu me fazia uma pergunta muito semelhante aqui do Brasil, “Como podemos formular uma teoria da Estética da Arte Africana?” Pois se podíamos considerar uma Estética Africana, disso eu já tinha certeza. Mas para o Brasil, sim, para o Brasil que sequer considerava plenamente uma Filosofia Africana e que, se não desconhecia, ignorava completamente uma Estética Africana. Um Brasil que precisa incorporar filósofos com teorias europeias para afirmar uma Estética Africana em suas pesquisas, quando considerar abordar o assunto, a meu ver eu precisava de uma investigação originária, no sentido de origem como começo, e simples, como as brincadeiras de “começar pelo começo”. Grandes pensadores como Rowland Abodun, Babatunde Lawal, Suzzane Preston Blier, Robert Farris Thompson, Margareth Thompson Drewal, Hanry Drewal, Sara Nutal, Kariamuwelsh-Asante, o próprio Bassong e muitos outros já tinham feito reconhecidas grandes e profundas incursões sobre a Estética Iorubá ou africana de modo mais abrangente. Isso sem citar outros pensadores que nos deram materiais riquíssimos para essa investigação como Oyeronke Oyewumi, Sophie Oluwole, Kola Abimbola, Guénaël Frassier, Frank Willett, Ifi Amadiume, Oyeronke Olajubu e o próprio coorientador dessa

¹ Tradução nossa de: “Peut-on envisager une Esthétique de l'Art Africain ? Peut-on y formaliser une théorie socio-historique du Beau explicative de la réalité artistique traditionnelle en Afrique ? Que peut apporter cette théorie à l'art africain moderne et à la pensée universelle ?” (BASSONG, 2007, p.9.)

pesquisa, Bayo Omolola, doutor em cultura nigeriana. Nos museus estrangeiros existem diversos livros sobre a arte iorubá que cedem material para a pesquisa em Estética é só esticar a mão e ficar confuso para escolher entre tantos títulos. Vamos ver o que alguns pensadores da Estética Africana disseram:

Alguns precedentes sobre o problema e o estudo da Estética Africana na escrita do filósofo Molefe Kete Asante:

1. A problemática da estética africana é profundamente um fenômeno da era moderna não desconhecido em seu sentido mais brutal antes da chegada dos europeus às costas africanas. Os comentários intelectuais subsequentes sobre a estética africana produziram tanta confusão quanto clareza em alguns casos. De muitas maneiras, essas discussões esporádicas sobre a natureza da estética africana foram informadas por insights históricos ou filosóficos ruins. Isso não quer dizer que não tenhamos aprendido com as várias orientações teóricas e ideológicas sobre o assunto. Certamente, o trabalho de estudiosos e intelectuais, principalmente críticos literários, avançou a estrutura para discussão. (ASANTE, 1993, p. 53)²

1. A contribuição de Gayle³ para o advento da discussão em torno da estética africana foi fundamentalmente um caso afro-americano. A esse respeito, não levou em consideração o valioso trabalho feito no continente por estudiosos africanos dedicados a examinar a estética. Certamente, muitos desses estudiosos sofreram do mesmo sentido do deslocamento no próprio continente. (ASANTE, 1993, p. 55)⁴

2. O deslocamento significou que a sensibilidade estética dos Africanos teve que se afirmar sob circunstâncias adversas⁵. O principal exemplo disso foi a escravidão de milhões de Africanos nas Américas. Embora a estética Africana tenha sobrevivido, o fez sob condições severamente hostis. Tal situação garantiu a distorção e corrupção da ideia original da estética africana desenvolvida em várias sociedades Africanas. No entanto, a distorção e as corrupções sempre foram expressas em itens materiais, e não na base filosófica subjacente à estética. Por exemplo, o fato de os africanos terem sido proibidos

² N. A.: “Para mais informação sobre a interação entre os europeus e a cultura Africana, veja Walter Rodney, *How Europe Underdeveloped Africa* (Washington, DC: Howard University Press, 1981). Pode-se também ler Frantz Fanon, *Black Skins, White Masks* (New York: Grove Press, 1967) para o impacto psicológico da Europa sobre o pensamento e a auto concepção Africana.” Tradução nossa de: “The problematic of African aesthetics is profoundly a modern era phenomenon unknown in its most brutal sense prior to the coming of the Europeans to the African coasts. Subsequent intellectual commentary about African aesthetics has produced about as much confusion as clarity in some instances. In many ways these sporadic discussions of the nature of African aesthetics have been informed by either bad historical or poor philosophical insights. This is not to say that we have not learned from the various theoretical and ideological orientations to this subject. Certainly the work of the scholars and intellectuals, primarily literary critics, has advanced the framework for discussion.”(ASANTE, 1993, p. 53)

³ N. A.: “A qualidade desigual de *The Black Aesthetic*, de Addison Gayle’s (Nova York: Doubleday and Company, 1971), ressaltou as diferentes interpretações históricas e filosóficas da estética sem provar uma visão coerente. Talvez fosse impossível fazer isso (no momento) então, talvez seja pelo legado contínuo de nosso contato com a Europa.”

⁴ Tradução nossa de: Gayle's contribution to the advancement of the discussion around African aesthetics was fundamentally an African American affair. In this respect it did not take into consideration the valuable work done on the continent by African scholars involved in examining aesthetics. To be sure, many of those scholars suffered from the same sense of dislocation as the African Americans; this was so despite their physical location on the continent itself.” (ASANTE, 1993, p. 55)

⁵ N. A.: Veja Poul Carter Harrison’s *The Drama of Nommo: Black Theater in the African Continuum* (New York: Grove Press, 1972), para uma exposição poderosa da afirmação da cultura africana sob coação.

de usar o tambor durante a escravização significava que o elemento percussivo da estética tinha que ser expresso de outras formas materiais. (ASANTE, 1993, p. 54)⁶

3. (...) Apenas Larry Neal e Maulana Karenga tentam demonstrar uma compreensão da continuidade com a África em termos de filosofia e mitologia. Ao fazer isso, eles não afetam o imediatismo contextual da experiência estética afro-americana, mas apresentam a estética afro-americana na tradição de sua origem africana. Por exemplo, Neal expressa a visão de que a mitologia e a neo-mitologia, particularmente no que se refere a temas da história iorubá, estão conectadas através de manifestações formais à estética afro-americana, como demonstrado na oratória, blues, dança e poesia. A abordagem de Karenga é encontrar nas obras e nas palavras do escritor continental, Leopold Senghor, inspiração para uma abordagem temática da estética afro-americana. A ideia de Senghor de que a arte deveria ser funcional, coletiva e comprometida forneceu a Karenga a alavanca teórica para trazer à luz a ideia da estética revolucionária no contexto da sociedade racista. (ASANTE, 1993, p. 55)⁷

4. A estética é fundamentalmente sobre visões de mundo ou movimentos do mundo. Entre os escritores contemporâneos que deram atenção às bases filosóficas da visão de mundo africana está V. Y. Mudimbe. Ele está preocupado com os métodos que os escritores europeus usaram para inventar a África como conceito, na verdade, como conceito inferior à Europa. Muito do seu trabalho pode ser usado pelo teórico estético no desenvolvimento de uma visão de mundo. O que o teórico estético procura não é tanto a teoria quanto a de apreciar a busca pela harmonia e beleza, dentro da cultura. Onde Blyden não procurou expandir-se na beleza, ele nos forneceu os mesmos tipos de visão filosófica que Delaney. Essas idéias ajudaram a ideia de que os africanos pudessem conceber o belo, o harmonioso, o bom. De fato, no julgamento de Delaneys, o africano era o modelo de beleza. Mudimbe, um escritor de Zairois, leva-nos a outro nível teórico, uma possível transcendência do encarceramento europeu das nossas ideias. Eu disse "possível" porque, como veremos, Mudimbe é ele mesmo vítima da dura europeização da consciência africana. Em um livro ricamente desenvolvido, *A Invenção do Africano*, Mudimbe expõe o etnocentrismo epistemológico que tem sido característico da antropologia europeia por muitas décadas⁸. Mudimbe está essencialmente preocupado

⁶ Tradução nossa de: "African aesthetic sensibility has had to assert itself under adverse cirouhe stances. The chief example of this was the enslavement of millions. Africans in the Americas. Although the African aesthetic survived, it did so under severely hostile conditions. Such a situation guaranteed distortion and corruption of the original idea of the African aesthetic as developed in varions African societies. However, the distortion and corruption have always been expressed in material items rather than in the underlying philosophical basis of the aesthetic. For example, the fact that Africans were prohibited from using the drums during the Enslavement meant that the percussive element of the aesthetic had to be expressed in other material ways. Therefore, the tin can, the human body as in the "hambone" and spoons became the material manifestations of the aesthetic. Nowhere in the Americas, whether in the United States or in Brazil, did the African lose the percussive element of the aesthetic although it was tested under suppressive circumstances. Dislocation, that is, the movement of Africans from position in the sense of philosophy, art, culture, religion and values, represents the most serious challenge to understanding the African aesthetic. Nevertheless, there have been some exciting theoretical and critical statements of the aesthetic within the nast three decades." (ASANTE, 1993, p. 54).

⁷ Tradução nossa de: Only Larry Neal and Maulana Karenga endeavor to demonstrate an understanding of continuity with Africa in terms of philosophy and mythology." In doing this they do not deny the contextual immediacy the African American aesthetic experience, but rather present the African American aesthetic in the tradition of its African origin. For example, Neal expresses the view that mythology and neo-mythology, particularly as they relate to themes from Yoruba history, are connected through formal manifestations to African American aesthetics as demonstrated in oratory, blues, dance and poetry. Karenga's approach is to find in the works and words of the continental writer, Leopold Senghor, inspiration for a thematic approach to the African American aesthetic. Senghor's idea that art should be functional, collective and committing provided Karenga with the theoretical lever for bringing into being the idea of a revolutionary aesthetic in the context of a racist society." (SANTE, 1993, p. 55).

⁸ V. Y. Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* [Bloomington: Indiana University Press, 1988].

com a busca de fatos, com a verdade com base nesses fatos e com métodos de prova em relação à teorização sobre a África. O que os europeus fizeram à África é meramente colocá-la à margem de seu próprio contexto cultural. A África e, por extensão, os conceitos africanos tornam-se importantes para a Europa ou para o grau em que afetam a própria Europa. Mudimbe vê os problemas inerentes à adoção da concepção europeia da África em termos antropológicos e políticos. No entanto, é provavelmente na área da estética que a Europa mais prejudicou a autoconfiança da África. A Igreja Católica na África ainda exige que garotas africanas raspem suas cabeças; uma prática que efetivamente impedia que as garotas africanas, que as freiras devem ter pensado serem sensuais demais, expressassem qualquer sentimento de estima pessoal. Em todo o continente africano, segundo Mudimbe, são numerosos os exemplos em que os europeus tentaram alterar a percepção de África, assim como a percepção do mundo de África. (ASANTE, 1993, p. 56,57)⁹

5. O que o teórico estético procura não é tanto a teoria quanto a de apreciar a busca pela harmonia e beleza, dentro da cultura. Onde Blyden não procurou expandir-se na beleza, ele nos forneceu os mesmos tipos de visão filosófica que Delaney. Essas ideias ajudaram a ideia de que os africanos pudessem conceber o belo, o harmonioso, o bom. De fato, no julgamento de Delaneys, o africano era o modelo de beleza. (ASANTE, 1993, p. 57).¹⁰

⁹ Tradução nossa de: “Aesthetics is fundamentally about world-views or world-moves. Among the contemporary writers who have given attention to the philosophical bases of the African world-view is V. Y. Mudimbe. He is concerned with the methods that European writers have used to invent Africa as concept, indeed, as concept inferior to Europe. Much of his work can be used by the aesthetic theorist in developing a world-view. What the aesthetic theorist seeks is not so much theory as it is ways of appreciating the quest for harmony and beauty within culture. Where Blyden did not seek to expand on the quest for beauty, he did provide us with the same kinds of philosophical insights as Delaney. These insights advanced the idea that it was possible for Africans to conceive of the beautiful, the harmonious, the good. Indeed, in Delaney's judgment the African was the model of beauty. Mudimbe, a Zairois writer, takes us to another theoretical level, a possible transcendence of the European incarceration of our ideas. I have said "possible" because as we shall see Mudimbe is himself a victim of the harsh Europeanization of the African consciousness. In a richly developed book, *The Invention of Africa*, Mudimbe expounds on the epistemological ethnocentrism that has been characteristic of European anthropology for many decades.²⁰ Mudimbe is essentially concerned about the search for facts, for truth on the basis of those facts and for methods of proof in relationship to the theorizing about Africa. What Europeans have done to Africa is merely to place it on the margins of their own cultural context. Africa, and by extension African concepts, become important to the European world to the degree that they impact upon Europe itself. Mudimbe sees the problems inherent in adopting the European conception of Africa in anthropological and political terms. However, it is probably in the area of aesthetics where Europe has most undermined the self-confidence of Africa. The Catholic Church in Africa still requires African girls to shave their heads; a practice that effectively prevented the young African girls, whom the nuns must have thought were too sensuous as they were, from expressing any sense of personal esteem. Mudimbe tells so eloquently, numerous examples where the Europeans have attempted to alter Africa's perception of itself as well as the world's perception of Africa.” (ASANTE, 1993, p. 56,57).

¹⁰ Tradução nossa de: “What the aesthetic theorist seeks is not so much theory as to appreciate the search for harmony and beauty within culture. Where Blyden did not seek to expand on beauty, he provided us with the same kinds of philosophical insights as Delaney. These ideas helped the idea that Africans could conceive of the beautiful, the harmonious, the good. Indeed, in Delaneys' judgment, the African was the model of beauty.” (ASANTE, 1993, p. 57).

Sobre como identificar o objeto de estudo para a Estética africana, podemos ver em, mas não somente, Helena Theodoro e Emanuel Araujo:

1. A Estética reducionista da arte africana, por exemplo, está em todas as ações de povos, como os Iorubás da Nigéria e os Fons do Benin - antigo Daomé -, que transmitiram essa espiritual para a dança, a música e a comida sagrada dos deuses e dos homens; está também nas roupas dos Orixás, transformadas nas Américas, nos objetos de devoção, nos atributos, assim como nos pontos riscados no chão sagrado das Macumbas do Rio de Janeiro e nos vèvès dos Voduns do Haiti. (ARAÚJO, 2011, p.10).

2. Devemos lembrar aqui Manoel de Araújo Porto-Alegre em seu trabalho de 1856 sobre a Escola Fluminense de Pintura, e outros como Mestre Valentim e o Padre Maurício Nunes Garcia, bem como Francisco Bretas, em sua monografia sobre o Aleijadinho, obras fundamentais para o estudo das artes no Brasil. Por outro lado, a pesquisa sobre Arte e História, tão em voga no Brasil nos anos quarenta e cinquenta, caíram no limbo. Ainda são fundamentais as publicações e revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e as pesquisas de Hanna Levi, Judith Martins, Joaquim Cardozo, Luís Jardim, Rodrigo de Mello Franco, D. Clemente da Silva-Nigra, Francisco Marques dos Santos e tantos outros colaboradores e pesquisadores do Patrimônio Histórico. Temos esperança de novas contribuições na área da história social das artes no Brasil. E neste momento, quero elevar o nome do grande historiador Clarival do Prado Valladares, cujos olhos estiveram sempre voltados para a criação estética e a participação do homem afro-brasileiro em seus inúmeros ensaios, além de sua participação como curador de representação brasileira nos festivais de Arte Negra do Senegal, Agnaldo Manoel dos Santos recebe “post-mortem”, o grande prêmio de escultura do certame, mais uma vez se destaca a contribuição deste grande divulgador da arte de origem afro-brasileira. (ARAÚJO, 1988, p. 10)

3. Sem dúvida, nossas avós e mães não eram santas, mas artistas, arrastadas para uma loucura entorpecida e sangrenta pelas fontes da criatividade nelas existentes e para as quais não havia escapatória! Sua arte não foi traduzida em poemas, músicas ou danças, mas na arte diária do cozinhar, do costurar, do bordar e de plantar jardins, que enfeitaram nossa infância e embelezaram nossas vidas. No mercado, na cozinha, no barracão, na equipe de costura, na organização de festas e recepções, a mulher negra vem cumprindo os seus papéis arquetípicos, segundo os mitos africanos: nutre, protege, organiza, cria. Clementina de Jesus foi um documento vivo dessas raízes africanas, além de representar as batucadas e os partidos cantados nas rodas de samba e candomblés das casas das famosas tias baianas do início do século, bem como as modas de viola que ouvia de sua mãe, que as recebeu como herança de nossos antepassados. (THEODORO, 1996, p. 119).

4. O conceito de analfabetismo é estrangeiro nas sociedades da África profunda, onde a comunicação é elemento estruturador, construído a partir de valores próprios. A palavra é uma força vital que se conjuga com as energias vitais que interagem no homem. Desta forma, a palavra tem vários aspectos, conforme Fábio Leite (Cf. Leite, 1992.): a) utilização da voz com maior ou menor frequência, a pausa e o silêncio; b) oralidade não-humana: vozes dos ancestrais, vozes dos instrumentos (flautas, tambores de fala), esculturas, monumentos e máscaras, que possuem uma linguagem própria falam para a comunidade; c) a palavra do gesto, do movimento: as danças, as narrativas gestuais com máscaras e música. O universo simbólico também integra e compõe a palavra. A palavra negro-africana tem um sentido abrangente: faz história, sendo elemento constitutivo da identidade profunda da comunidade e é uma arte. Ao usar a palavra, transbordando em emoção, a mulher negra torna visível o invisível, tornando-se mulher- poema, olho no olho, que se faz janela do mundo, ensinando o espírito a compreender que invisível é o que não é visto e que se faz ver. (THEODORO, 1996, p.121).

5. A ideia de corpo diante das condições concretas evidentes no país é fragmentada como a sociedade, podendo falar em corpo-biológico, corpo-objeto, corpo-monumental corpo-acrobático, corpo-libidinal, corpo-produtivo, corpo-estético etc. O negro não se enquadra no corpo-estético, nem no corpo-libidinal de nossa sociedade, já que o corpo vendido pela mídia poderia enquadrar-se na Dinamarca ou na Suíça mas não em nossa realidade, Se a palavra modifica o corpo, o corpo também modifica a palavra, já que o ser humano transcende a realidade objetiva e busca energias cósmicas que lhe permitem modificar a realidade, transformar, transmutar. Apesar de o corpo do trabalhador ser maltratado por inúmeras horas fora de casa, por trabalho pesado, por alimentação inadequada e pouco descanso, a cultura negra utiliza o corpo como meio de contato com a transcendência, com os ancestrais e orixás: O negro reza dançando. Para Muniz Sodré (Cf. Sodré, 1983.), o negro desde o século 16, através das estratégias da rainha Nzinga, que gerou a palavra ginga, balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que o corpo se esquive e dance ao mesmo tempo, busca seduzir o outro, envolvê-lo, enlaçá-lo, vencendo pela astúcia e malícia a força bruta. Segundo Sodré, o corpo negro vai ter com a dança um envolvimento emocional, um sentimento de raiz e tradição, inexistente no esporte puro e simples. A capoeira, por exemplo, é situada como a afirmação de um corpo orgulhoso de sua vitalidade e ciente dos seus segredos, de sua mandinga. Foi também o caminho da formação de uma maneira própria de usar o corpo, com uma plasticidade necessária aos representantes de uma cultura de resistência, sendo movimentos de autopreservação e continuidade cultural. O corpo negro abriga o orixá, estabelece comunicação direta entre o sagrado e o profano, sendo entendido como uma estrutura em aberto que incorpora elementos de alegria (axé) e de ritmo. O que este corpo aberto/fechado, estável/instável, firme/escorregadio cria de júbilo, de energia, estabelece uma profunda diferença cultural. O corpo culturalmente negro vive a plenitude do existir, no rito, num aqui e agora, que possibilita integração de corpo e alma. O Rio de Janeiro é o berço do samba, que está intimamente ligado à cultura negra e ao culto aos orixás. Como afirma José Carlos Rego (Cf. Rego, 1994.), os ritmos e danças dos orixás vão caracterizar vários passos do samba, já que o bravun, ritmo de origem ketu, percutido com varetas, é a dança dos Exus, mas vem sendo usado pela comissão de frente das escolas de samba, desde 1960. Da mesma maneira, a nação ijexá empresta seu nome ao ritmo usado nos blocos afro e nos afoxés de todo o país, que utilizam movimentos da Oxum e de Ossaim em suas danças. Conclui-se, então, que a cultura negra propicia uma relação profunda entre corpo e dança, sendo produtos de um mesmo sentido de vida pautado na relação ser humano e natureza. Relação esta em que o homem encontra sustentação com os seus antepassados, como valores a serem resgatados. Assim, a dança é a representação da própria existência de cada pessoa, se fazendo presente em todos os momentos da vida, desde o nascimento de uma criança, como por ocasião da morte de um alto dignatário da comunidade, além das ocasiões de ludicidade do cotidiano. Em todos esses momentos dançantes, se faz presente o tambor, cujo som é utilizado de diferentes maneiras, em diversas tonalidades e intensidades. A dança faz a comunicação entre os orixás e os homens, além de afirmar a identidade do grupo por estabelecer comunicação com os antepassados, com toda uma herança cultural do grupo. A dança afro no Brasil adquiriu várias formas, variando segundo as nações africanas que contribuíram para a formação do povo negro, de acordo com o ritmo e as características dos orixás e segundo as recriações feitas no interior de uma sociedade pluricultural e pluriétnica como a brasileira. Uma mulher, porém, foi responsável pela valorização da dança negra, criando o que se chama no Brasil dança afro, que conjuga o samba de roda, o maculelê, o jongo, o caxambu, o frevo, a capoeira etc., com a estilização da dança dos orixás. Seu nome é Mercedes Baptista. Mercedes foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e inventou uma coreografia de base africana, como conta: 'Eu inventei ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé que eu mal frequentava, mas passei a pesquisar. Isso foi em 1948. A importância da dança afro como construtora e mantenedora de uma identidade cultural no Brasil foi tema da tese de mestrado do prof. Edilson Fernandes de Souza' (Cf. Souza, 1995.), onde, após várias pesquisas e análise de histórias de vida, situam a

importância da dança afro-brasileira na educação, analisando o corpo como um conjunto de práticas pautadas na visão de mundo da cultura negra, que se contrapõe à sociedade europeia, estabelecendo, assim, outras formas de o homem se relacionar com o meio ambiente, de lidar com a realidade, segundo suas crenças, ritos, fantasias e emoções, cursada no Rio de Janeiro, onde mais de 200 pessoas a praticam regularmente, havendo ainda variadas formas de classificação para a dança afro (...). (THEODORO, 1996, p.158-160).

Mas uma dificuldade gritante no Brasil é defender uma tese sobre Estética Africana. Apesar dessa expansiva e conhecida área ser bastante explorada fora, aqui era considerado tema recreativo e absolutamente não filosófico. O que muito me espantava. Quando iniciei as apresentações do tema desta tese era impossível estabelecer uma conversa que me incentivasse a elaborar um raciocínio mais adiante do que já se tinha, pois as perguntas eram sempre e, ainda, sobre “Mas há uma Estética iorubá?”, ou mesmo, “há uma filosofia iorubá?”, e, “Você não está deslocando um tema ocidental para sua teoria africana?”. No meio das apresentações apareciam temas completamente outros do que eu propunha ou a completa negação dele. Então eu precisava falar de estudos estrangeiros sobre o tema para minimamente conseguir prosseguir. Bem, a parte em que uma mulher preta fala de sua própria cultura dentro de uma disciplina considerada branca e elitizada ser considerado menor não nos é novidade num país tão estruturalmente racista. Além disso, um ponto focal me chamava muito atenção, não se tinha conhecimento sobre os estudos em Estética Africana no Brasil, do mesmo modo como não se tinha muito interesse. De qualquer forma, para mim, não era satisfatório pular uma etapa tão grande e tão importante que era a de “começar pelo começo”, pelo menos um começo para o Brasil. O modo mais eficiente que entendi para falar de Estética Africana no Brasil foi produzir um estudo onde eu pudesse apresentar tal esquema filosófico onde os estudiosos pudessem apresentar suas teorias através das minhas simples palavras. Esta tese é então um “estudo sobre a origem da obra de arte iorubá”. Ela já teve muitas intenções de ser, o primeiro de todos foi que seria um estudo comparativo entre a estética Iorubá e a estética kemética, os estudos começaram, já tinha estabelecido contato pré oficial e obtido o aceite do grande filósofo Molefe Kete Asante, na Universidade de Temple, na Filadélfia, EUA; seria uma imersão na arte Geledé com os livros do historiador da arte Babatunde Lawal. Mas a essa altura eu já tinha sido convencida de que seria necessário um inglês fluente para fazê-lo, então também precisei reclinar. Essa ideia já estava muito formulada e por isso foi bastante difícil e tardio recomeçar, mas foi o mais acertado a se fazer. Eu poderia enumerar todas

as vezes que comecei uma pesquisa nova durante esses quatro anos, mas a gente conhece o processo de escrita de uma tese. O mais importante é que ela sempre quis ser uma pesquisa sobre o feminino, algo que eu gostava de estudar desde a graduação, mas que tomou força no mestrado com os estudos sobre o poder feminino que organiza a comunidade e o circuito de arte africana brasileira. A verdade é que, ademais do meu projeto, minhas conversas durante os primeiros anos definiram o que estaria aqui. Para mim ficou claro que eu precisava primeiro preencher o que julguei como uma falta para o estudo da Estética. O que eu quero que fique fixado na memória de quem lê esse documento é que meu doutorado foi um processo denso e demorado. No primeiro ano eu organizei o primeiro Congresso de Filosofia Africana e Afro Diaspórica da UERJ, não vou me alongar na explicação sobre ele, só que foi o primeiro, contou com a colaboração e participação de muita gente da área da filosofia africana no Brasil e fora dele e que reunir e ouvir todas aquelas pessoas foi definitivamente enriquecedor para minha bagagem acadêmica. Nos anos de 2017, 2018 e 2019 eu viajei para Estados Unidos e França apresentando minha pesquisa o que me ensinou muito sobre o que eu estava fazendo. No ano de 2020, devido a pandemia da covid-19, as interações continuaram pela internet. Mas essa pesquisa é, de fato, o resultado de uma experiência em laboratório. Eu reuni algumas bibliografias que adquiri em pesquisas nas minhas viagens internacionais, que julguei que seriam importantes traduzir para o Brasil e trabalhamos durante todos os anos nelas. Hoje, no último ano deste doutoramento, temos bibliografia em português, traduzidas durante esses quatro anos nos meus laboratórios, que possibilitaram a leitura facilitada para essa tese e bibliografia em português para o estudo da Estética e Filosofia da Arte Africana no Brasil. Se me fosse permitido apresentar os resultados obtidos nos laboratórios em que dirigi pesquisa como tese, ou seja, como produto do doutoramento, certamente o faria. Porque foi lá que tudo aconteceu de verdade, as descobertas que nos encantavam, as discussões cheias de esperança para o futuro da Estética no país, escritas colaborativas, e, as traduções que considero o mais importante e precioso conteúdo deste doutoramento. Embora as traduções não sejam boas o suficiente como material único de pesquisa, são âncoras que demarcam um lugar na história para que outros possam aperfeiçoar depois. Claro que tudo isso foi um processo bem lento, visto que a maioria das pessoas envolvidas estavam descobrindo a Estética Africana junto. Isso tornou meu trabalho ainda mais tardio, pois a bibliografia da tese era a bibliografia que estava sendo traduzida em laboratório, então, depois de recomeçar algumas vezes, quando tínhamos um número minimamente adequado

para uma pesquisa, meu tempo estava quase no fim. Sem falar nos livros que descobríamos depois de dedicar tempo a ele, que não era o que queríamos para o laboratório em termos de localização africana. De todo modo, com muito empenho consegui produzir em torno do tema que me projetei a elaborar, que é o feminino na construção do conceito de belo iorubá.

Essa pesquisa trata de um conhecimento tradicional Africano sob um viés feminino. Femino apenas porque seria impossível contar a história do pensamento africano sem a intrínseca influência do feminino nesta cultura, por isso achei importante homenagear essa energia criadora. Aqui apresento “um relato teórico das ideias filosóficas subjacentes à visão de mundo das sociedades Yorúbás tradicionais” (ABIMBOLA, 2006, p, xv)¹¹, onde busco focar nos estudos de Sophie Oluwole, Rowland Abiodun, Oyeronke Oyewume, Kola Abimbola, Babatunde Lawal, Robert Farris Thompson, Frank Willet, Molefe Kete Asante, Kariamu Welsh-Asante, auxiliadas por outras bibliografias que julgo muito importantes para construir uma estrutura que nos permita apresentar uma teoria em Estética e Filosofia da Arte Iorubá. Eventualmente me utilizo de mais de uma obra dos mesmos autores ou de outros autores como referência e suporte. Essa pesquisa então se fundamenta na construção de um tema para o Brasil em Estética e Filosofia da Arte Iorubá a partir do feminino, e para isso busca desenvolvê-lo a partir da união complementar das teorias dos pensadores já citados.

A forma da Estética apresentada aqui será africana ou africana diaspórica, o que significa dizer que investigo o belo a partir de teorias filosóficas africanas e ou africanas diaspórica. No caso brasileiro, exemplifico a ligação transatlântica com as obras de arte de Rosana Paulino, possibilitando uma breve investigação de suas obras sob a perspectiva dos itans iorubás de criação da pessoa humana e exemplificando os padrões estéticos que conectam África a sua diáspora. Para isso será importante buscar entender a filosofia dos itans iorubás que, além de construir todo um pensamento sobre a existência das coisas, também ajudam a construir uma reflexão aprofundada sobre a personalidade humana e sobre o mundo, o que interferirá diretamente na construção de uma ética social.

Esta pesquisa pensa a Estética Iorubá investigando seus conceitos primeiros até os cultos tradicionais produzidos a partir dos Odus Ifá, itans dos orixás e da sabedoria dos anciãos e artistas

¹¹ Tradução nossa de: “It is a simply a theoretical account of the philosophical ideas that underlie the word-view of traditional Yorúbá”. (ABIMBOLA, 2006, p, xv).

que produzem para os cultos aos ancestrais na Iorubalândia e sua extensão até os dias de hoje. Então a resposta à pergunta se este é um estudo sobre arte contemporânea ou moderna ou antiga é: este é um estudo sobre a arte tradicional africana, que atravessou todos os momentos históricos ocidental por ser milenar, agregou características temporais em sua trajetória, mas sua origem continua sendo a itanológica, uma repetição/reconstrução criativa dos primeiros adventos artísticos e filosóficos desde a criação da pessoa iorubá até os dias de hoje. No entanto, as pesquisas investigadas aqui são datadas no século XX. As imagens consultadas serão de pesquisas realizadas entre os séculos XX e XXI, das pesquisas de Babatunde Lawal, e de Suzanne Blier, que excepcionalmente para esse texto, pesquisa os anos de 1300 a. E. C., em Ilê Ifé, mas que ajudam, sobremaneira, a elucidar fatos da contemporaneidade. Os textos sobre a arte e filosofia iorubá, são todos de filósofos/os contemporâneos, que investigam o passado itanológico-cultural alinhando a reflexão filosófica ao presente.

Os Iorubás acreditam ser descendentes de deuses e deusas de uma cidade chamada Ilê-Ifé, a devoção a esses deuses e deusas fez esta sociedade criar um sistema diversificado de comunicação e ética que hoje sabemos ser parte de um rico sistema filosófico que procura compreender e explicar o surgimento do mundo, a vida neste mundo, as pessoas como indivíduos e uma ética de convivência que visa uma vida correta, justa e bela na comunidade. A filosofia iorubá não está envolvida no desejo de separação entre o humano e o divino, pois o divino para o iorubá é absolutamente natural e capaz de concretização oral e transmissão social, os deuses são a natureza e o movimento dessa natureza é o axé, força vital que é divina, mas perfeitamente explicável dentro deste sistema filosófico. Nesse sentido, Iemanjá não é apenas a deusa do rio (ou do mar), ela é o próprio rio, e como é o próprio rio, não estamos falando de coisas que não são palpáveis, então investigar essa divindade é investigar esse modo de ser água, como preservá-lo, como descobrir sua origem e manter sua vivacidade como elemento natural, de onde surgem muitas questões que se desdobram em inúmeras ações no meio social. Elucidar, saber, desvelar e elaborar o conhecimento sobre Omolu, o Deus da saúde e da enfermidade, é desenvolver teorias filosóficas sobre saúde e enfermidade; assim como Obá não é apenas a deusa da guerra, ela é a própria guerra, então o conhecimento sobre esse orixá é, na verdade, uma elaborada teoria filosófica sobre a guerra. É muito importante, então, entender que essas divindades, além de construir todo um pensamento sobre a existência das coisas, também ajudem a construir uma

reflexão aprofundada sobre a personalidade humana e sobre o mundo, o que interferirá diretamente na construção de uma ética social. Esses deuses e deusas, contrariamente a isentar o indivíduo de um pensamento sobre a existência das coisas, aguçam seu desejo de conhecer e disseminar conhecimento e então desenham um complexo sistema psicológico dando nomes e significados que se relacionam com as divindades e a própria natureza, que neste caso africano, é um com um alto nível de complexidade. Essa relação e como ela se desdobra é o que chamamos de sistema filosófico iorubá. Este amplo e complexo sistema filosófico engloba um sistema de arte e estética muito peculiar.

Parte-se aqui do entendimento de que o continente africano apresenta características distintas para a maneira de conhecer o mundo no seu modo mais particular da cultura. Por isso, vê a necessidade de delinear o caminho de investigação a ser feito. Investiga, então, a partir de uma epistemologia africana específica, que é a filosofia iorubá.

Leva-se em consideração aqui que a Filosofia Africana, em linhas gerais, é o conhecimento e saber produzido por africanos dentro e fora do continente africano, cujo a sistemática apresenta estrutura que o liga a etimologia da palavra filosofia e a epistemologia milenar estruturante dos povos de África. Entende que essa filosofia é pluriversal, mesmo dentro do continente, e adere o entendimento sobre o caráter específico da filosofia a partir de seu contexto histórico social. E que, para o estudo da Estética Africana Brasileira, é importante levar em consideração a filosofia contida na itanlogia e nos Odus Ifá, neles estão contidos regras ou padrões para a construção do pensamento sobre o que é belo. Beleza está relacionada com comunicação, se um objeto pode ensinar à comunidade pode ser apreciado como belo, se pode se comunicar com os ancestrais, pode ser considerado belo. Então, inclui-se aí para análise na diáspora brasileira, necessariamente, o cheiro da comida no terreiro, as roupas de baianas, os fios de contas, as folhas ou o ambiente natural do terreiro, as imagens de orixás, joias, os ornamentos de dias de festas e até o modo como as roupas são costuradas ou vestidas em cada participante da comunidade. O ideal de beleza, portanto, está no que está, inegavelmente, conectado a África, mas também ao que no Brasil, denomina-se “Afro”, que é uma mistura de Áfricas, culturas nativa brasileira e, por fim, a europeia; ressignificadas, mas absolutamente em conexão com o continente Africano.

Caberá observar também, que a perspectiva africana do belo passa pelo entendimento de que a beleza é algo que deve estar em equilíbrio, em harmonia e em conjunto. Isso vai ao

encontro da persistente ideia de conhecer a natureza estando integrada a ela, nada que é considerado demais ou de menos está em harmonia com o todo, e, portanto, não pode ser belo. Isso não tem a ver com simetria na construção artística, ao contrário disso, mas ao que pode ser comunicado à comunidade de maneira mais eficaz e de como a ideia de que cada coisa precisa compor com seu meio. Esse bonito demais ou feio demais é, certamente, algo que tende demais ou de menos, seja para o que for mais ou o que for menos proveitoso para a comunidade. A arte iorubá, através de sua itanlogia, acontece quando as teorias sobre a vida, a morte e a natureza ganham estruturas materiais e essas estruturas se comunicam não somente com as divindades, mas também com as pessoas da comunidade. Então existe ali uma grandiloquência que perpassa o conceito ocidental de beleza, por exemplo, toda a vida natural que inclui o indivíduo e a cultura material, que aqui chamamos de arte, deve ser funcional e interligada. O artista então precisa também ser uma pessoa especial, por isso não será qualquer pessoa, ou quaisquer pessoas (já que muitas vezes essa atividade é coletiva), responsável por fazer as obras ou as pinturas especificamente, será alguém com sensibilidade (espiritual e estética – e sensibilidade estética nesse caso é espiritual), aquele que se sente atraído por uma textura ou uma cor de um modo peculiar, por exemplo, assim como se mostra capaz de escolher o lugar e o material específico para suas elaborações, e isso nunca se dará ao léu, fazendo brotar todo um significado abrangente em suas transversalidades com o todo natural e comunitário. Aí estão agrupados caracteres capazes de conferir para essas obras valor artístico, entender as minúcias dessa produção e o significado profundo da obra, como se compõe o artista e buscar entender o conceito de belo na arte para ele, nos instiga à investigação filosófica destas obras para o campo de Estética e Filosofia da Arte. Esse amplo sistema filosófico engloba um sistema de arte bastante peculiar, mas em conexão com a estrutura que busca uma harmonia na apreensão do belo na obra de arte. Eu comecei essa introdução com um trecho da música Zumbi (Felicidade Guerreira), cantada por Gilberto Gil, que costumo dizer que é meu filósofo favorito, que diz que “a felicidade do negro é uma felicidade guerreira”, eu tenho essa tese como uma felicidade, mas como resultado de uma grande guerra de muitos anos, não somente dos quatro em que iniciei a escrita. A guerra das minhas ancestrais que me deram a vida e também das filósofas pretas que abriram caminho até aqui. Durante a pesquisa dessa tese foram muitos momentos que pensei que não seria possível terminá-la. Embora minha cabeça estivesse cheia de ideias e estratégias para trazê-la à vida, nenhum elemento material me era favorável, minha escrita simples e direta demais era o que mais

me atrapalhava. Eu queria escrever um romance como tese, mas não foi dessa vez. O fato é que cada dia desses quatro anos foram duros na construção dessa teoria que vos apresento aqui agora, muito esforço foi investido para que isso fosse possível de se realizar, parecia impossível algo para o qual ainda não havia livros em português, comentaristas, orientadores, etc., mas aqui está esta singela colaboração, resultado de uma grande guerra contra o racismo estrutural, institucional, recreativo, direto... Todos que vocês conhecem. De uma força ancestral para me manter firme no propósito de não deixar me enganar com a ideia de que eu merecia menos ou qualquer coisa, que o suficiente me bastava, que já era bastante o estar aqui. Uma pesquisa simples, mas que tem por trás muitos anos de trabalho duro e de resiliência.

Metodologia Proposta

Na busca pela justificativa filosófica e formação de um entendimento sobre a arte e sobre o conceito de belo Iorubá, a pesquisa será teórica, para o campo de Estética e Filosofia da Arte. A tradução como pesquisa buscará pesquisar a filosofia, a formação do artista e das artes visuais na Iorubalândia visando a possibilidade da aplicação e elaboração de conceitos. Além disso, a pesquisa seguirá os seguintes passos:

- Pesquisa em Filosofia Iorubá - será feita uma pesquisa bibliográfica de onde trarei para discutir textos, fotografias e artigos em Arte, Filosofia e Estética Africana para formular o tema desta tese.

. Tradução como pesquisa - a primeira fase desta pesquisa foi selecionar e traduzir livros sobre o tema, em laboratório, porém, valer ressaltar que a elaboração dos temas e da tese foram individuais.

- Observar a linguagem como forma de libertação e ascensão intelectual do povo preto, como sugere a teoria filosófica da Afrocentricidade Internacional.
- Direcionar os estudos de forma a entender a obra filosófica africana e sua principal estrutura para produzir embasamento teórico com leitura, escuta, análise e problematização.

- Análise e clarificação dos conceitos básicos da filosofia iorubá contidas na bibliografia e, se possível, na oralidade, dando um direcionamento epistemológico africano que incluirá aqui principalmente a ideia de arte, cosmogonia, de pessoa, ancestralidade, tempo e natureza.
- Buscar entendimento para a afirmação de uma teoria da arte africana a partir de teorias e movimentações culturais africanas.
- Investigar a fecundidade da relação filosofia e arte africana baseada em pesquisar obras de arte e textos de referências da cultura iorubá.
- Analisar a concepção de experiência criativa artística como conceitos filosóficos. Ou seja, identificar o processo criativo como contendo, ou como sendo conceitos da filosofia iorubá.
- Buscar a relação entre filosofia africana e criação artística, elaborar e aplicar conceitos de Estética e Filosofia da Arte baseados nos resultados obtidos das traduções em textos de referência da cultura iorubá e investigação na arte.

No capítulo 1, trago para a conversa o filósofo Molefe Kete Asante com o conceito de localização para situar essa pesquisa como uma construção teórica baseada em termos tradicionais da arte africana Iorubá. Faço uma apresentação da origem itanológica e histórica do povo Iorubá e acolho a teoria de que os iorubás se organizaram a partir de Ilê ifé sob regência política de Oduduwa e se espalhou para toda sua atual localização geográfica, e demonstro a conexão por padrões estéticos entre África e Brasil. Ainda no capítulo 1, discuto com a filósofa Sophie Oluwole e Kola Abimbola temas da filosofia Iorubá para a clarificação e fixação dos temas da Filosofia Iorubá tradicional para uma conexão que trará entendimento e estrutura possível para a Estética e Filosofia da Arte Iorubá. No capítulo 2, introduzo o assunto da Estética Iorubá, com a apresentação de um conceito intrínsecos à experiência do belo, como por exemplo, mas não somente, o conceito de Ìyálewà e de bom caráter. Nesse capítulo intento provar que pensar estética iorubá não pode aparecer separado de pensar uma estética feminina como origem do tema. Faço também uma busca nos itans iorubá para mostrar o que esse povo entende como belo na obra de arte e na pessoa humana. Busco aproximar o máximo possível a Estética de seu povo indo do conceito geral ao conceito específico quando se trata de Estética Africana; apresento a figura do Amewá, o esteta e filósofo da arte Iorubá. Tomo emprestado o título Matripotência, Onayiyá, Omolewá, de Oyeronke Oyewumi para desenvolver investigação sobre a origem da obra de arte como sendo feminina. Desenvolvo também temas filosóficos como axé e

ori em ligação com uma essência artística feminina. Nas considerações finais, apresento um breve estudo de caso sobre mostras de obras de arte africana nos museus, sobretudo nos EUA. Apresento também o estudo do Dr. Dele Jegede sobre as obras de arte iorubás mais produzidas e mais comuns em exposições em museus com a tradução de seu artigo *Arte-Vida: arte africana como uma reflexão de uma cosmologia afrocêntrica*.

1. LOCALIZAÇÃO: DE ONDE SE EXPERIENCIA

1.1 Ilê-Yorùbá: Iorubalândia

Um passo importante para começar uma pesquisa sempre é a localização, de onde se fala e de quem se fala obviamente determina o resultado da pesquisa. No caso de uma pesquisa em africanologia acredito que o modo como se aborda a localização é mais fundamental ainda. Estamos falando de África, mas como estamos fazendo isso direciona o entendimento de quem lê, e isso foi feito de forma negativa por pesquisadores ocidentais durante séculos, como nos escreve Dele Jegede,

A face desse “novo deus” em terras Africanas, pôde ser facilmente diferenciada a partir da sua cor de pele, seus cachimbos de tabaco e capacetes coloniais, um enigma que África tentou desvendar durante o século seguinte. Totalmente imerso na ideia de uma raça superior, o homem branco ao chegar a África imaginava que se depararia com uma réplica da cultura Ocidental, porém com algumas modificações geográficas. Entretanto, ele encontrou uma cultura e raça absolutamente diferente. Nem os afrescos, ou as gravuras, ou as pinturas presentes na Europa foram encontradas. Não havia praticamente nenhuma escultura equestre, ou heráldica, ou heróica. No lugar de museus haviam templos. No lugar da cruz e do crucifixo ele viu máscaras, mascaradas e uma variedade de objetos sagrados em uso. Os Europeus concluíram que a arte era *fetiche*, a religião *pagã*, e povo *primitivo*. A falta geral de língua escrita, compreensível a Europa, foi interpretada como falta de história. E a palavra “nativo”, usada da maneira mais condescendente e depreciativa para se referir às populações indígenas Africanas, foi usada amplamente. Todos esses aspectos sintomatizam o etnocentrismo. Mas tudo isso não foi mera casualidade. Como Michael McCarthy¹² demonstrou, grande parte da percepção de Euro-Americanos sobre África como subcultural e primitiva se deve a criações infundadas feitas pelos primeiros viajantes, editores, e principalmente, os primeiro geógrafos que visitaram o continente que substituíram fantasias por fatos. (JEGEDE, 1994, p. 239).¹³

¹² N. A.: Michael McCarthy, *Dark Continent* (Westport, CT: Greenwood Press, 1983), 14.

¹³ Tradução nossa de: “Back The visage of this “new god” on African soil, easily distinguished as much by his skin color as by his tobacco pipe and pith helmet, became a conundrum which the African would attempt to unravel for the next century. Fueled by the cumulative effects of the doctrine of racial superiority, the white man on arrival in Africa expected to see a replication of Western culture, albeit with minor geographical modifications. He saw, instead, a remarkably different race and culture. Neither frescoes, nor etchings nor prints of the European sort were found. There were almost no equestrian, heroic or heraldic sculptures. In place of museums, he saw shrines. In place of the cross and the crucifix he saw masks, masquerades and an assortment of sacred objects in use. The European concluded the art was fetish, the religion pagan, and the people primitive. The general absence of written languages,

Eu tentarei humildemente me juntar a inúmeros outros pesquisadores que estão, também há tempos, devolvendo a África para os africanos, no sentido de ouvi-los, olhá-los e escrevê-los. Claro que essa pesquisa são meus olhos, e eles darão o compasso aqui e isso sempre pode ser ruim em algum nível, do mesmo modo que pode ser aproveitável. Eu, no entanto, espero que seja minimamente coerente. Por isso, inicio acenando um dos meus pontos de vista: África é onde estão os africanos, o que quer dizer que as manifestações diaspóricas são incluídas como relevantes para essa pesquisa. E isso pode mudar nosso mapa de lugar e abordar a questão da localização de modo diferente. Contudo, busco investigar a origem da obra de arte iorubá no continente africano, na Iorubalândia, onde, para os quais, a terra e a vida humana se originou e de onde tudo saiu para formar essas outras derivações de África que encontramos na diáspora, pois como diz Asante, “a mitologia sempre foi a expressão do lugar de um povo no esquema universal” (ASANTE, 2014, p. 36). Ainda segundo Asante,

A teoria da localização é um ramo da teoria cêntrica e reflete o mesmo interesse da teoria cêntrica na questão do lugar. É essencialmente um processo de explicar como os seres humanos tomam decisões sobre o mundo externo que levam em consideração todas as atitudes e comportamentos que constituem o lugar psicológico e cultural. Partindo de uma abordagem fundamentalista da natureza, o locacionista preocupa-se com a estética do ponto de vista da orientação cultural. (ASANTE, 1993, p. 57).¹⁴

A importância da localização se dá porque,

Assim como Welsh-Asante explica em seu trabalho teórico sobre a questão da estética, o locacionista procura definir a extensão da afirmação e reafirmação na pessoa. Assim, quando Welsh-Asante fala de reconhecimento como sendo uma das características centrais da estética, ela está expressando uma visão muito semelhante àquela tomada pelos locacionistas¹⁵. De fato, as atitudes estéticas são aquelas que reafirmam nossa

as understood by Europe, was interpreted as absence of history. And the word "native," used in its most condescending and derogatory manifestations to refer to indigenous African peoples, was generously applied. All of this is symptomatic of ethnocentrism. But all of this was not mere happenstance. As Michael McCarthy has demonstrated, much of Euro-American perception of Africa as subcultural and primitive is indebted to the gratuitous fabrications of early travellers, publishers and, in particular, of early geographers who substituted fancies for facts.” (JEGEDE, 1993, p. 239).

¹⁴ Tradução nossa de: Location theory is a branch of centric theory and reflects the same interest as centric theory on the question of place. It is essentially a process of explaining how human beings come to make decisions about the external world which takes into consideration all of the attitudes and behaviors which constitute psychological and cultural place. Starting with a fundamentalist approach to nature the locationist is concerned with aesthetics from the standpoint of cultural orientation.” (ASANTE, 1993, p. 57).

¹⁵Kariamuw Welsh-Asante, “Commonalities in African Dance”, in Ansante and Welsh-Asante, 72-75.

sanidade, proporcionando o reconhecimento do que há de melhor em nós e na natureza. Essa reafirmação da sanidade de alguém pode ocorrer como resultado de fenômenos naturais ou experiência cultural; em qualquer caso, é a fonte de alegria e felicidade contínuas. Não podemos verdadeiramente compreender ou apreciar o que não nos parece verdadeiro por causa desse significado natural ou histórico, é muitas vezes porque o objeto de admiração é o oposto do que conhecemos e mais do que vê-lo como esteticamente agradável, nós o vemos como incrível, exótico, estranho ou proibido. (ASANTE, 1993, p. 57, 58).¹⁶

Nesse sentido, essa conduta analítica versa com o termo *localização* psicológica ou cultural, que é o “lugar onde sua mente está situada” (ASANTE, 2009, p. 96). Isso se relaciona diretamente com o termo *deslocamento*, cuja informação seria: “se ela se refere a africanos como outros, percebemos que os vê como diferente de si mesma. Essa é uma das formas pelas quais funciona o deslocamento. Deslocamento, isto é, o movimento da posição de Africanos no sentido filosófico, da arte, da cultura, da religião e dos valores, representa o desafio mais sério para entender a estética Africana” (ASANTE, 1993, p. 54)¹⁷. “Evidentemente, se a pessoa não é africana mas tenta fazer uma análise afrocêntrica, o que se observa é sua capacidade de olhar os fenômenos do ponto de vista dos próprios africanos” (ASANTE, 2009, p. 96). Assim, intento me localizar na Iorubalândia, culturalmente, e isso está parece coerente para essa cultura, mas também psicologicamente, já que procuro aqui me esforçar para me manter sob uma estrutura filosoficamente africana. E baseada no rastreo itanlógico, expandir essa localidade para o Brasil em pequena parte, e encaixá-lo nesse sentido de localização, para entender como isso funciona mais especificamente tomo emprestado, mais uma vez, a teoria de Asante, que diz que “localização, no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história. Assim, estar em uma

¹⁶ Tradução nossa de: “Much as Welsh-Asante explains in her theoretical work on the issue of aesthetics, the locationist seeks to define the extent of affirmation and re-affirmation in the person. Thus, when Welsh-Asante speaks of recognition as being one of the central features of aesthetics she is expressing a view very similar to that taken by locationists.² Indeed aesthetic attitudes are those that reaffirm our sanity by providing recognition of the best in us and nature. This reaffirmation of one's sanity might occur as a result of natural phenomena or cultural experience; in any case it is the source of continuing joy and happiness. We cannot truly understand nor appreciate that which does not ring true to us because of its natural or historical significance. When we admire something that is beyond our natural or historical reference, it is often because the object of admiration is the opposite of what we know and more than seeing it as aesthetically pleasing, we see it as awesome, exotic, strange or forbidden.” (ASANTE, 1993, p. 57,58).

¹⁷ Tradução nossa de: Dislocation, that is, the movement of Africans from position in the sense of philosophy, art, culture, religion and values, represents the most serious challenge to understanding the African aesthetic. Nevertheless, there have been some exciting theoretical and critical statements of the aesthetic within the omio three decades. (ASANTE, 1993, p. 54).

localização é estar fincado, temporária ou permanentemente, em determinado espaço” (ASANTE, 2009, p. 96-97). Assim, para Asante é possível entender se uma pessoa está localizada ou deslocada se ela está centralizada ou à margem, consecutivamente, de sua cultura ancestral e se, quando em suas análises a respeito dessa cultura, ela se utiliza das narrativas de sua própria cultura ou se empresta de outras. Baseada nesse conceito de localização formulado pelo doutor Asante, procurei estabelecer as conversas aqui elaboradas a partir de pesquisas de pensadores que, fundamentalmente ou parcialmente¹⁸, estão localizados em sua cultura ancestral, no caso de serem pessoas africanas. No entanto, explica Asante,

A teoria da localização diz que a pessoa mais próxima do centro de uma cultura é mais capaz de utilizar todos os elementos dessa cultura para a apresentação de uma ideia, isto é, a produção criativa da ideia. Isso não quer dizer que uma pessoa não possa produzir das margens; as pessoas produzem das margens todos os dias. Pelo contrário, esta posição argumenta que a pessoa centrada é mais capaz de produzir um produto artístico que é congruente com a cultura central. Como alguém se aproxima de uma cultura? Quais são as características da centralização? Na verdade, uma pessoa centrada não precisa fazer a pergunta: Estou centrado? Uma das melhores maneiras de determinar a centralização é examinar o lugar histórico e psicológico. Que referências servem para informar as ideias, conceitos, produções do africano? Isso não significa que não se possa usar referências de outras culturas, nem significa que se deva usar apenas referências de sua própria cultura. O que significa, no entanto, é que para o artista ser centrado, as principais referências conscientes do artista devem ser as da cultura congruente, ou seja, a cultura da qual o artista tem sua história. (ASANTE, 1993, p. 60)¹⁹

No caso de não serem pessoas africanas, que mantiveram o mesmo compromisso de localização africana conforme os termos acima colocados por Asante, colocando África e suas pessoas e narrativas no centro da importância, ainda que esta esteja deslocada de sua própria cultura, a importância se dará se a localidade for respeitosamente Africana. É importante dizer que “localidade” como teoria e prática filosófica é um compromisso com a realidade, a

¹⁸ Naqueles pensadores em que eu identifiquei uma não total centralidade do que se referia a uma narrativa africana busquei me fixar no que, para mim, parecia de mais central nas análises.

¹⁹ Tradução nossa de: “Location theory says that the person closest to the center of a culture is better able to utilize all of the elements of that culture for the presentation of an idea, that is, the creative production of the idea. This is not to say that a person could not produce from the margins; people produce from the margins everyday. Rather this position argues that the centered person is most capable of producing an artistic product that is congruent with the core culture. How does one get closer to a culture? What are the characteristics of centered-ness? Actually, a centered person does not have to ask the question, Am I centered? One of the best ways to determine centeredness is to examine historical and psychological place. What references serve to inform the African's ideas, concepts, productions? This does not mean that one cannot use references from other cultures, nor does it mean that one should only use references from her own culture. What it does mean, however, is that for the artist to be centered, the principal conscious references of the artist should be those of the congruent culture, that is, the culture out of which the artist has her history.” (ASANTE, 1993, p. 60).

ancestralidade e a história de um povo e não apenas contar, narrar ou pesquisar sua história, mas tentar olhar a cultura a partir de dentro com seus próprios personagens e suas próprias narrativas, no máximo da importância que isso deve ter ou consiga alcançar apesar ou, ainda, contando com as interferências externas.

A conversa primeiro localizará não só culturalmente e psicologicamente a Iorubalândia, mas fisicamente. Buscarei localizar no mapa esse território, para nível puramente de visualização, sem se pretender a uma pesquisa histórica ou geográfica. Logo será estabelecida uma conversa entre os pensadores Sophie Oluwole, Kola Abimbola, Babatunde Lawal e Robert Farris Thompson. Essa ideia de localização é baseada em leituras bastante anteriores que explicam como funciona a intenção de tratar os estudos em África sobre seus próprios termos. Este parágrafo do Historiador da Arte Iorubá Babatunde Lawal, nos ajuda a entender a intenção e o método desta pesquisa:

Um número de estudiosos, incluindo Hountondji (1983), Mudimbe (1988), Bem-Amos (1989), e Obiechina (1992), tem pedido por um novo enfoque crítico que permita estudar as tradições africanas nos seus próprios termos, em vez de serem vistos através de lentes eurocêntricas. No entanto, a partir de perspectivas que distinguem a publicação de tais “outsiders” como Robin Horton sobre o Kalabari Ijo, Simon Ottenberg e Herbet Cole sobre os Igbo, Roy Sieber sobre os Igala, Marcel Griaule sobre os Dogon, Farris Thompson, e Henry Drewal sobre os Iorubás, para mencionar apenas alguns, não seria razoável insistir que apenas os iniciados possam escrever de forma inteligível sobre determinada cultura. O que é urgentemente necessário, como Hanry Gates apontou, é um método que permite a uma determinada cultura “falar por si mesma sobre sua natureza e suas várias funções, em vez de lê-la ou analisá-la em termos de... Teorias emprestadas inteiras de outras tradições, apropriadas de fora” (Gates, 1988:xix). Assim, este livro é uma tentativa de mostrar que esta cultura Iorubá tem suas próprias teorias internas, a partir das quais, muitas de suas expressões artísticas podem ser estudadas ou compreendidas. (LAWAL, 1996, xvi)

A Iorubalândia é um complexo com muitas cidades e que cruza países estabelecidos pela divisão europeia do continente africano, então, as manifestações culturais que mais aparecerão aqui, será uma mistura de conhecimentos entre o povo iorubá da Nigéria e do Benin, mas o conceito em Estética e Filosofia da Arte construído para esta tese, será algo bem localizado na origem dos iorubás e, portanto, algo que, apesar das variações culturais, estaria na base da organização desse povo de modo geral.

Segundo Juana Elbein dos Santos (2012), os iorubás são um grupo de reinos originários de uma mesma cidade na Nigéria, Ilê-Ifé, e de mesmo tronco cultural e linguístico. Esses reinos

ao se estabelecerem em lugares diferentes modificaram sua língua e elementos culturais, contudo mantendo o laço originário que os permite se reconhecer como sendo iorubás. Essa união de reinos de características semelhantes são chamados juntos de Iorubalândia, grupos situados no Togo, no sul e no centro do Daomé-Benin e no sudeste da Nigéria, que no Brasil são conhecidos também como Nagô. São eles: Alakpame, Sabe, Ketu, Popo, Oió, Abeokutá, Egbado, Owu, Ifé, Illa, Ado Ekiti, Owo. Ondo, Ijebu-Ode, Arcori. Segundo Lawal (2012), “há mais de 25 milhões de pessoas iorubás nos atuais estados da Nigéria, Benin e Togo” (LAWAL, 2012, p. 8)²⁰. Essa pesquisa quer se concentrar numa teoria filosófica tradicional iorubá com extensão a observar alguns padrões estéticos que reverberam também no Brasil. Com especial atenção aos mitos de origem que unificam e identificam esse povo, sem, contudo, desconsiderar a importante observação do filósofo nigeriano Kola Abimbola que diz:

Considerar, primeiro, estrutura hierárquica em termos de espaço sagrado. O ilé (literalmente "casa"), que são os principais locais de culto para os praticantes da religião do Òrisá, opera mais ou menos independentemente um do outro. Assim, um estudioso que estudou uma manifestação da hierarquia da cultura iorubá na, digamos, Nigéria, que agora está estudando outra manifestação da cultura em, digamos, Cuba, pode deixar de apreciar a unidade filosófica e teológica que sublinha essas práticas. Isso ocorre porque a hierarquia, os nomes do sacerdote e da sacerdotisa, e de fato os nomes dos deuses e deusas, podem diferir de cidade para cidade, região para região e país para país. Por exemplo: Sàngó refere-se a um deus na Nigéria, mas o mesmo deus é chamado Hevioso na República do Benin. Em Cuba, o mesmo deus se chama Santa Bárbara. Mas em Trinidad e Tobago, Sàngó não é apenas o nome de um deus; também é o nome da própria religião!²¹ (ABIMBOLA, 2006, p. 26).

E dando importância ao que diz Abimbola e exemplifica a filósofa Sophie Oluwole quanto ao que fundamentalmente pode se considerar filosofia iorubá a partir de um ícone, Orunmilá ou Ifá, a grande sabedoria unificadora que proporciona identidade.

²⁰ Tradução nossa de: “Les Yoruba comptent plus de 25 millions d'individus essentiellement répartis entre les États actuels du Nigeria, du Bénin et du Togo.” (LAWAL, 2012, p. 8)

²¹ Tradução nossa de: “First, consider hierarchical structure in terms of sacred space. The Ilé (literally "house"), which are the main places of worship for practitioners of the Òrisá religion, operate more or less independently of one another. So a scholar who has studied one manifestation of the Yoruba hierarchy of culture in, say, Nigeria, who is now studying another manifestation of culture in, say, Cuba, may fail to appreciate the philosophical and theological unity that underlies these practices. This is because the hierarchy, the names of the priesthood and the priestess, and indeed the names of the gods and goddesses, may differ from city to city, region to region, and country to country. For example: Sàngó refers to a god in Nigeria, but the same god is called Hevioso in the Republic of Benin. In Cuba, the same god is called Santa Barbara. But in Trinidad and Tobago, Sàngó is not just the name of a god; it is also the name of the religion itself!” (ABIMBOLA, 2006, p. 26).

“A grande maioria desses iorubás, três quartos, vive na Nigéria, mais precisamente no sudoeste” (LAWAL, 2012, p. 8)²². Lawal nos ensina que existem duas versões para o surgimento do povo iorubá, a mitológica, ou como eu prefiro chamar, itanológica, e a histórica, as duas se complementam e tem como personagem principal Oduduwa e a cidade de Ilé-Ifé, na Nigéria. “A versão mitológica pode ser extensa e complexa, afirma que Oduduwa, uma divindade, quiçá ambígua em sua sexualidade, desceu do orun, a morada dos seres não visíveis para esse mundo, o ayê; e, por uma série de artimanhas bem elaboradas, gerou o povo iorubá exatamente na cidade de Ilé-ifé”. (LAWAL, 2012, p. 8)

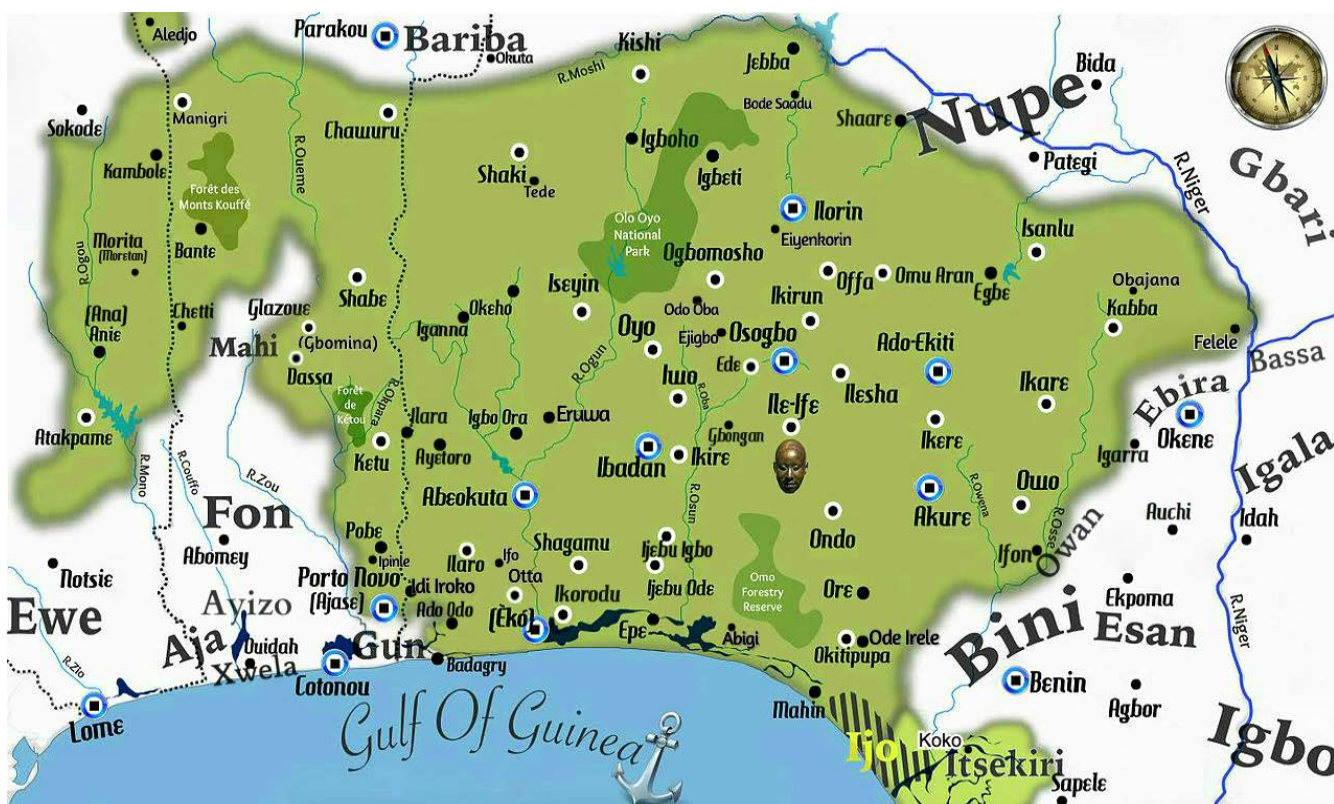
Figura 1 - Mapa da Iorubalândia



Fonte: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Yorubaland#/media/Fichier:HistoYoruba.jpeg>, wikipedia, 28 de Maio de 2021.

²² Tradução nossa de: “Plus des trois-quarts vivent au sud-ouest du Nigeria (carte).” (LAWAL, 2012, p. 8).

Figura 2 - Localização Aproximada



Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorubal%C3%A2ndia#/media/Ficheiro:Yorubaland_Cultural_Area_of_West_Africa.jpg
 Wikipedia, 28 de Maio de 2021).

A versão histórica, segundo Lawal, atesta que Oduduwa foi uma grande líder que unificou diferentes seguimentos Iorubás para formar uma só nação.

A tradição histórica, enquanto isso, identifica o mesmo Oduduwa como líder de um segmento Iorubá de diferentes migrações que penetraram na Nigéria a partir das áreas ao norte dos rios Níger / Benue durante o primeiro milênio de nossa era. No século XII, Ilê Ifê tornou-se um grande centro urbano cujas instituições religiosas, sociais e políticas estavam bem desenvolvidas. Esta cidade é famosa por suas artes antigas, desde monólitos e esculturas até figuras naturalistas ricamente decoradas em terracota, latão e pedra (Fig. 1-3), em datas que variam entre os séculos XI a XV, refletindo um período de grande prosperidade econômica (Willett 1967, Smith 1988, Falola 1991). Diz a lenda que depois de ter colocado os pés em Ilê-Ifê, Oduduwa se tornou o Olofun, o primeiro rei sagrado da cidade, a que me referirei mais tarde, usando o nome de Ifê, sob o qual é mais geralmente conhecido. Oduduwa posteriormente encorajou seus filhos a deixar Ifê para estabelecer novos reinos. Ao fazer isso, eles dominaram a maioria das populações localizadas no entorno da cidade e para além dela, e fundou vários subgrupos, como Oyo, Ketu, Saabe, Egba Egbado, Ijebu, Ijesa, Ekiti, Owo, igbomina, Awori Ôndó e Àkókó. 'Oduduwa como Rei de Ife, uma tradição de oral Ioruba porta que os habitantes do reino Edo de Benin, localizado a cerca de 140 quilômetros a sudoeste, se revoltaram

contra seu soberano e pediram a Odùduwà que enviasse um de seus filhos para liderá-los. A partir de algumas informações e em resposta a este pedido, parece que Odùduwà enviou Orànmìyàn, que estabeleceu a dinastia Ewéka, que governou Benin até o final do século XIII e início do século XIV DC. Após uma curta estadia no Benin, Orànmìyan parece ter viajado para o norte, onde fundou Old Oyó (ao norte de Ife, perto do rio Níger), que se tornou, junto com Benin, o mais rico e poderoso dos reinos. Da África Ocidental entre séculos XVII e XIX. Apesar da aparente homogeneidade da cultura iorubá, existem variações regionais importantes que sugerem que agora temos uma síntese de elementos outrora diversos. Esse fenômeno é detectável na língua ioruba, cujos diferentes dialetos permitem distinguir um reino de outro (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton e Abiodun 1989). No entanto, os líderes políticos (oba) de todos esses reinos, assim como seus súditos, consideram-se descendentes de Odùduwà. (LAWAL, 2012, p. 8)²³

Ele completa dizendo que existe uma grande diversidade entre as cidades iorubás, para qual se deve dar importância, apesar de seu forte vínculo com Ilê-Ifè, e que é possível verificar variantes na língua “esse fenômeno pode ser visto na língua iorubá, cujos diferentes dialetos distinguem um reino do outro (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton e Abiodun 1989. Apud. LAWAL, 2012, 8)²⁴. Todos os reinos possuem um líder chamado Obá que se consideram ligados a Oduduwa por descendência. Além disso, é importante afirmar que a origem do povo Iorubá, a itanológica e a histórica, é uma geração feminina, e construída por

²³ Tradução nossa de: “La tradition historique, quant à elle, identifie le même Odùduwà comme chef d'un segment yoruba issu de différentes migrations qui ont pénétré le Nigeria depuis les régions situées au nord des rivières Niger/Benue pendant le premier millénaire de notre ère. Au xii siècle, Ilê-Ifè était devenue un centre urbain majeur dont les institutions religieuses, sociales et politiques étaient bien développées. Cette ville est célèbre pour ses arts anciens, depuis les monolithes et les sculptures jusqu'aux figures naturalistes richement décorées en terre cuite, en laiton et en pierre (Fig. 1-3), dont les dates s'échelonnent entre le xi^e et le xv siècle, le tout reflétant une période de grande prospérité économique (Willett 1967; Smith 1988; Falola 1991). La légende raconte qu'après avoir pris pied à Ilê-Ifè, Oduduwa en devint le Olófin, le premier roi sacré de la ville à laquelle je ferai référence ci-après en utilisant le nom d'Ife sous lequel elle est plus généralement connue. Par la suite, Odùduwà encouragea ses enfants à quitter Ifè pour établir de nouveaux royaumes. Ce faisant, ils soumirent la plupart des populations locales sises aux abords de la ville et bien au-delà et fondèrent plusieurs sous-groupes comme Oyó, id Kétu, Saabe, Egbá, Egbádò, Ijèbú, Ijesà, Èkiti, Òwò, Ìgbómìnà, Awóri, Òndó et Àkókó. Après la consolidation d'Oduduwa en tant que roi d'Ife, une tradition orale yoruba rapporte que les habitants du royaume Edo du Bénin, situé à environ 140 kilomètres au sud-ouest, se sont révoltés contre leur souverain et ont demandé à Odùduwà d'envoyer un de ses fils pour les conduire. D'après certaines informations et en réponse à cette requête, il semble qu'Odùduwà envoya Orànmìyàn qui a établi la dynastie Ewéka, laquelle a gouverné le Bénin jusqu'à la fin du xiii^e-début du xiv^e siècle de notre ère. Après un court séjour au Bénin, Orànmìyan semble avoir voyagé vers le nord, où il a fondé Old Oyó (au nord d'Ife, près du fleuve Niger), qui devint, avec le Bénin, le plus riche et le plus puissant des royaumes de l'Afrique occidentale entre le xvii et le xix siècle. Malgré l'apparente homogénéité de la culture yoruba, il existe d'importantes variantes régionales qui laissent entendre que nous avons aujourd'hui une synthèse d'éléments autrefois diversifiés. Ce phénomène est décelable dans la langue yoruba, dont les différents dialectes permettent de distinguer un royaume d'un autre (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton et Abiodun 1989). Néanmoins, les chefs politiques (oba) de tous ces royaumes, ainsi que leurs sujets se considèrent comme descendants d'Odùduwà.” (LAWAL, 2012, p. 8)

²⁴ Tradução nossa de: “Ce phénomène est décelable dans la langue yoruba, dont les différents dialectes permettent de distinguer un royaume d'un autre (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton et Abiodun 1989).” (LAWAL, 2012, p. 8).

Oduduwa, uma líder feminina, quase esquecida e cultuada ou lembrada como sendo um líder masculino. Lawal (2012), explica como isso aconteceu:

De fato, a amalgamação dos elementos míticos e históricos das tradições yorubás relativas à origem da população também reside na dupla identidade de Oduduwa (que também se pronuncia Oòdua). Por exemplo, relativas a lenda de que ela criou a terra em Ifê origina na veneração dada a Oduduwa como deusa da terra em algumas cidades ocidentais da terra Yorubá, especialmente em Ketu e Egbado (Idowu de 1995 22-23). No entanto, na parte oriental da mesma região dos Yorubás, Oduduwa é celebrado como ancestral masculino, líder de um grupo de imigrantes que submeteu a população de Ife autóctone através da imposição de uma nova dinastia governante, que finalmente conduz a globalização do atual país yorubá sob sua hegemonia. Mesmo em Ifê, onde Oduduwa é percebido como um guerreiro masculino, às vezes é invocada como Ìyá Molè, Divindade Mãe (Idowu, 1995 p.25). Resulta que alguns pesquisadores especializados em história e em religião Yoruba interpretam o avatar masculino Oduduwa como um desenvolvimento tardio, o índice de uma nova dinastia que teria tentado legitimar sua hegemonia introduzindo uma dimensão masculina a uma deusa da terra preexistente. Considera-se que essa mudança dinástica pode ter ocorrido entre os séculos VII e X da nossa era (Adediran, 1992: 77). É importante neste momento notar que originalmente o nome yorubá se refere ao subgrupo Òyó. No entanto, desde o final do século XX, o nome tem sido usado para designar a maioria das pessoas no sudoeste da Nigéria por causa de sua afinidade cultural. Aparentemente, a "unidade na diversidade", agora evidente na arte e cultura yorubá, é o resultado de séculos de interações linguísticas e artísticas entre grupos étnicos diferentes anteriormente antagonistas. (LAWAL, 2012, p. 8, 11-12)²⁵

Os iorubás de todas as cidades têm costumes parecidos, ou, talvez possamos dizer que os mesmos com variações regionais (talvez possamos dizer até “com fortes variações”), como os festivais Geledé, Epa, Egugun. A diversidade regional não altera a noção de parentesco ou identidade de povo. O que nós veremos aqui é que as manifestações artísticas, por exemplo, tem uma origem itanológica única e é enriquecida com as características particulares de suas cidades e também de vários outros elementos culturais externos ao continente. As esculturas também

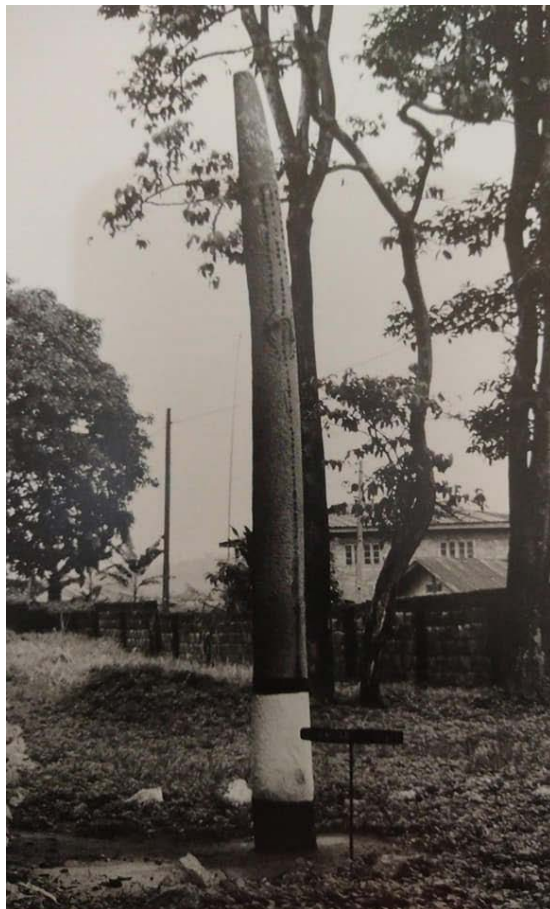
²⁵ Tradução nossa de: “En effet, l'amalgame des éléments mythiques et historiques des traditions yoruba concernant l'origine de la population réside aussi dans la double identité d'Oduduwa (qui se prononce aussi Oòdua). Par exemple, la légende selon laquelle elle aurait créé la terre à Ifé trouve son origine dans la vénération donnée à Oduduwa comme déesse de la terre dans certaines villes occidentales du pays Yoruba, notamment à Ketu et Egbado (Idowu, 1995 22-23). Cependant, dans la partie orientale de la même région que les Yoruba, Oduduwa est célébré comme un ancêtre masculin, chef d'un groupe d'immigrants qui a soumis la population indigène d'Ife par l'imposition d'une nouvelle dynastie régnante, qui conduit finalement à la mondialisation de la actuel pays Yoruba sous son hégémonie. Même à Ifé, où Oduduwa est perçu comme un guerrier masculin, il est parfois invoqué comme Ìyá Molè, Mère Divinité (Idowu, 1995 p.25). Il s'avère que certains chercheurs spécialisés dans l'histoire et la religion yoruba interprètent l'avatar masculin Oduduwa comme un développement tardif, l'indice d'une nouvelle dynastie qui aurait tenté de légitimer son hégémonie en introduisant une dimension masculine à une déesse de la terre préexistante. On considère que ce changement dynastique a pu se produire entre le VIIe et le Xe siècle de notre ère (Adediran, 1992 : 77). Il est important à ce stade de noter que le nom Yorubá faisait à l'origine référence au sous-groupe Òyó. Cependant, depuis la fin du 20ème siècle, le nom a été utilisé pour désigner la plupart des habitants du sud-ouest du Nigéria en raison de son affinité culturelle. Apparemment, « l'unité dans la diversité » désormais évidente dans l'art et la culture yoruba est le résultat de siècles d'interactions linguistiques et artistiques entre différents groupes ethniques auparavant antagonistes.” (LAWAL, 2012, p. 8,11-12).

apresentam largamente esse enriquecimento regional que mantém uma narrativa de origem de um povo que se espalhou. Monumentos artísticos foram erguidos nas cidades em volta dessa história itanlógica que unifica o povo iorubá. A partir do histórico reinado de Oranniyan, no Benin, filho da unificadora do povo iorubá, temos um monolito erguido em sua homenagem. A história nos conta o seguinte:

Após a consolidação de Oduduwa como rei de Ife, a tradição oral yorubá relata que o povo de Edo, reino de Benin, localizado cerca de 140 quilômetros a sudoeste, revoltou-se contra seu soberano e pediu para Oduduwa enviar um de seus filhos para liderá-los. De acordo com algumas informações e em resposta a este pedido, parece que Oduduwa enviou Òrānniyàn que estabeleceu a dinastia Ewéka, que governou o Benin até o final do século XIII e início do século XIV da nossa era. Depois de uma curta estadia no Benin, Òranmiyà, parece que viajou para o norte, onde fundou Old Oyo (norte de Ife, perto do rio Níger), que se tornou, com o Benin, os reinos mais ricos e poderosos da África Ocidental entre os séculos XVII e XIX. (LAWAL, 2012, p. 22)²⁶

²⁶ Tradução nossa de: “Après la consolidation d'Oduduwa comme roi d'Ife, la tradition orale yoruba rapporte que le peuple d'Edo, royaume du Bénin, situé à environ 140 kilomètres au sud-ouest, se révolta contre leur souverain et demanda à Oduduwa d'envoyer un de ses fils pour les diriger. Selon certaines informations et en réponse à cette demande, il semble qu'Oduduwa ait envoyé Òrānniyàn qui a établi la dynastie Ewéka, qui a régné sur le Bénin jusqu'à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle de notre ère. Après un court séjour au Bénin, Òranmiyà semble avoir voyagé vers le nord, où il fonda Old Oyo (au nord d'Ife, près du fleuve Niger), qui devint avec le Bénin les royaumes les plus riches et les plus puissants d'Afrique de l'Ouest entre les XVIIe et XIXe siècles.” (LAWAL, 2012, p. 22)

Figura 3 - Poste de Oranmyan (òpá Òranmiyàn)

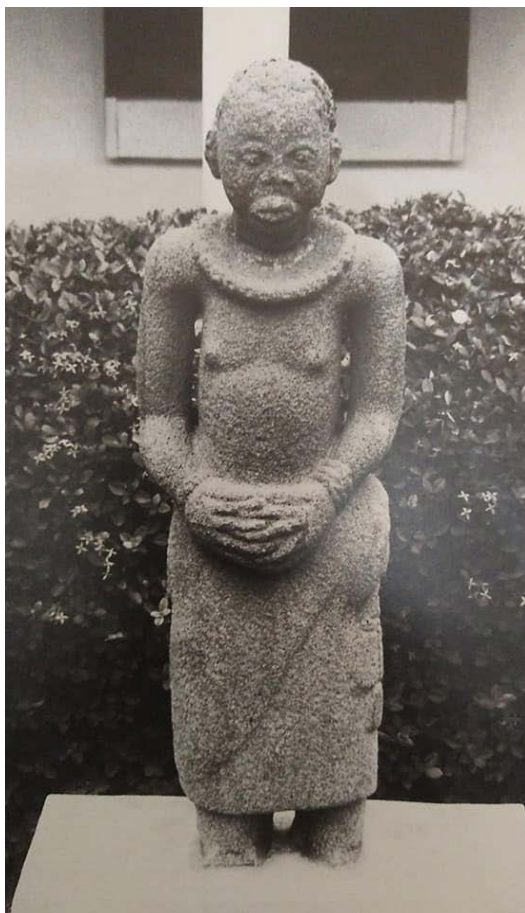


Legenda: Datado do início do segundo milênio, este monólito é uma atração turística popular. Confirma a reputação do Ilé-Ifè como o berço da civilização iorubá. Grait, ferro, H. 5,5 m. Ilé-Ifè, Nigéria, 1995.”²⁷Fonte: (LAWAL, 2012, p.9).

Igualmente a arte iorubá celebra seus ancestrais:

Figura 4 - Estátua dedicada a Ìdena (sapateiro e guardião da entrada)

²⁷ Tradução nossa de: “Poste de Òranmya (òpá Òranmiyàn). Datant du début du deuxième millénaire, ce monolithe est une attraction touristique populaire. Il confirme la réputation d'Ilé-Ifè comme berceau de la civilisation yoruba. Grait, fer, H. 5,5 m. Ilé-Ifè, Nigéria, 1995.” (LAWAL, 2012, p. 9)



Legenda: “Séculos XI ou XII. Granito. H. 103. National Museum, Lagos, Nigéria, 1995.” Fonte: (LAWAL, 2012, p. 10)²⁸

1.2 A Filosofia Iorubá

Wiredu afirma "a filosofia dos povos é sempre sua tradição" e que "uma tradição pressupõe um mínimo de relações orgânicas entre (ao menos) seus elementos" (OLUWOLE, 2017, p 132)²⁹

A Filosofia Iorubá tem muitos temas importantes que contribuem para o processo reflexivo da Filosofia de modo geral, ou se preferirmos, da História da Filosofia chamada

²⁸ Tradução nossa de: “Statue dédiée à Ìdena (cordonnier et portier). XIe ou XIIe siècles. Granit. H. 103. Musée national, Lagos, Nigéria, 1995”. (LAWAL, 2012, p. 10)

²⁹ Tradução nossa de: “Wiredu asserts "the philosophy of peoples is always their tradition" and that "a tradition presupposes a minimum of organic relations between (at least) its elements" (Wiredu 1991:92) Apud. OLUWOLE, 2017, p. 132.

universal (pluriversal, para escolher um termo afropespectivista). Algo me guia nesse caminho, esta citação da filósofa Sophie Bosede Oluwole:

Talvez se deva iniciar esta seção com a declaração explícita de que a preocupação aqui é com o pensamento africano tradicional. Isto é sem prejuízo da possibilidade de uma nova cultura intelectual africana estar atualmente em formação, como muitos acreditam que é. Nossa análise até agora tem sido direcionada para a possível descoberta de princípios que guiaram os antigos pensadores africanos antes do advento do colonialismo. Educação. O argumento de que homens em diferentes culturas do mundo se dedicam a esforços intelectuais para diferentes propósitos não se opõe à relevância da Lógica e da Razão em todas essas opções variadas. A única cautela que tentei chamar a atenção é que o amor ocidental pela construção de sistemas e pela busca da UNIDADE das formas da realidade não constitui uma adulação da lógica ou da razão. Não pode, portanto, ser uma exigência absoluta e universal de todos os princípios possíveis que guiam as diferentes culturas intelectuais do mundo. (OLUWOLE, 2019)³⁰

Aqui, nesse capítulo, procuro demonstrar algum recorte desse grande conhecimento tradicional africano, cujo sentido penso que contribui para o estudo da Estética e Filosofia da Arte. Baseada nos estudos dos filósofos iorubás Sophie Oluwole e Kola Abimbola, organizo aqui alguns temas da Filosofia Iorubá que suponho serem importantes para elaborar conhecimento sobre essa estrutura africana. Para isso estabeleço uma conversa entre a própria Sophie em seu livro “Sócrates e Orumilá: dois Patronos santos da filosofia clássica”, e Kola Abimbola, no seu livro “Cultura Iorubá: uma narrativa filosófica”. Entre muitos, são eles: *a ideia de cosmos, de complementaridade binária, o princípio de elasticidade, o conceito de axé, a ideia de bem de mal e*, considerando sempre itan orixá e odu Ifá como temas da filosofia tradicional. Sobre esses temas da filosofia iorubá, a arte africana vai produzir sua ideia de beleza na obra de arte, por esse motivo, penso em sua importância para essa tese. E os veremos diluídos na estrutura dos capítulos que se seguirão na ideia de origem, na construção da obra de arte que é a pessoa humana, da obra de arte, de beleza. Para isso, tentarei me utilizar do conselho da Filósofa Sophie Oluwole e manter o mais próxima possível da cultura tradicional iorubá.

Meu desafio para os jovens deste país e de todo o continente africano é que eles devem se redescobrir. Eles devem levar a sério a afirmação de Philip Emeagwali de que os africanos nunca ocuparão seu lugar de direito no mundo intelectual até que escrevamos nossas próprias histórias em vez de permitir que outros falsifiquem nossa herança intelectual.

³⁰ OLUWOLE, Sophie Bósédé. Cultura, Nacionalismo e Filosofia. www.naiarapaula.com, 2019. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/19/cultura-nacionalismo-e-filosofia-sophie-oluwole>. Rio de Janeiro, 2019. Acessado em 24 de Agosto de 2021.

Encorajo-vos a unir-se a mim nesta cruzada para redescobrir, reviver, criticar, emendar e promover o conhecimento e a tecnologia indígena africanas e, assim, estabelecer uma base autêntica para fazer avançar a África. (OLUWOLE, 2019)³¹

A filósofa nigeriana Sophie Oluwole afirma que para conhecer a filosofia iorubá é indispensável estudar sua oralidade e promover investigações na língua, segundo ela, filósofos e filósofas expressam suas reflexões em sua própria língua e manifestações culturais aglutinadas nelas. Não diferente disso, para entender a filosofia iorubá, é importante entender como os antigos filósofos iorubás se expressavam sem a lente ocidental da leitura.

Em outras palavras, para descobrir o pensamento e a filosofia africanas, precisamos estudar textos que existem na autenticidade do Bantu, Edo, Hausa, Igbo, Swahili, Wolof, Yorubá e outras línguas africanas. A razão é simplesmente óbvia. O pensamento de Sócrates foi expresso em grego e ele não escreveu nada. Hume escreveu em inglês, Kant em alemão e Rousseau em francês. Não há, portanto, nenhuma dúvida em minha mente que cada grupo na África e na Nigéria tem um corpo de pensamento que existe na tradição oral. (OLUWOLE, 2019)³²

Oluwole empreendeu tamanho esforço em recuperar a filosofia antiga iorubá que é reconhecida como a primeira filósofa nigeriana com instrução acadêmica e uma de suas maiores. Por isso, esse capítulo seguirá suas bases filosóficas para a pesquisa em filosofia iorubá, que são: a) reconhecer temas filosóficos tipicamente iorubá; c) identificar os conceitos iorubás a partir de sua própria cultura e pensamento; d) investigar o antigo pensamento iorubá, o iorubá tradicional, de onde acredita-se estar guardada a filosofia tradicional dessa cultura; e) considerar, absolutamente, a itanlogia como filosofia oralizada. Como filosofia iorubá ela nos dá os versos de ifá, personificado na sabedoria de Orunmilá.

Uma das denominações mais populares de Òrúnmilà Baba Ifá significa literalmente: 'Pai de Ifá'. Se Ifá é interpretado como um compêndio computadorizado das visões do povo sobre os diferentes aspectos da natureza e da existência humana, como a maioria dos estudiosos da filosofia agora faz, então Ifá significa Filosofia Clássica Yorùbá na concepção grega imaculada da disciplina. A tradução correta em inglês da denominação,

³¹OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas. www.naiarapaula.com, 2019. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-por-sophie-oluwole>. Acessado em: 24 de Agosto de 2021.

³² OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas. www.naiarapaula.com, 2019. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-por-sophie-oluwole>. Acessado em: 24 de Agosto de 2021.

Òrúnmilà Baba Ifá, seria “Òrúnmilà Pai da Filosofia Yorubá”, exatamente no mesmo sentido em que dizemos: “Sócrates, pai da filosofia grega”.

Se a linguagem do Oráculo de Delfos for mantida, Sócrates foi declarado "o homem mais sábio", não o deus mais sábio da Grécia, a interpretação apropriada em linguagem popular seria "Sócrates, Pai da Sabedoria Grega". Então Órúnmilà na língua Yorubá, definitivamente, não é fielmente traduzida como “deus” da religião Yorubá. (OLUWOLE, 2017, p. 14,15)³³

Como um princípio para a explicação sobre o que é a filosofia Iorubá, ou mais precisamente, como investigá-la, explica Abimbola, corroborando com Oluwole em sua pesquisa sobre Orunmila-Ifá:

O que afirmo, no entanto, é que, no uso do seu principal Texto Sagrado nativo (a saber Ifá), muitos especialistas das sociedades Yorubás tradicionais (e contemporâneas) se envolvem com este Texto de maneira hermenêutica: eles interpretam, analisam, avaliam e comentam, nos poemas contidos no Odù Ifá de maneira crítica e reflexiva, produzindo assim a filosofia cultural.

Dado o fato de que o Odù Ifá é em grande parte "fixo" e "dado", a situação se torna um tanto análoga à dos filósofos profissionais que interpretam, analisam e refletem criticamente sobre qualquer filósofo importante como Platão, Immanuel Kant, Martin Heidegger. Os escritos de Immanuel Kant ou os diálogos socráticos são fixos e dados no sentido de que esses filósofos estão mortos e seus escritos estão disponíveis publicamente.

O que os filósofos que estudam esses textos fazem, portanto, é avaliar e refletir criticamente sobre esses escritos. O Odù Ifá é (relativamente) fixo e dado, mas há um espaço considerável para diferentes avaliações críticas reflexivas deles quando os sacerdotes e sacerdotisas usam o Odù Ifá como princípios heurísticos de orientação à ação, com base nos quais aconselham as pessoas. Mas como o texto a partir do qual os sacerdotes e sacerdotisas de Ifá partem é um "documento" cultural, suas interpretações hermenêuticas podem ser descritas como filosofia cultural. A alegação é, claro, não é que todos os sacerdotes e sacerdotisas de Ifá se envolvam em uma reflexão crítica; antes, a alegação aqui é que muitos ou pelo menos alguns o fazem; ou talvez mais apropriadamente, ao usar o Odù Ifá como base de meu relato da cultura Yorubá, serei crítico e reflexivo. (OLUWOLE, 2019)³⁴

A Filósofa Oluwole nos oferece um método para identificar os conceitos na filosofia iorubá. É possível separar - mas não isolar - um axioma e discorrer filosoficamente sobre ele. Esses axiomas podem

³³ Tradução minha: “Orúnmilà Baba Ifá, literally means: 'Father of Ifá.' If Ifá is interpreted, as a computerized compendium of the people's views on different aspects of nature and human existence, as most scholars of philosophy now do, then Ifá means Yorubá Classical Philosophy' in the pristine Greek conception of the discipline. English translation of the appellation, Orúnmilà Baba Ifá would be Orúnmilà Father of Yorubá Philosophy' in exactly the same sense in which we say: 'Socrates, Father of Greek Philosophy.'" If the language of the Oracle of Delphi is retained, Socrates was declared "the wisest man" not the wisest god in Greece, the appropriate rendition in popular language would be 'Socrates, Father of Greek Wisdom.' Then Orúnmilà in Yorubá language, is definitely, not faithfully translated as 'god' of Yorubá religion.” (OLUWOLE, 2017, p. 14,15).

³⁴ OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas. www.naiarapaula.com, 2019. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-por-sophie-oluwole> acessado em: 24 de Agosto de 2021.

ser, além dos textos de Ifá, também a sabedoria contida na oralidade, filosofia iorubá articulada, reflexiva, cultural e prática. Cito alguns exemplos:

A relatividade do conhecimento

(Ogbon odun ni, were eemi i)

(Sabedoria este ano é loucura da próxima vez).

Nkan t' o k'aju si'ni, ehin l'o ko s'elomi i

(O que tem seu rosto para uma pessoa está de costas para outra?)

Enikan ki i nikan gbon tan

(Ninguém é o guardião do conhecimento).

Compare Akan: A sabedoria não está na cabeça de uma pessoa.

Igbo: (Se uma coisa está em pé, outra coisa se sustenta).

Os limites da razão

Bi a ba na gongo ogbon si nkan ti o to, ki a fi were die ti's

(Quando a razão é esticada até o limite, a insensatez torna-se inevitável).

Omilengbe o l'akamoye, iyerundu ko lomukaka. Mo gbon tan, mo mo tan, ara re nikan l'o tanje. Aiforoloni, awo ilu awon were.

(Assim como é impossível contar água e coisas em pó, os rostos da verdade são incontáveis. Uma pessoa presunçosa que se recusa a consultar os outros é uma pessoa sábia apenas entre um universo de tolos.)

As leis da lógica

A lei do meio excluído -

Ki ebi o ma pa' die, k' a sarinako ire fun adie, ki a se akoya ibi fun aayan. Ewe egeji ki I je l'ona meji

(Que o frango não pode evitar, nós fazemos o remédio para dar sorte. Mas também fazemos o remédio para evitar a má sorte da barata. Nenhum remédio isolado pode trazer à existência dois estados de coisas contraditórios ao mesmo tempo e lugar.)

O paradoxo de Zenão

Ijapa: "Gbogbo obinrin ti o wa l'oja, iyawo mi ni won".

Amoye: "Da'ruko won"

Ijapa: "Yannibo" Amoye: " O d'eni

Ijapa: "Jinyan iyen naa".

(Tartaruga: "Todas as mulheres do mercado são minhas esposas".

Sábio: "Nomeie-as".

Tartaruga: "Yannibo".

Sábio: "Isso é um".

Tartaruga: "Despreze isso primeiro!")

Equidade de gênero

Respeito pelas mulheres:

Atomodun l'Erin ti nrin, Erin o f'ara k'asa, atosumosu l'Efon ti nrin, beni ko tese bo poolo. Eniyan ti o moni l'eni, ti o mo eniyan ni eniyan. Eniyan ti o ba ko ede de'le, ni i pe t'obinrin o si l'aye

((Grandes) pessoas que passaram pela vida com dificuldades mínimas são aquelas que reconhecem a importância das mulheres. Apenas algumas com pouco conhecimento deixariam de apreciar a relevância das mulheres na sociedade.) Odu Ose-Oturupon.

Justiça e princípios democráticos - participação política e responsabilidade pública

Ajuwon, Ajuwon. Apo eran o j'uko. Awon l' o difa f'Alakooleju ti o ko won je n'Ife Oodaye. Eyiti won ni ki o s'ogbo ita d'ode, won ni ki o ma so igbo igbale d'oje. Won ni ki o ma fi'gbo Osun sede. Nje Alakooleju o gbo, Nje Alakooleju o gba. A o fe o n'ile I mo ma a lo.

(A ideia de que os políticos são maiores que as pessoas e que eles (políticos) podem facilmente cobrir seus rastros os princípios adotados por aqueles que trapaceiam em sociedades primordiais. Eles foram advertidos contra lidar com as pessoas como se estivessem caçando animais na floresta. Eles foram aconselhados a não transformar

associação política em um culto de trapaça. Eles foram instruídos a não converter fundos públicos em uso privado. Os gananciosos não escutaram nem cederam. No final, foram expulsos da sociedade.)

Justiça - Igualdade perante a Lei

Bi aja ba wo agbada ina, ti amotekun w'ewu eje, ti ologinni wo'so ekisa, apanije ni gbogbo won

(O cão pode usar um vestido de fogo enquanto o leopardo se veste de sangue vermelho. O gato pode aparecer em um vestido esfarrapado. Eles são todos carnívoros).” (OLUWOLE, 2019)³⁵

A doutora Oluwole, faz um estudo comparativo entre Sócrates, o filósofo grego, e Orunmulá, o filósofo africano. Nos estudos da filosofia grega a partir de Sócrates, que ela elege como o patrono da filosofia ocidental ao lado de Orunmilá, o patrono da filosofia africana. Segundo os estudos de Sophie, Sócrates cria oposições que dão característica de forma para sua filosofia, o que ela chama de *distinção binária*. Esse modo de filosofia separa todas as coisas, como corpo e mente, imanente e transcendente e até mundos opostos; o sensível, que é o mundo das coisas materiais, naturais, palpáveis, cópias do que existe no mundo em seu mundo oposto, que é o inteligível. No mundo inteligível vivem as ideias originais e originárias de tudo que existe no mundo material, por isso é considerável o mundo perfeito, do ideal, do imutável. Já Orunmilá constrói uma filosofia baseada na cosmovisão, que agrega e interconecta tudo que existe num mesmo cosmos, e a isso ela chama de *complementaridade binária*:

No entanto, paradoxalmente, a tese que afirma que cada aspecto de todo fenômeno pareado existe independentemente do outro, contradiz a realidade da natureza e da experiência humana. Como, por exemplo, pode a “cara” e a “coroa” de uma moeda existir independentemente uma da outra? Quão significativa é a ideia de uma montanha que não é complementada pela ideia de um vale? O lado frontal de uma medalha existe separadamente da parte de trás? O fato de que cada aspecto emparelhado dessa existência aparece como o oposto do outro, não justifica a crença de uma existência independente ou ainda, o funcionamento correlato de duas existências de oposição irreconciliáveis. A experiência humana é da existência pareada com aspectos complementares entre si. (OLUWOLE, 2017, p. 160)³⁶

³⁵ OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas. www.naiarapaula.com, 2019.

Disponível em:

<https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-s-por-sophie-oluwole> acessado em: 24 de Agosto de 2021.

³⁶ Tradução nossa de: “Quite paradoxically, however, the thesis which states that en aspect of every paired phenomenon exists independently of the other, contradicts the reality of nature and human experience How, for instance, can the 'Head' and 'Tail' of a coin -exist independently of each other? How meaningful is the idea of a mountain which is not complemented with the idea of a valley? Does the frontal side of the palm exist separately from the back side? The fact that each aspect of these paired existence appears as the opposite of the other, does not justify the belief in their independent existence or the correlated functioning of two irreconcilable oppositional existence. Human experience is of paired existence that appear complementary to one another.” (OLUWOLE, 2017, p. 160).

A teoria da *complementaridade binária* coloca que as características no cosmos não podem existir em oposição, pois isso implicaria numa incompletude para a reflexão filosófica. Então, apresenta a possibilidade de pensar um em conexão com o outro e não em oposição. A filósofa diz que essa é uma grande contribuição da filosofia africana para o pensamento “um dos primeiros povos da Terra que formulou, desenvolveu e adotou a complementaridade binária como uma estrutura intelectual convincente dentro da qual a ciência, filosofia, e as ciências sociais, que em conjunto encontram uma existência e sintonia, a um só tempo, racional e científica”. (OLUWOLE, 2017, p. 176)³⁷ Afirma que pensar as relações a partir desse conceito africano possibilita uma melhor manutenção dos Direitos Humanos, no sentido de não apostar em emoções para a ação para com o outro, mas na real crença de que o outro é uma extensão de si. Essa reflexão se estende às ciências, no sentido de ceder aos conhecimentos científicos uma sabedoria afetiva para a sua aplicação.

A ciência nos diz como curar e como matar; reduz a taxa de mortalidade no varejo e, em seguida, nos mata no atacado da guerra; mas apenas sabedoria - desejo coordenado à luz de toda experiência - pode nos dizer quando curar e quando matar. A ciência nos dá conhecimento, mas só a filosofia pode nos dar sabedoria (Durant, 1926: xxvii. Apud. (OLUWOLE, 2017, p. 179)³⁸

A sabedoria a qual se refere e usa como exemplo a citação de Durant, é justamente essa que a filosofia africana foi capaz de produzir. Uma ciência que seja capaz de um uso sócio-político adequado em relação aos Direitos Humanos precisa observar o que a filosofia africana aponta: “a cautela é quanto ao uso do conhecimento tecnológico que deve sempre ser submetido ao escrutínio sabedoria filosófica” (OLUWOLE, 2017, p. 178)³⁹. Como podemos perceber, a pensadora não diz que a filosofia africana está em oposição à ciência e tecnologia, mas em complementaridade. Existe, inclusive, um incentivo destas. O diferencial é a “cautela”,

³⁷ Tradução nossa de: They are one of the first people on earth to formulate, develop and adopt Binary Complementarity as a cogent intellectual structure within which science, philosophy, and the social sciences, severally and jointly find an existence that is both rational and scientific.”(OLUWOLE, 2017, p. 176).

³⁸ Tradução nossa de: Science tells us how to heal and how to kill; it reduces the death rate in retail and then kills us wholesale in war; but only wisdom - desire coordinated in the light of all experience - can tell us when to heal and when to kill.. Science gives us knowledge, but only philosophy can give us wisdom (Durant, 1926: xxvii. Apud. (OLUWOLE, 2017, p. 179)

³⁹ Tradução nossa de: The caution is that the use of technological knowledge must always be submitted to the scrutiny of philosophical wisdom.” (OLUWOLE, 2017, p. 178).

se em outros continentes a ciência é instrumento de grande indiferença humana, ela precisa se submeter a sabedoria filosófica para se alinhar à humanidade. “O diferencial intelectual expresso aqui é que os cientistas, que convertem os poderes tecnológicos contra o interesse humano, são, nesse sentido, loucos. Este fato, no entanto, não fez Orunmilá recomendar o abandono da ciência. Ponderava do uso da ciência para satisfazer as necessidades humanas e desejos psicológicos.” (OLUWOLE, 2017, p. 178).⁴⁰ Não considerar a complementaridade binária resulta em produzir ciência contra a humanidade e não em conformidade com ela e isso causa um desalinhamento natural. Assim pode acontecer com todas as características se colocada em oposição a outras sem que seja considerada sua ligação com um todo. Desconsiderar a reflexão sobre uma interconexão natural seria, segundo Oluwole, uma falta para filosofia enquanto significa sabedoria e não apenas conhecimento. A afirmação do Esquema Conceitual da Complementaridade contribui como mais um elemento de reflexão filosófica.

A única maneira de demonstrar o humanismo na filosofia africana como racional e científico é defini-lo dentro da Estrutura Conceitual Dualista Complementar, cuja premissa sinaliza que as duas características da realidade têm um relacionamento inerente. É dentro dessa visão que o humanismo não é uma teoria baseada em simpatia e/ou emoção, como Herrick sugere, uma tese intelectual demonstrável científica e racionalmente justificada. (OLUWOLE, 2017, p. 182,183)⁴¹

A ideia de cosmos iorubá cede entendimentos de expansões possíveis para a prática filosófica. O Iorubá divide o cosmos em dois ambientes o mundo natural e o mundo sobrenatural também chamado de mundo espiritual.

O mundo espiritual é a morada de forças sobrenaturais como Olódùmarè (a Alta Deidade Yorùbá), os Òrisás (todas as divindades Yorùbás), os Ajogun (anti-deuses ou poderes sobrenaturais malévolos), as Àjé (que são traduzidos inadequadamente para o inglês

⁴⁰ Tradução nossa de: The intellectual dexterity expressed here is that scientists, who turn technological powers against human interest, are, in an important sense, mad. This knowledge, however, did not make ORÚNMILÀ recommend the abandonment of science. He was aware of its use to satisfy human needs and psychological wants. (OLUWOLE, 2017, p. 178).

⁴¹ Tradução nossa de: the only way to demonstrate the Humanism in African philosophy as rational and scientific is to define it within an Complementary Dualistic Conceptual Framework whose basic assumption is that the two features of reality have an inherent relationship. It is within these auspices that Humanism is a theory not based on sympathy and/or emotion, as Herrick suggests, but one demonstrable as a scientifically and rationally justified intellectual thesis (...). (OLUWOLE, 2017, p. 182, 183)

como "bruxas") e os ancestrais. O mundo natural é composto de seres humanos, animais e plantas." (ABIMBOLA, 2015, p. 52)⁴²

Há um trânsito natural entre os dois mundos, os habitantes do mundo espiritual passeiam ou convivem no mundo natural, assim como os habitantes do mundo natural podem ter algum tipo de acesso ao mundo sobrenatural. "Os seres espirituais visitam o mundo natural regularmente e, através da adivinhação, sacrifício e possessão espiritual, os seres naturais também podem participar do mundo espiritual ocasionalmente. Os mundos espiritual e natural são, portanto, interdependentes." (ABIMBOLA, 2015, p. 52)⁴³

Um fator importante é que a hierarquia do Cosmos Iorubá não é algo fixo, ela depende sempre do ponto de busca de quem busca. Então se o foco de quem busca entender o cosmos iorubá é político, Olodumare é a ponta hierárquica, se é entender a formação do mundo natural, certamente será Obatalá. Mas se quiser entender o movimento e a ética, será Exú. Esses três deuses junto com Ifá, somando quatro deuses, são considerados como sem criação antecedente. Sempre existiram e existiram primeiro, e o mais importante, coexistiram. Por isso, não cabe dizer que um é maior que o outro, mas sobre qual ponto focal se deseja entender o cosmos. Então o Cosmos Iorubá se organiza dessa maneira:

A melhor maneira de entender o poder no mundo sobrenatural iorubá é distinguir entre hierarquias existenciais e funcionais. Na hierarquia existencial, podemos identificar quatro níveis de superioridade cronológica / existencial:

Nível 1: Olódumarè, Obátálá, Ifá e Èsù.

Nível 2: Outras divindades; Ajogun (isto é, forças sobrenaturais do mal - podemos chamá-los de anti-deuses); as Àjé (geralmente traduzido incorretamente como "bruxas").

Nível 3: Humanos, plantas e animais.

Nível 4: Os antepassados. (ABIMBOLA, 2006, p. 59,60)⁴⁴

⁴² Tradução nossa de: Orun is somewhat equivalent to hon The spiritual world is the abode of supernatural forces such as Olódumarè (the Yorùbá High "Deity"), the Orisà (all the Yorùbá divinities), the Ajogun (anti-gods or the malevolent supernatural powers), the Àjé (who are translated inadequately into English as "witches"), and the ancestors. The natural world is composed of humans, animals and plants. (ABIMBOLA, 2015, p. 52)

⁴³ Tradução nossa de: Spiritual beings visit the natural world regularly, and through divination, sacrifice and spirit possession, natural beings can also partake in the spiritual world occasionally. The spiritual and natural worlds are, therefore, interdependent. (ABIMBOLA, 2015, p. 52)

⁴⁴ Tradução nossa de: "The best way to understand power in the Yorùbá supernatural world is to distinguish between existential and functional hierarchies. In the existential hierarchy, we can identify four levels of chronological/existential superiority: Level 1: Olódumarè, Qbátálá, Ifá and Èsù. Level 2: The other divinities; the Ajogun (i.e., evil supernatural forces-we can call them anti-gods); the Àjé (often improperly translated as 'witches'). Level 3: Humans; plants and animals. Level 4: The ancestors." (ABIMBOLA, 2006, p. 59,60)

Existem formas de representação desses deuses, exceto de Olodumare, mas isso diz de sua característica enquanto Deusa e não necessariamente de sua hierarquia. Dessa forma é possível entender também porque é inadequado descrever Olodumare como homem ou mulher, para Olodumare não existe culto ou forma na arte, por exemplo. Embora eu tenha escolhido escrever no feminino (já que em português é preciso escolher), ainda encontramos dificuldade na linguagem escrita para escrever uma Deusa sem gênero, o que também diz de um Deus/sa, sem forma, o que sequer caberia estipular duas formas, mas ABIMBOLA (2006), nos ensina que no inglês, a língua colonial falada na Nigéria onde se localiza parte do povo Iorubá, o correto para escrevê-la seria “it”, o que a caracterizaria mais corretamente como sendo sem gênero, o que nos ajuda a compreender para além da linguagem escrita no português. Já Obatalá é sabidamente macho e fêmea ao mesmo tempo; Exu, de energia masculina; e as Ajés, efetivamente de energia feminina.

Existem muitas falhas nesta frase. Primeiro, a fonte da afirmação de Ray⁴⁵ de que Olódùmarè é masculino é um completo mistério. Em todos os poemas de Ifá (e outros gêneros Yorùbá tradicionais, como Iljálá, Èsà e Iwì Egúngún). Olódùmarè é um gênero neutro. O fato é que, juntos, os poemas de Ifá sugerem que Olódùmarè é, em essência, uma entidade espiritual: como tal, descrever Olódùmarè como homem (ou mulher) é inadequado. Como Olódùmarè carece de gênero e corporalidade, Olódùmarè é melhor descrito como uma *isto* (*neutro*). Somente quando alguém se aproxima de Olódùmarè através das lentes do cristianismo e do islamismo é que não se dá conta de que não existem pronomes pessoais generalizados para a alta divindade iorubá em Ifá (o texto sagrado da religião iorubá), nem em nenhum outro gênero iorubá antigo. (ABIMBOLA, 2006, p. 59)⁴⁶

No mundo natural, o iorubá tem o sacerdote Ifá, chamado de Babalawo, como aquele que é capaz de acessar um poder no sobrenatural, ou seja, aquele que acessa Ifá, o sacerdote de Ifá é considerado como tendo acesso a uma forma esotérica de conhecimento (ao Odú Ifá) com base em que a vida na cultura iorubá é regulamentada. O processo de adivinhação ligado ao Corpus Literário de Ifá acessa esse conhecimento oculto, o que não impossibilita de cada indivíduo

⁴⁵ Ray, B. African Religions: Symbols, Ritual and Community/B. Ray. - Englewood Cliffs : Prentice Hall, 1976.

⁴⁶ Tradução nossa de: “There are many flaws within this one sentence. First, the source of Ray's assertion that Olódùmarè is male is a complete mystery. In all Ifá poems (and other traditional Yorùbá genre such as Iljálá, Èsà and Iwì Egúngún), Olódùmarè is gender neutral. The fact of the matter is that, taken all together, Ifá poems suggest that Olódùmarè is, in essence, a spiritual entity; as such, describing Olódùmarè as male (or female) is inappropriate. Since Olódùmarè lacks gender and corporeality, Olódùmarè is better described as an IT. It is only when one approaches Olódùmarè through the lens of Christianity and Islam that one fails to realise that there are no generalised personal pronouns for the Yorùbá High Deity in Ifá (the Sacred Text of Yorùbá Religion), nor in any other ancient Yorùbá genres”. (ABIMBOLA, 2006, p.59)

através de ebós, acessar esse mundo também. O mundo sobrenatural é completamente acessível. A conversa feita entre o sacerdote de Ifá e Ifá é feita no Opon Ifá, que é uma bandeja, geralmente esculpida em madeira com motivos sagrados para o povo Iorubá e uma série de desenhos que são, na verdade, marcas simbólicas, é feito pelo Babalawo para serem decodificadas. Eles são feitos sobre um pó sagrado chamado de iyerosun, que é colocado dentro da bandeja. É um trabalho de arte detalhadamente esculpido com motivos que concentram axé.

Figura 5 - PI. 31. Bandeja de adivinhação circular (opón Ifá)



Legenda: “Século XIX / XX. Madeira, pigmento. Diam. 35 cm. Estados Unidos, Washington, D. C., Museu Nacional de Arte Africana, Smithsonian Institution, Presente de Walt Disney World Co., uma subsidiária da Walt Disney Company, inv. 2005-6-69. A bandeja de adivinhação circular (opón ribiti) lembra o mundo como os iorubás o veem como uma cabaça fechada. Chamado ita òrun (acesso ao ‘céu’), o espaço embutido no meio do planalto simboliza a seção intermediária da cabaça cósmica, um verdadeiro limiar entre os reinos ‘celestial’ e terrestre. Portanto, não é surpreendente que a face principal da maioria dos conjuntos seja frequentemente identificada como a de Èsù / Elégba, o mensageiro divino auxiliando Orúnmilà enquanto ele navega de um reino a outro.” Fonte: (LAWAL, 2012, p. 133)⁴⁷

⁴⁷ Tradução nossa de: “PI. 31. Plateau de divination circulaire (opón Ifá). XIX /XXe siècle. Bois, pigment. Diam. 35 cm. États-Unis, Washington, D. C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Gift of Walt Disney World Co., a subsidiary of the Walt Disney Company, n° inv. 2005-6-69. Le plateau de divination circulaire (opón ribiti) rappelle le monde tel que les Yoruba le visualisent sous la forme d'une calebasse fermée. Appelé ita òrun (accès au ciel), l'espace encastré au milieu du plateau symbolise la section médiane de la calebasse cosmique, véritable seuil entre les royaumes céleste et terrestre. Il n'est donc pas étonnant que le visage principal de la plupart des plateaux soit souvent identifié comme celui d'Èsù/Elégba, messenger divin prêtant main-forte à Orúnmilà lorsqu'il navigue d'un royaume à l'autre.” (LAWAL, 2012, p. 133).

Os motivos esculpidos nos Opon Ifá podem ser muitos, algumas vezes contam histórias de axé, como nessa peça onde podemos ver um rosto que simboliza Exu, o orixá da comunicação e possibilitador dos acontecimentos. Aqui ele faz o trabalho de garantir que a conversa entre o babalawo e o indivíduo seja satisfatória, assim como a comunicação com o orun. Essa imagem de Èṣù é trabalhada no topo da bandeja, enquanto imagens de animais e demais personagens, são trabalhadas à volta da ponta do Opon Ifá, que podem ser tais como: Òní (crocodilo), Òpèlè (corrente intercalada com oito sementes côncava para a prática de consulta divinatória de Ifá), Obìnrin (representa uma mulher), Èja (peixe), Eku (ratos), Àjàpà (tartaruga), etc. A presença de Exú no Opon Ifá mostra a importância de Èṣù como mensageiro que retransmite as mensagens a Olodumare como prescrito pelo Ifá; enquanto a presença de imagens de animais mostra a importância deles nas crenças e práticas tradicionais dos iorubás. As marcas de adivinhação, Odù, criadas na Opon Ifá, poderiam ser interpretadas como uma codificação simbólica de Ifá como uma divindade onisciente. No local de onde foi adquirido essa obra os motivos esculpidos, servem também para atrair e concentrar axé a partir da narrativa impressa.

O que podemos entender sobre Ifá é que é um tipo de sabedoria absoluta, no sentido de grandiosa e totalmente abrangente, que existe no cosmos e que foi distribuída ou ensinada ou compartilhada no mundo natural. E, também, segundo Oluwole (2016), uma personalidade que existiu no mundo iorubá personificando tal sabedoria e a propagando. Sobre como essa sabedoria é manifestada e sua importância para a cultura Iorubá, escreve Abimbola:

A palavra "Ifá" tem seis camadas de significados:

- (i) Ifá (também conhecido como Orúmílá ou Orunmila) é o nome do deus do conhecimento e da sabedoria;
- (ii) Ifá é usado para se referir ao processo de adivinhação relacionado ao deus do conhecimento e da sabedoria. Isso é conhecido como "Ifá dídá", ou seja, adivinhação Ifá;
- (iii) Existe um corpo de conhecimento também chamado Ifá (isto é, o Corpo Literário de Ifá) associado a Ifá dídá (o processo de adivinhação). Esse corpo de conhecimento é o Texto Sagrado da Religião Yorùbá e todas as suas denominações na África e na Diáspora. O Corpus é composto por 256 Odùs (ou seja, "livros" ou "capítulos"). Cada ímpar contém entre 600 e 800 poemas.
- (iv) Ifá (ou eṣẹ) também é o nome usado para se referir a qualquer poema específico de qualquer "livro" do Corpus. (Veja o apêndice I para exemplos desses poemas.);
- (v) A palavra também se refere a qualquer mistura de ervas ou talismã especial preparada para fins medicinais - as receitas para essas são explicitamente declaradas em alguns poemas de Ifá, e,
- (vi) Existem alguns poemas especiais que funcionam como encantamentos ou palavras poderosas. Quando pronunciadas, diz-se que essas palavras revelam a verdade no sentido de que tudo o que elas afirmam acontecerá. Esses encantamentos de Ifá são usados

principalmente para fins medicinais. Por exemplo, recitar um desses poemas da maneira apropriada "chama" o veneno de certos tipos de cobras do corpo humano. (ABIMBOLA, 2006, 47)⁴⁸

Entende-se que os números são fundamentais para calcular o equilíbrio, por isso existe uma seriedade profunda da observação numérica para a vida iorubá. Por isso o cosmos é dividido em duas metades, a esquerda e a direita, os elementos dessa divisão somam 600 mais 1 elementos. Ao lado direito do Cosmos temos 400 elementos e ao lado esquerdo 200 elementos. É importante que a soma não seja feita como 601, mas 600 mais 1. O elemento 1 é fator fundamental para entender a filosofia iorubá, porque ele o que o filósofo Abimbola chama de o *princípio de elasticidade*. Princípio de elasticidade é exatamente o peculiar da filosofia iorubá, a partir do princípio da elasticidade, é possível pensar a aglutinação que é, na verdade, parte do que posso chamar de *movimento*, aquilo que permeia toda construção filosófica iorubá e que está contido como fundamental desde o itan de formação da pessoa humana. O movimento permite que a reflexão filosófica do iorubá seja expansiva e criativa para além do tradicional, embora sempre ligada a ele. Um iorubá, a partir do *princípio da elasticidade*, pode se sentir inteiramente capaz de pensar o mundo e elaborar novas formas para o desenvolvimento de seu próprio corpo e consciência para além do componente material, no caso do corpo físico; e estrutural, no caso da tradição, sem que isso seja considerado fora do ser. Uma vez elaborado o componente é atraído para dentro e toma forma de ser. Algumas práticas exemplificam sua aplicação, “o princípio “mais 1” permite que novas crenças, novos sistemas de pensamento e novas divindades sejam trazidos para o envolvimento da cultura Yorùbá” (ABIMBOLA, 2006, p. 50)⁴⁹. Por isso também possibilita pensar que África se estende à sua diáspora, quando produz práticas em diálogo com o

⁴⁸ Tradução nossa de: “The word ‘Ifá’ has six layers of meanings: Ife (also known as Orūnmllà or Orunla) is the name of the god of knowledge and wisdom; m Ifé is used to refer to the divination process related to the god of knowledge and wisdom. This is known as “Ifá didá”, i.e., Ifá divination: (i) There is a body of knowledge also called Ifá (i.e., the Ifá Literary Corpus) associated with Ifá didá (the divination process). This body of knowledge is the Sacred Text of Yorùbá Religion and all its denominations in Africa and the Diaspora. The Corpus is made up of 256 Odù (i.e., ‘books’ or ‘chapters’), Each Odù contains between 600 and 800 poems. (v) fã (or ese) is also the name used to refer to any one specific poem from any ‘book’ of the Corpus. (See appendix I for examples of these poems.); (vi) The word also refers to any special herbal mixture or talisman that is prepared for medicinal purposes-the recipes for these are explicitly stated in some Ifá poems: and, (vii) There are some special Ifá poems that function as incantations or powerful words. When uttered, these words are said to reveal truth in the sense that whatever they state will come to pass. These Ifá incantations are used mainly for medicinal purposes. For example, reciting one such poem in the appropriate manner “calls out the venom of certain types of snakes from the human body. (ABIMBOLA, 2006, p. 47)

⁴⁹ Tradução nossa de: “This ‘plus 1’ principle allows new beliefs, new thought systems, and new deities to be brought into the fold of Yorùbá.” (ABIMBOLA, 2006, p. 50).

continente, mesmo às vezes parecendo distantes. O princípio da elasticidade incorpora, transforma, desenvolve, aprimora, se for caso, mas o melhor entendimento desse princípio é o de que ele traz para si, processa, gestiona e se expande nele mesmo.

Um exemplo desse princípio de elasticidade é a maneira pela qual o catolicismo foi "incorporado" à religião Yorùbá no Brasil e em Cuba. No Brasil, a religião iorubá tem vários nomes. Às vezes, o termo genérico Candomblé ou Orixá (também escrito Òrìshà ou Orixá) é usado.

Outra denominação frequentemente religiosa no Brasil é o Batuque. Embora haja pequenas variações na prática dessas denominações da religião Yorùbá, a tendência central é que as divindades Yorùbás estejam associadas a santos católicos. Isso ocorre porque, em vez de chamar os orixás pelos nomes Yorùbás, eles se referem a eles como "santos". "São Lázaro", por exemplo, é o Òrìshà chamado Šànpònná na África. (Šànpònná, que também é escrito Šànpònná e Šònpònnó, também é chamado Obalúáyé, ou Babalu.) "Virgem Maria" é o Òrìshà chamada Òsun e "Santa Bárbara" é a Òrìshà chamada Šàngò. Essas associações foram feitas pelo povo Yorùbá escravizado, em um esforço para esconder suas religiões dos senhores de escravos. Assim, quando as pessoas no Brasil ou em Cuba afirmam oferecer sacrifícios à "Virgem Maria" ou "São Lázaro", suas crenças e práticas têm mais a ver com as crenças iorubás do que com o catolicismo. É também por causa do princípio da elasticidade que os espíritos ameríndios nativos, como o Caboclo, têm um papel de destaque na Umbanda. No Brasil, a umbanda é uma religião sincretizada que possui elementos da religião yorubá. Cristianismo e religiões ameríndias nativas. (ABIMBOLA, 2006, p. 50, 51)⁵⁰

O conceito de Axé: a ideia de axé tem um papel fundamental para a arte iorubá, pois é ele quem influencia na criação de determinados estilos que os iorubás entendem que são capazes de trazer e movimentar o axé através da obra de arte. E já que não existe vida sem axé, porque axé é a força da vida, estes estilos são seriamente observados. Padrões estéticos são construídos de forma a atrair axé e movimentar a vida coletiva. Então, axé não é algo puramente abstrato, além de ser uma energia que gostamos de pensar ser manipulável pelo artista, sacerdotes e pessoas de uma comunidade, axé também é algo material, passível de preparo e manuseio. Portanto, para uma Iorubalândia tradicional, um indivíduo pode carregar o axé consigo não só no corpo como

⁵⁰ Tradução nossa de: "One example of this principle of elasticity is the manner in which Catholicism has been "incorporated" into Yorùbá religion in Brazil and Cuba. In Brazil, Yorùbá religion goes by various names. Sometimes the generic term Candomblé or Orixá (also spelt Òrìshà or Oricha) is used. Another denomination of the religion in Brazil is Batuque. Although there are slight variations in the practice of these denominations of Yorùbá religion, the central trend is that Yorùbá divinities are associated with Catholic saints. This is because, instead of calling the Orixá by their Yorùbá names, they refer to them as "Saints". "Saint Lazarus" for instance is the Òrìshà called Šànpònná in Africa. (Šànpònná, which is also spelt Šònpònná and Šònpònnó, is also called Obalúáyé, or Babalu.) "Virgin Mary" is the Òrìshà called Osun and "Saint Barbara" is the Òrìshà called Šàngò. These associations were made by enslaved Yorùbá people in an effort to conceal their religions from the slave masters. So, when people in Brazil Cuba claim to be offering sacrifices to "Virgin Mary" or "Saint Lazarus", their beliefs and practices have more to do with Yorùbá beliefs than Catholicism. It is also because of the principle of elasticity that native Amerindian Spirits such as the Cabocio have a prominent role to play in Umbanda. In Brazil, Umbanda is a syncretized religion that has elements of Yorùbá Religion, Christianity, and Native Ameri-Indian Religions." (ABIMBOLA, 2006, p. 50, 51)

substância ou energia, mas como objeto e, muitas vezes, como objeto que foi feito com padrões estéticos para reservar, ser morada ou o próprio axé. A arte é sempre presente, porque o axé pode estar contido nas pessoas, animais, na natureza externa, em poções que serão absorvidas pelo corpo ou em objetos que não são obras de artes, mas também nos que são obras de arte. Nos que são obras de arte, podemos observar padrões estéticos da cultura iorubá, como por exemplo, as lapidações da cabeça de uma escultura, que são especialmente feitas para concentrar axé. Então uma obra de arte é construída sob esses padrões para fazer com que isso aconteça. Para os iorubás todo o pluriverso é vivo. Porque na Iorubalândia tradicional todas as coisas estão inter comunicadas (intracomunicadas), por isso o axé é aquilo que movimenta as potencialidades, que permite o vir a ser e isso é o absolutamente natural, porque o absolutamente natural é inter comunicado (intracomunicado) com o sobrenatural. Nesse sentido, axé fala de uma coletividade nas comunidades de pessoas humanas, ancestrais e tudo que as integra, já que está tudo conectado. Axé é a energia que faz essa comunicação acontecer. Podemos direcionar esse entendimento também para o ofício do artista que investe em produzir padrões estéticos a fim de se comunicar e armazenar axé. Então, isto é real nas obras de arte. Algumas obras de arte mostram para gente alguns desses padrões estéticos que são utilizados por artistas na Iorubalândia na intenção de fazer a obra de arte concentrar, produzir, distribuir axé. Podemos identificar nessas obras motivos e lapidações que expressam essa ação dos artistas em concentrar e distribuir axé, o tema de Exu é uma ótima imagem para tal observação.

Figura 6 - Pl. 28. Bastão para Exú / Elégba



Legenda: “Século XIX-XX. Madeira, pigmento, conchas de cauri, contas de vidro, corda, tecido, sementes. H. 39 cm. Estados Unidos, Richmond, Museu de Belas Artes da Virgínia, The Arthur and Margaret Glasgow Fund. n inv. 88,43. Este bastão janiforme refere-se ao lendário vínculo que existe entre Esù / Elégba e a soleira a partir da qual ele toca flauta para controlar e coordenar os dois lados da existência: o visível e o invisível, o exterior e o interior, o masculino e o feminino, o conhecido e o desconhecido, etc. As cabaças (âdó) gravadas em seu capacete evocam seu potencial mágico para tornar possível o impossível e vice-versa, intensificando assim os mistérios da vida.” (LAWAL, 2012, p. 133)⁵¹

O conhecido penteado de teor fálico dessa escultura nos remete a esse símbolo muito conhecido de *Exú*, o órgão sexual masculino e a geração de vidas, que carrega em si significados complexos relacionados também a comunicação e dinâmica do orixá representado. Sua trança, que tende ao chão, algo como um simbolismo de uma cabaça de pontas para baixo, esconderia os

⁵¹ Tradução nossa de: “Pl. 28. Bâton pour Esù/Elégba. XIX-XX siècle. Bois, pigment, cauris, perles de verre, corde, tissu, graines. H. 39 cm. États-Unis, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Arthur and Margaret Glasgow Fund. n inv. 88.43. Ce bâton janiforme fait référence au lien légendaire qui existe entre Esù/Elégba et le seuil à partir duquel il joue de la flûte pour contrôler et coordonner les deux faces de l'existence : le visible et l'invisible, l'extérieur et l'intérieur, le masculin et le féminin, le connu et l'inconnu, etc. Les calebasses (âdó) gravées sur son couvre-chef évoquent son potentiel magique à rendre l'impossible possible et inversement, intensifiant de ce fait les mystères de la vie.” (LAWAL, 2012, p. 133).

olhos que se acredita que esse orixá tem atrás de sua cabeça, e também uma faca afiada chamada de sósó òbe. Além disso, representa um de seus ofícios, o de fazer a ligação entre o orun e o aiyé. Sugere também uma crista de um galo, animal de relação íntima do orixá, e evoca a ancestralidade de *Òrìṣànlá* e de *Oòní*. Em cima de suas tranças podem ter, por vezes, tufo de cabelos chamados *òṣu*, um símbolo de poder, um dos recursos estéticos que concentram o axé na escultura, que nos remete às sacralidades e relacionamentos com outros orixás. Exú carrega um *Ògò* na mão esquerda, o que não aparece na imagem acima, mas é bastante característico nas esculturas desse orixá, e também algo semelhante a um facão, que simboliza seu domínio sobre energias opostas, que pode proporcionar bênçãos e também morte, e representa o controle entre bem-estar e perigo entre os humanos nascidos e a ancestralidade. Por vezes as imagens carregam chifres de búfalos que estão ligados à realeza como símbolo de poder e acredita-se que o que se carrega dentro dele é a mica, um pó medicinal. O índigo é associado a *oduduwa*, às mulheres reais e às ideias de caráter. O pigmento azul chamado *wájì* é utilizado na Iorubalândia para esfregar nas imagens e consagrá-las, um dos muitos rituais que trazem as obras de arte à vida. Nós conhecemos Exú Elegbara como o deus dos caminhos, muitas vezes representados por estradas que nos remete à possibilidades de fluidez⁵² de nossas vidas e projetos. É também o deus dos mercados, do movimento da troca, da negociação do dinheiro. Ele é aquele que faz a transação financeira, por isso está envolto em búzios, moeda antiga e símbolo do dinheiro, mas também das transformações e aquisições que fazemos com ele. Aquilo que se comunica é o espaço de Exu, a divindade que governa todas as portas, porque porta é acesso, e a comunicação que movimenta as relações ou formas de comunicação que distribui axé.

O conceito de bem e mal: os lados direito e esquerdo são, segundo o filósofo Abimbola, divididos da seguinte forma: o lado direito do cosmos contém 400 *poderes primordiais* que são chamados de orixás. Nesse grupo estão também os seres humanos, que a partir do princípio da elasticidade, podem vir a se tornar divindades. Conseguimos então entender muito bem porque o não estranhamento com outras culturas que transformam humanos em divindades. Para o iorubá, toda pessoa humana é um Deus em potencial. Exú é um Deus de energia masculina considerado neutro, no sentido de que não é bom nem mau, por isso pode transitar em ambos os lados, por ser

⁵² Aqui a ideia é fluir mesmo: Flexão do verbo fluir "Que flui em abundância, escorre, derrama." (dicionário online). Exú é esse que transborda e se espalha. Embora a ideia de "fruição" corrobore na arte, aqui eu quis dizer dessa abundância não contida, que não cessa.

o Deus mensageiro para os iorubás, tem livre acesso para todos os caminhos, inclusive possibilitando o acesso a eles. No lado esquerdo do cosmo habita os Ajoguns, que significa “guerreiros”, divindades consideradas negativas ou anti-deuses que entende-se opositores à vida humana, o que seriam os guerreiros contra a harmonia cósmica. Para a filosofia são importantes temas de reflexão enquanto organizadores das vidas e das relações humanas. São eles “os oito senhores da guerra, Ikú (Morte), Àrùn (Doença), Òfò (Perda), Ègbà (Paralisia), Àràn (Grande Problema), Èpè (Maldição), Èwòn (Prisão), Èse (Aflição)” (ABIMBOLA, 2006, p. 49)⁵³. O lado direito do cosmos é habitado por 400 energias consideradas positivas, que são orixás e pessoas humanas. Os orixás são divindades que são solicitadas para ajudar a organizar o cosmos e lutar contra os senhores da guerra em favor das pessoas humanas e da natureza de modo geral. No entanto, caso o mundo natural esteja em desacordo com propriedade consideradas benévolas ou deixe de prestar sacrifícios por seu mensageiro Exu, podem ser ignorados. Existe um claro sistema de troca estabelecido na cultura Iorubá e isso inclui alimentar com o que chamamos de ebó, os orixás e os ancestrais para restituir a harmonia social, saúde e sorver favores. De maneira mais ampla, orixás são considerados divindades criadas para promover o bem. Já as Ajés, divindades de energia feminina, erroneamente traduzidas no ocidente como “bruxas”, são criaturas claramente ambíguas. Assim como Exu, elas tem livre acesso por ambos os lados do cosmos e possuem uma face tanto do mal quanto do bem. Porém, diferentemente Dele, sua personalidade enérgica de muito poder capaz de destruir o mundo natural, geralmente direcionam as leituras sobre sua personalidade para o lado malévolo do cosmos. Além de exigir favores para que seu grande poder seja controlado, esses favores geralmente exigem um sacrifício grande da parte de quem pede. São, na verdade, criaturas completamente cientes do seu poder sobre a humanidade e o mundo natural em geral e seu poder é de tamanha proporção que necessita ser alimentado com o trabalho humano para promover o equilíbrio entre tanto força de criação e destruição.

O que podemos observar dessa organização do cosmos é a formação do que a filósofa Sophie Oluwole chama de *complementaridade binária*. Existe o bem e o mal e existe clara volatilidade entre eles geralmente por intermédio de ebós. Existe também uma interação entre feminino e masculino na criação e manutenção do cosmos, embora o poder feminino seja o que obtém mais especificamente o poder sobre a manutenção da vida, outras divindades podem

⁵³ Tradução nossa de: “The eight warlords of the Ajogun are: Ikú (Death), Àrùn (Disease), Òfò (Loss), Ègbà (Paralysis), Oràn (Big Trouble), Èpè (Curse), Èwòn (Imprisonment), Èse (Affliction).” (ABIMBOLA, 2006, p.49)

interferir através dos ebós. *O mal e o bem* não são características fixas, imutáveis. Elas existem no universo natural e sobrenatural e são completamente intercambiáveis e dissolúveis. Outro fator importante é que o que o iorubá considera mal está no âmbito da desordem social e na falta de saúde física ou psicológica ou no que possa provocar tal coisa, e o bem é o que pode modificar esse quadro. Harmonia é saúde. Ou seja, existe um grupo de deuses que promoveram o bem quando criaram a Terra e a deixaram habitável, assim como quando criaram o corpo humano saudável e a natureza extensiva/inclusiva a ele. E, como podemos observar, o mal é o fruto das relações sociais mais o desígnio da morte, que também pode ser “enganada”, até e em determinada medida, já que se trata de destino, por trabalhos benignos. O bem é saúde e o mal é a falta dela. A luta no cosmos está para a harmonização dessas forças que se confundem todo tempo, geralmente o mal é aquilo que aflige o mundo natural por falta de trabalho ou vigilância. De maneira expansiva isso pode ser entendido de diversas formas. Por isso, a lapidação do caráter é um artifício para adquirir um bem, já que um bom caráter proporciona uma boa vida harmônica em comunidade, por exemplo. Ou, aprender e executar os costumes culturais é um bem, já que, se as Ajés exigem vigilância extrema para que o equilíbrio da saúde e da vida não sejam perturbados, observar os rituais culturais para que elas estejam felizes e satisfeitas é uma atitude benévola. Nesse sentido, para o povo iorubá, a arte é um artifício que reúne fundamental importância para o equilíbrio social e obtenção do bem, através de boas atitudes, se pensarmos nos grandes festivais elaborados como grandes ebós, que adquirem favores dos deuses, educam a comunidade, promovem saúde física e espiritual. É a incorporação do bem metafísico. Um indivíduo bom é aquele imbuído do bem, quem promove vida e saúde e isso pode ter diversos meios morais e práticos, o artista promove vida e saúde, por exemplo, quando produz material que agradam esteticamente o espírito promovendo alegria e harmonia, educação comunitária ou material de comunicação com os deuses. E bem é o que está progressivamente mais próximo dos Deuses. Obatalá é um Deus da vida, e vida é um bem, então, o que está progressivamente mais próximo de Obatalá é bom. De mesmo modo, o mal é igualmente de natureza metafísica e moral, de natureza moral quando um indivíduo promove ações malévolas - que possui valor negativo -, que geralmente tem a ver com desrespeito a ética comunitária, acessando ou incorporando, desse modo, o mal metafísico, os oito senhores da guerra citados anteriormente. Lembrando que o mal são características naturais que afligem a vida e saúde física e psicológica de um indivíduo e não

a personificação de uma entidade, chamá-los de “senhores da guerra” me parece muito mais um artifício estético para a linguagem⁵⁴.

⁵⁴ Há uma intenção em diferenciar de uma característica *puramente* metafísica que o assemelhe com um deus cristão, por exemplo, um deus sem determinantes humanos. Os senhores da guerra, são absolutamente interferíveis pela vontade humana, assim como os deuses do bem.

2. ÌYÁLEWÀ: ESTÉTICA IORUBÁ COMO ESTÉTICA FEMININA

Ìyá não é apenas a doadora do nascimento; Ìyá também é uma co-criadora, uma doadora de vida, porque Ìyá está presente na criação⁵⁵. (OYEWUMI, 2016, p. 1-47)

O Brasil é repleto dos ensinamentos dos itans africanos, muitas vezes crescemos educados sobre suas orientações sem saber sua origem. Por exemplo, porque nossa mãe conta até três como enunciado de uma ordem e não até qualquer outro número? “Vou contar até três, para você fazer tal coisa...”. Ninguém quer esperar chegar até o número três, não é verdade? Esse é um costume ancestral trazido do continente africano quando uma Iyá usa os números para reforçar uma ordem dada por ela. Essas máximas podem chegar modificadas pelo tempo ou aglutinadas com outras culturas, mas se mantêm vivas em suas formas principais. Tètèdé é um ornamento de cabeça de simbologia feminina, ou seja, ela representa o feminino numa das apresentações do Espetáculo Geledé na Iorubalândia, “indiretamente, Tètèdé também está apelando aos pais para darem à seus filhos boa educação moral, afinal ‘caridade começa em casa’”(LAWAL, 1996, p. 108)⁵⁶. Ela aparece primeiro e é a responsável por invocar Efè, o ornamento de cabeça que é humorista que, além de fazer sérias profecias, anima o público com sátiras. Na liturgia, Tètède, a imagem do feminino, chama Efè três vezes:

No final da apresentação, Tètèdé se aproxima da entrada de arco duplo para convocar Èfè. Ela deve chamá-lo três vezes. Na primeira chamada, não há resposta. Há uma introdução de música. Ela o chama pela segunda vez. Novamente, Èfè não responde. Há um silêncio profundo. O público está ansioso. Teria o Èfè caído em uma emboscada maligna dos grupos rivais na cidade ou das pessoas que suspeitam de que ele as ridicularizaria ou exporia durante a apresentação? (...)⁵⁷ (LAWAL, 1996, p. 108).

⁵⁵ OYĚWUMÍ, Oyèrónkẹ. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. **What Gender is Motherhood?**; tradução Wanderson Flor do Nascimento. - Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92.

⁵⁶ Tradução nossa de: Indirectly, Tèdé is also appealing to parents to give their children a good moral education, after all, “charity begins at home”. LAWAL, 1996, p. 108.

⁵⁷ Tradução nossa de: “At the end of her performance, the Tè tètède mask approaches the double arch entrance to summon Èfè. She must call him three times. At the first, there is not answer. There is an interlude of music, She calls a second time. Agan, Èfè does not answer. There is dead silence. The audience is anxious. Could the Èfè have fallen prey to the evil schemes of rival groups in the town, or of people who suspect that he would satirize or exposed them during the concert?” (LAWAL, 1996, p. 108).

Então responde Èfè ao finalmente atender o chamado:

Tètédé eu ouvi a sua voz

Quando você chamou pela primeira vez,

A árvore de mogno me solicitou um serviço.

Quando você chamou pela segunda vez,

[5]Ìrókó me deu um trabalho para fazer.

Quando você chamou pela terceira vez,

Eu respondi bem.

Eu vim, como sempre venho.

Eu me tornei naquele que você vê e recebe com alegria

[10]Quando você me vir, receba-me com alegria.

Alegremente, alegremente, a criança recebe o pássaro. Alegremente, alegremente. (Gravado em Kétu, 1983. Tradução Lawal). (LAWAL, 1996, p, 111)⁵⁸.

Aprendemos, por meio de interferência da cultura eurocêntrica, que o papel da mulher na criação do mundo era secundário. O itan de criação da primeira obra de arte diz que um deus de sexo ambíguo, Obatalá, se utiliza do barro de Nanã, uma deusa de energia feminina, para esculpir a primeira obra de arte, a pessoa humana. Ogun esculpe os detalhes com suas ferramentas, participando diretamente do processo de criação da obra, e logo que terminado os trabalhos manuais, Olodumare sopra a vida no material já moldado. Aprendemos, então, que a obra de arte já estava pronta quando colocada no ventre de uma iyá a afastando da participação direta da criação humana como obra de arte. No entanto, os Iorubás entendem que apenas iyá procria e que essa criação não pode ser afastada dela “ porque seu raciocínio e significado derivam do papel de

⁵⁸ Tradução nossa de: “Tètédé, heard your voice./ when you called the first time,/ the mahogany tree asked me for a service./When you called the second time,/ The oókò tree gave me some a work to do./ When you called the third time,/ I answered well./ I have come like I always do./ I have become the one you see and welcome with joy./ When you see me, welcome me with joy./Joyfully, the child welcomes a bird. Joyfully, joyfully. (Recorded in Ketu, 1983. My translation). For an earlier version of this chant, see Beier (1958:11)”. (LAWAL, 1996, P. 111).

Ìyá como cocriadora, com *Eḷedàà* (Quem Cria), dos seres humanos...” (OYEWUMI, 2016, p. 1-47). Um fato interessante a se notar, a meu ver, é que, muitas vezes reproduzimos esse itan citando Obatalá como um deus do sexo masculino, excluindo sua essência feminina e, portanto, excluindo também daí a energia feminina impressa no trabalho de arte. Acredito que pensar a criação como um elemento filosófico que unifica as energias é fundamental para entender a formação da personalidade humana. Já que itans são, filosofia que formam pessoas e podem direcionar um desenvolvimento social, entender que essas energias estão unificadas formula uma outra concepção de pensamento para a construção social de um corpo. Quem chama três vezes é o feminino criativo, assim como o ornamento de cabeça *Tètèdè*, o feminino é responsável por trazer o que é importante à existência. A tradução aproximada da palavra *iyálewá* do iorubá para o português seria “*Iyá é beleza*”, seu significado aproximado seria de que é *Iyá* quem produz coisas belas. E eu o uso nesse documento como tradução do conceito de Estética, já que, em linhas gerais, a Estética é uma reflexão e produção filosófica aprofundada e melhor elaborada do belo e das emoções. O termo encaixa perfeitamente sob o ponto de vista filosófico, como ficará demonstrado neste capítulo. Para esta tese, *Ìyálewà* é um termo apropriado para descrever “Estética Iorubá”, já que *Iyá* é a origem mitológica e artista produtora da beleza para esse povo. Por isso, o título desta tese é *Ìyálewà*, uma referência ao seu significado como tradução aproximada, ou seja, “Estética Iorubá: ensaio sobre a origem da arte iorubá”.

Pensando na criação da pessoa humana como obra de arte, é importante para essa pesquisa chegar o mais próximo possível dos itans de criação. Entendendo, claro, que a história se modifica e agrega elementos e que nem sempre isso é um fator negativo. No entanto, como aqui se trata de rastrear a origem da obra de arte Iorubá, se faz necessário chegar o mais perto possível da história contada pelo seu próprio povo. Nessa investigação procuro reconhecer o papel feminino na criação da obra de arte que é a pessoa humana e seu poder que mantém a vida e a organiza na comunidade, como uma extensão de minha dissertação de mestrado (2012-2014), que investigou como o poder feminino organiza a comunidade fora e dentro dos terreiros de *candomblé*, dá autonomia às mulheres e homens e os potencializa para a luta cotidiana. Além de, sobretudo para a dissertação, organizar um circuito de arte de terreiro. Aqui, investigo esse poder

femino de criação, manutenção de vida e organização social buscando a origem nos itans de criação para o povo iorubá.

2.1 **Ọ̀nàyíyá: o papel feminino na criação da obra de arte que é a pessoa humana**

Este capítulo busca estabelecer uma conversa entre os pensadores Oyeronke Oyewumi e Babatunde Lawal no que diz respeito à influência e a representação feminina na origem da obra de arte Iorubá. Para construir esse demonstrativo será preciso traçar um caminho entre alguns temas da filosofia Iorubá que achei pertinente para isso. São eles: a) Matripotência; b) Ọ̀nàyíyá; c) Ọ̀mọ̀lẹ̀wà, d) Ìyáḽẹ̀wà e e) Orí. Esses temas expressos no capítulo *Matripotência* do livro *What Gender is Motherhood?* faz um desenho do que seria necessário para empreender um estudo da Estética Iorubá e busco preenche-los também com a ajuda de outros pensadores. Essa investigação é parte de minha pesquisa de doutorado em Filosofia em andamento pelo PPGFIL-UERJ, com fomento CAPES, que tem como objetivo produzir um ensaio sobre a origem da arte Iorubá na linha de Estética e Filosofia da Arte.

Gosto de traduzir *Matripotência* como termo filosófico que unifica a filosofia Iorubá no continente e na sua diáspora, porque fala do poder feminino do vir a ser e do sendo. O poder feminino cria, sustenta e organiza o mundo. Na minha dissertação de mestrado intitulada de *A face Guerreira das Iabás Oiá, Ewá e Obà*, eu trago à discussão como o poder feminino foi e é capaz de unificar uma comunidade e suprir suas necessidades, seja de afeto ou de possibilidades do vir a ser. O vir a ser filha, mãe, irmã, profissional e, principalmente, o vir a ser quem se é a partir do espelho e dos símbolos de força e educacionais que são esses orixás. Se reconhecer e formar-se como indivíduo que pensa, cria e se desenvolve, está dado a se fazer na imagem elaborada pela mitologia unificadora e formadora desses orixás.

A partir dessa perspectiva entendo que, ademais de desenhar uma representação das deusas guerreiras iorubanas, a mitologia fornece subsídios para à mulher africana diaspórica quando doa modelos para sua organização social. A exemplo disso, estão os movimentos de mulheres pretas que em geral recusam o nomes de organizações ocidentais por entenderem que esta forma de organização não as representam de maneira completa em relação a influência do evento da escravização, do racismo e, obviamente, da anterioridade dos fatos e suas consequências e escolherem nomes que indicam coletivos a exemplo das sociedades de mulheres guerreiras africanas, unindo-se acerca do que apresentam de comum para explorar suas potencialidades enquanto mulheres pretas e se lançarem para as conquistas no mundo. Além de perceber-se que muitas

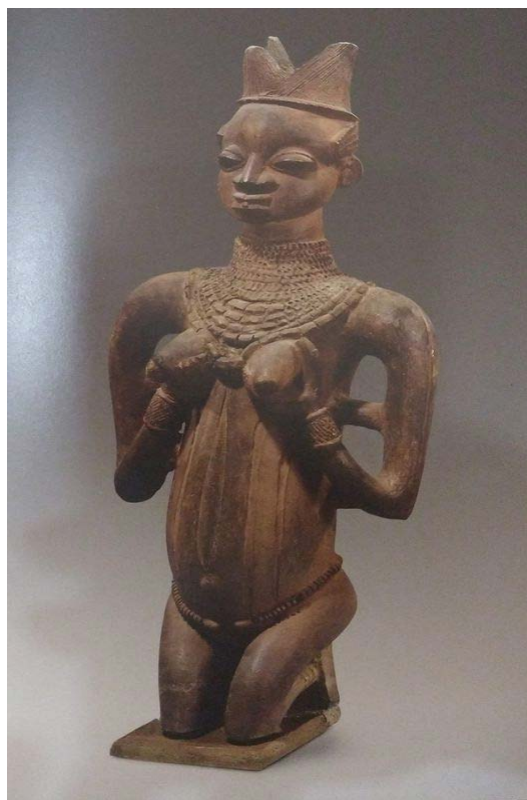
dessas mulheres, filhas de orixás, carregarem consigo símbolos de força como colares com alfanje, escudos e ofás, objetos que as colocam simbolicamente em ligação com a África e sua própria história.

Bem, nessa conversa, me toca pensar, a partir das visitas nos terreiros e bibliografias consultadas, que a imagem que me chega é a de que mulheres negras guerreiras ativistas ou não, são “escondidas” por conta da forte influência do advento da escravização e suas consequências, mas quando aparecem como símbolo são capazes de influenciar toda uma comunidade de mulheres, a exemplo dos terreiros de candomblé, que massifica o ensinamento do respeito e da superioridade feminina. Nesses lugares, mulheres são tratadas de modo absolutamente diferente de como são tratadas na sociedade de modo geral. É possível alcançar o entendimento do quão frágil pode ser a figura da mulher preta fora do terreiro e de como esse contexto muda completamente dentro dele. O terreiro de candomblé é uma comunidade mista, diferente das sociedades de mulheres ancestrais africanas, mas que trabalha para a afirmação da mulher a partir da essência de seu orixá, com o auxílio mitológico. Dentro desse espaço, elas retomam suas faces guerreiras, muitas vezes levando essas potencialidades para comunidade externa ao terreiro atuando na modificação do espaço social. (EUGENIO, 2014)

O termo Matripotência foi traduzido assim no Brasil pelo doutor Wanderson Flor do Nascimento do livro *What Gender is Motherhood?*, da socióloga Iorubá Oyeronke Oyewumi. Segundo ela, “Matripotência descreve os poderes, espiritual e material, derivados do papel procriador de *Ìyá*” (OYEWUMI, 2016, p. 1-47). Procriador no sentido de que “todos os seres humanos nascem de *Ìyá*” (OYEWUMI, 20016, p. 1-47), e “como todos os humanos têm uma *Ìyá*, todos nascemos de uma *Ìyá*, ninguém é maior, mais antigo ou mais velho que *Ìyá*. Quem procria é a fundadora da sociedade humana, como indicado em Osetura, o itan fundador iorubá” (OYEWUMI, 2016, p. 1-47). A partir disso, podemos dizer que *Ìkúnle Abiyamo* é um símbolo da representação desse poder nas artes visuais Iorubá. A obra é representada como uma figura feminina grávida, ajoelhada e de seios protuberantes. Essa posição sinaliza o mais importante momento da criação humana e tem a junção de dois significados. “O termo *abiyamo* (nascimento de *Ìyá*) é frequentemente associado ao termo *ìkúnlẹ* (ajoelhar-se), referindo-se à posição de parto preferida na cultura iorubá”(OYEWUMI, 2016, p 1-47), na concepção iorubá, antes de nascer, a pessoa humana escolhe sua *Iyá*, e esse é um momento de especial decisão para a vida terrena dessa pessoa. Ao escolher sua *Iyá*, é preciso se ajoelhar em sinal de reverência “É importante ressaltar que *àkúnlẹyàn* (o momento de criação pré-terrestre no qual os indivíduos escolhem seu

destino) e *ikúnlẹ abiyamọ* (o ajoelhar-se de *Ìyá* no trabalho de parto) são frequentemente confundidos e são, portanto, considerados como um só” (OYEWUMI, 2016, p 1-47).

Figura 7 - Figura Feminina Ògbóni/Òsùgbó. Terracota



Legenda: “Pl 49. H 70 cm. Países Baixos. Berg and Dal, Museu Africano, nº 349-1.” Fonte: (LAWAL, 2012, p. 49)⁵⁹

No momento do parto, *Ìyá* se ajoelha para dar à luz, o que seria uma posição confortável para isso. A associação desses dois momentos distintos, de antes e da hora do parto, é representada como um só momento, mesmo que escolher *Ìyá* seja uma ação de antes do nascimento a representação é unificada nas artes visuais.

Uma figura de mulher nua ajoelhada segurando seus seios simboliza a humanidade escolhendo seu destino no céu... Para os iorubás, esta escolha do destino é provavelmente a mais importante criação do homem [humana], e é significativo que a

⁵⁹ Tradução nossa de: Female Figure “Ògbóni/Òsùgbó”. Terracotta. Pl 49. H 70 cm. Netherlands. Berg and Dal, African Museum, nº 349-1.” (LAWAL, 2012, pl. 49).

mulher tenha sido escolhida para lidar com a atribuição. A mulher usa ikúnle-abiyamo “ajoelhada com dor no nascimento da criança”, muitas vezes considerada como o maior ato de reverência que pode ser demonstrado a qualquer ser, para apaziguar e “suavizar” os deuses e solicitar seu apoio.” (ABIODUN, 1989, p. 13, 14. Apud. OYEWUMI, 2016, p 1-47)⁶⁰.

Depois de discorrer sobre o real papel de Ìyá na criação da obra de arte que é a pessoa humana, faz-se necessário entender o termo *Ọnàiyá* para a filosofia Iorubá, que está diretamente relacionado a esse momento da criação. Ìyá é aquela que produz arte e isto está no centro da estética Iorubá. “Para os iorubás, arte (Ọnà) é uma habilidade criativa manifestada em formas ou desenhos feitos pelo homem, formas ou designs como esculturas, pintura, cerâmica, têxteis e arquitetura” (LAWAL, 1996, p.xvi)⁶¹. Daí a junção das palavras Onà mais iyá resulta em onayiya. Então a palavra denota que Ìyá, a fêmea humana Iorubá, é aquela que faz arte, que produz arte. Porque para os Iorubás, a pessoa humana é uma obra de arte e quem produz essa obra de arte é Ìyá. Ainda sobre a criação da obra de arte diz Lawal:

Contudo, a maior parte da inspiração para a arte vem da natureza, e parte da qualidade associada com isso (ewà, beleza), é discernível na natureza, os Yorubá associa a criatividade artística com o divino. Não é de se admirar que, de acordo com a cosmologia Yorubá, o universo seja o trabalho das mãos do Ser Supremo (Olodumaré). A imagem humana é única porque Obatalá, (o Deus Artista) designou assim. (LAWAL, 1996, p. xvi)⁶².

Nesse sentido, a leitura de Oyeronke Oyewumi (2016), complementa trazendo à luz que esse trabalho não é unicamente feito por mãos masculinas. O divino trabalho de arte é fundamentalmente feminino. Ao explicar que o trabalho de Iyá é contínuo, se a Iorubalândia tem o conceito de vida como obra de arte a partir da continuidade e manutenção da vida por si próprio, ela nos ensina que a parte mais importante dessa manutenção é de Ìyà, que se responsabiliza por manter sua prole. Todo um cuidado é lançado na intenção de manter essa

⁶⁰ Rowland Abiodun. Woman in Yorùbá Religious Images. Journal of African Cultural Studies 2, no. 1 (1989), p. 13–14. (Apud.OYEWUMI, 2016, p.1-47).

⁶¹ Tradução nossa de: “To the Yoruba, art (onà) is the creative skill manifested in such man-made forms or designs as sculpture, painting, pottery, textiles, and architecture.” (LAWAL, 1996, p. xvi).

⁶² Tradução nossa de: “Nonetheless partly because much of the inspiration for the art comes from nature and partly because the quality associated with it (ewà, beauty) is discernible in nature, the Yoruba associate artistic creativity with the divine. No wonder that, according to Yoruba cosmology, the universe is the handiwork of the Supreme Bening (Olodumare). The human image is unique because Obatalá (the artist deity) designed it.” (LAWAL, 1996, p. xvi)

prole viva. Para os iorubás, manter a prole viva é o mesmo que manter a obra de arte viva e, portanto, continuar o trabalho de arte.

A conexão da instituição *Ìyá* e a estética continua através do processo de parto físico e do cuidado pós-parto da criança. Todos esses processos são considerados como *onàyiya* – fazer arte – entre outras coisas. O cuidado pós-parto da criança nos primeiros meses de vida requer moldagem contínua (análoga à moldagem da argila) da cabeça em uma forma bonita. Mas é explícito que a visão mais esteticamente agradável é a criança em si mesma. *Omolewà* (prole é beleza) é um nome pessoal comum e frequentemente incluído em apresentações de orikis.” (OYEUWME, 2016, p. 1-47).

Na foto abaixo podemos ver *iyá* banhando um bebê nas águas de Iemanjá para que ele tenha boa saúde. Esses cuidados são considerados como aquilo que molda a obra de arte que é a pessoa humana, já que o prepara para a vida e ajuda na determinação da conduta de sua vida. Se o corpo humano é uma obra de arte, lançar mão de procedimentos que o mantenha vivo e com saúde é como continuar a moldagem. Os filhos de *iyá* são suas obras de arte.

Figura 8 - Durante o Festiva de Yemoja em Ìbarà, Abeokuta (1958)



Legenda: “Durante o Festival de Yemoja em Ìbarà, Abeokuta (1958), os devotos usam a água do riacho Onídá, sagrado para Yemoja, para dar aos bebês um banho ritual que os protegerá contra a mortalidade infantil (Abiku). Abeokuta, 1958.” Fonte: (LAWAL, 1996, p, 45)⁶³

É importante lembrar que Lawal, já tinha citado essa terminologia antes, o significado foi o mesmo “O processo de criação de uma obra de arte é chamado de onà síse ou onàiyáyá, cujo a etimologia pode ser onà = arte; yíyá= criação” (LAWAL, 2012, p. 19)⁶⁴. Mas parece que para Oyewumi, o significado da palavra é estendido para considerá-lo fundamentalmente um trabalho feminino: “a conexão da instituição *Ìyá* e a estética continua através do processo de parto físico e do cuidado pós-parto da criança. Todos esses processos são considerados como *onàiyi* – fazer arte” (OYEWUMI, 2016). E amplia o significado com a citação das pesquisas de Abiodun, para relacionar o feminino e a procriação de filhos com o fazer artístico e produção de beleza na arte.

Nas máscaras de capacete do nordeste iorubá (às vezes conhecidas como *elefon* ou como *epa*), um tema comum na estrutura é o de uma mulher ajoelhada com duas crianças, às vezes chamada *Otonporo*. Durante um festival em Ikerin, ela é reverenciada. Aclamada como *Otonporo niyi Elefon* “*Otonporo*, o orgulho de *Elefon*”, ela é uma encarnação de tudo o que pode ser considerado belo no contexto iorubá. Beleza, neste contexto, inclui a chegada de crianças, para o que a maioria das mulheres reza durante o festival. *Otonporo* é pintada com cores preto, vermelho, amarelo e branco para tornar sua beleza visível mesmo à distância.⁶⁵ (ABIODUN, 1989, p. 1-18. Apud. OYEWUMI, 2016, 1-47).

Omolewá significa que prole é beleza. Filhos nascidos de *Ìyá* são obras de arte que contém beleza. Ou seja, *iyá* é quem produz beleza, ***Ìyálewà***. E, estamos falando da beleza na obra de arte, já que, como dito antes, a pessoa humana é uma obra de arte. Como os Iorubás se consideram obra de arte moldada pelas mãos de um deus artista, Obatalá, o artista é considerado uma pessoa especial na comunidade, é aquele/a quem continua a obra desse deus criador ou

⁶³ Tradução nossa de: “During the Yemoja festival in Ìbirà, Abeokuta (1958), devotees use water from the Onídá stream, sacred to Yemoja, to give babies a ritual a ritual bath that will protect the against infant mortality (Àbíkú).” (LAWAL, 1996, p. 45).

⁶⁴ Tradução nossa de: “Le processus de création d’une image est appelé onà sóse ou onàiyáyá, dont l’étymologie peut être onà = art; yíyá = création/réalisation.” (LAWAL, 2012, p. 19).

⁶⁵ ABIODUN, Rowland. Woman in Yoruba Religious Images, Rowland Abiodun, **African Languages and Culture**. Vol. 2, No. 1 (1989), p. 1-18 (18 pages) Published By: Taylor & Francis, Ltd. Apud. (OYEWUMI, 2016, p. 1-47).

escolheu o mesmo ofício de um deus. Manifestações artísticas são usadas para fins diversos, cultuar os ancestrais, divertir, educar, etc. É uma atividade utilizada para organizar e melhorar a comunidade de toda forma que se ache possível. “A arte no seu sentido mais amplo é central para a manutenção desta condição social. É um aspecto do que os iorubá chamam de *Ifogbóntáayése*, ‘usando a sabedoria para refazer/melhorar o mundo (Akiwowo 1983a:4).’” (LAWAL, 1996, p. xvii)⁶⁶. Não à toa, a importância de Ìyá está no fato dela ser a artista primordial, molda a vida como uma artista e produz beleza quando produz crianças. Não apenas pelo fato de ser uma pessoa humana a imagem do trabalho de arte: material, trabalho, molde e movimento. Mas também por conter vida, já que para os iorubás faz parte da produção de beleza a manutenção da vida, no sentido de que a vida ao desenrolar-se, continua o seu processo de produzir beleza.

Orí é o que define toda a vida de um iorubá no Ayê, e está intrinsecamente relacionado com a produção de obras de artes, seja humanas, a partir de Ìyá e daí, como resultado, quanto para os objetos de arte, por isso sua representação na arte é muito frequente e muito observada. O Orí físico está em relação com o Orí interno, e o Orí interno está em relação com a espiritualidade. Então, a elaboração de um rosto sereno é perseguido nas artes iorubás, porque esse rosto sereno estará em contato com os Deuses e precisa demonstrar equilíbrio, seriedade e calma para essa comunicação. A arte produz então um rosto com esculturas salientadas para uma boa observação de quem aprecia a obra, para que nada nos escape. Olhos capazes de absorver toda a beleza do mundo, cabelos ou adornos que se lançam ao alto... Tudo é feito para manter viva a conexão da cabeça com a ancestralidade. As obras também tem o interesse de nos lembrar que uma cabeça física bem moldada pelo artista é uma prece à cabeça interna para que ela esteja também bem moldada. Aprendemos, observando as obras, que o cuidado com a cabeça externa expressa o cuidado com a cabeça interna que deve estar sempre bem ornamentada. A arte é, também, uma forma de culto à cabeça. E, tudo isso, é representado de forma a ensinar a comunidade algumas regras e costumes sociais e fazer a comunicação com o mundo espiritual e isso precisa ser feito de modo a alcançar uma satisfação estética. A arte é o meio. As peças incluídas nesse tema demonstram o cuidado no esculpir da cabeça, a busca por um equilíbrio

⁶⁶ Tradução nossa de: “Art, in its broadest sense, is central to the maintenance of this social order. It is an aspect of what the Yoruba call *Ifogbontaayese*, literally, ‘using wisdom to remake/improve the world’ (Akiwowo 1983a:4)”. (LAWAL, 1996, p. xvii).

social através das súplicas às Ìyá, cujo um dos elos profundos se faz com o Orí de sua prole, e, por isso, o fortalecimento desse elo com a ancestralidade. Abaixo alguns exemplos de temas orís características de festivais importantes na Iorubalândia.

Ornamento para Cabeça Gèlèdè

Figura 9 - Pl. 53. Máscara Gèlèdè (igi Gèlèdè)



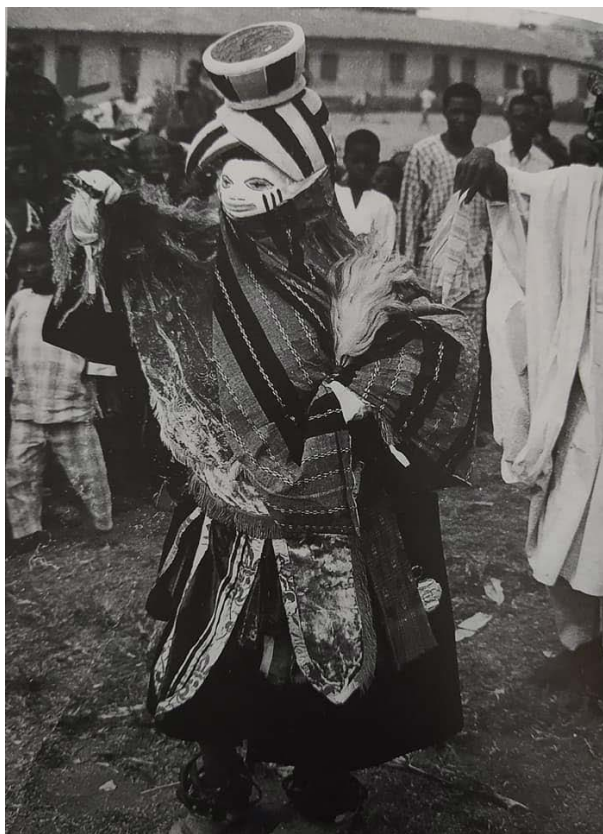
Legenda: “Século XX. Madeira, pigmento. H. 59,7 cm. Estados Unidos, Los Angeles, Museu Fowler na UCLA, inv. X70.990. Uma típica máscara Gèlèdè tem o formato de uma cabeça humana encimada por uma bandeja na qual figuram metáforas visuais que vão desde orações, aforismos e provérbios a sátiras destinadas a entreter o público ao mesmo tempo que lhes ensina as virtudes da vida social. Este exemplo, mostrando ferreiros (alágbède), enfatiza seu papel vital na cultura iorubá como produtores de ferramentas de ferro essenciais para a agricultura, construção, corte de madeira, arquitetura, guerra e a arte.” (LAWAL, 2012, p. 136)⁶⁷

⁶⁷ Tradução nossa de: “Pl. 53. Masque Gèlèdè (igi Gèlèdè). XX siècle. Bois, pigment. H. 59,7 cm. États-Unis, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, n° inv. X70.990. Un masque Gèlèdè typique a la forme d'une tête humaine surmontée d'un plateau sur lequel sont figurées des métaphores visuelles allant des prières, des aphorismes et des proverbes jusqu'aux satires destinées à divertir le public tout en lui enseignant, par la même occasion, les vertus de la vie sociale. Cet exemple, montrant des forgerons (alágbède), insiste sur leur rôle vital dans la culture yoruba en tant

Essa é uma escultura feita para o espetáculo Geledé, que ocorre em diferentes cidades da Nigéria. Ela tem uma cavidade interior para se acomodar na cabeça de um dançarino. Os artistas que produzem as máscaras para esse espetáculo são muito requisitados e considerados especiais por sua sensibilidade no trato do talhamento das peças. Além de ser uma escultura tradicional, o ornamento de cabeça Geledé, precisa apresentar um toque de criatividade do artista o que faz com que o trabalho seja procurado com muito cuidado por quem encomenda as peças. Apenas homens “dançam o ornamento”, isso porque o espetáculo é uma oferta às Grandes Mães. A escultura é vestida em cima da cabeça e não no rosto, o que fixa a intenção de lembrar as grandes Mães de sua ligação com a humanidade pelo orí. Abaixo um dançarino vestido com roupas tradicionais do espetáculo Geledé e uma escultura em sua cabeça. Cada parte de sua roupa, que também é delicadamente elaborada como material artístico, possui significado mitológico de relação com as grandes Mães, como os ojás que levam amarrados, símbolo do suporte entre Iyá e prole, ou o sino em seus pés, que produzem músicas para alegrá-las, e os motivos dos Ornamentos de Cabeça Geledé, tradicionalmente buscam entreter e animar o feminino, são recomendações de ética social, sátiras, vida natural e cultural, educação comunitária, denúncia e adoração, e que podem aparecer de diversas formas e cores:

que producteurs d'outils en fer essentiels pour l'agriculture, la construction, le débitage du bois, l'architecture, la guerre et l'art.”(LAWAL, 2012, p, 136)

Figura 10 - Dançarino Gèlèdé



Legenda: Dançarino completamente vestido com as roupas e escultura de cabeça tradicionais para dançar no Espetáculo Geledé. Igbódi-Sábèé, 1972. Fonte: LAWAL, 2012, p. 172.

Mulheres têm o papel principal no festival são para elas as reverências, são para elas os louvores e cuidados requeridos.

Figura 11 - Devotos de Yemoja



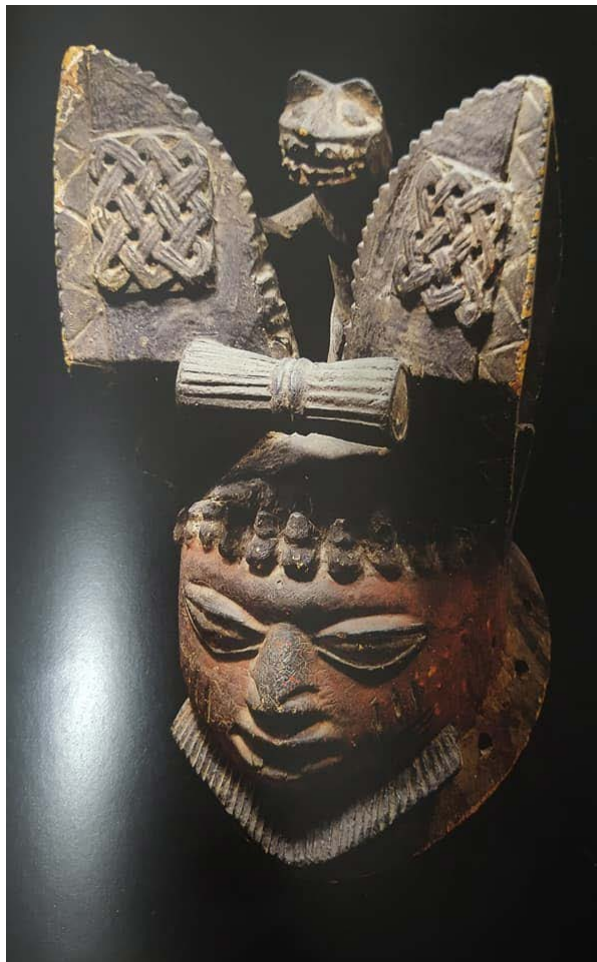
Legenda: “3.1 Devotos de Yemoja (com faixas de bebê amarradas à cintura) dançando com esculturas em madeira durante o festival de Yemoja em Ibará, Abéokúta (1958). Ao dançar com as esculturas em madeira, os devotos não devem falar ou cantar. Em Ibará, o festival Yemoja inaugura o de Gèlèdè.” (LAWAL, 1996, p. 44)⁶⁸

Lawal (1996) diz que, as performances das esculturas de Cabeça Geledé, não é somente para sorver favores com Íyá Nlá, mas também para entreter o público em geral e, nesse processo, sensibilizá-los para as virtudes da vida social e boa cidadania.

⁶⁸ Tradução nossa de: “3.1 Devotees of Yemoja (with baby sashes tied to the waist) dancing with woodcarvings during the Yemoja festival in Ibará, Abéokúta (1958). When dancing with the woodcarvings, the devotees must not talk or sing. In Ibará, the Yemoja festival ushers in that of Gèlèdè.” (LAWAL, 1996, p. 44).

Ornamento para Cabeça Egungun

Figura 12 - PI. 59. Máscara de Egúngún (era Egúngún)



Legenda: “Século XX. Madeira, pigmento. H. 41 cm. Suíça, Zurique, Museu Rietberg, inv. RAF 648. Conjuntos de Egúngún, como este exemplo da região de Abéòkúta, às vezes são chamados de Egúngún Erin (máscara de elefante) por causa de seus grandes lóbulos das orelhas e trajes imponentes. Eles também são conhecidos como Etiyeri (“As orelhas são adequadas para a cabeça”) em parte por seu apelo estético e em parte por causa de ancestrais deificados que são referidos como Elétígbáròyé (“Aqueles dotados de 'ouvidos para ouvir’). Enquanto alguns iorubás identificam o animal entre as orelhas como um macaco (edun, ijímèrè), para outros representa o leopardo (ekùn), um animal associado ao poder e à realeza.” (LAWAL, 2012, p. 137)⁶⁹

⁶⁹ Tradução nossa de: “PI. 59. Masque Egúngún (ère Egúngún). XXe siècle. Bois, pigment. H. 41 cm. Suisse, Zurich, Museum Rietberg, n° inv. RAF 648. Les parures Egúngún, à l’instar de cet exemple qui provient de la région d’Abéòkúta, sont parfois appelées Egúngún Erin (masque éléphant) de par leurs grands lobes d’oreilles et leurs costumes imposants. On les connaît aussi sous le nom d’Etiyeri (« Les oreilles conviennent à la tête ») en partie pour leur attrait esthétique et en partie en raison d’ancêtres divinisés à qui l’on s’adresse comme Elétígbáròyé (« Ceux dotés d’oreilles pour écouter»). Alors que quelques Yoruba identifient l’animal entre les oreilles comme un singe (edun, ijímèrè), pour d’autres il représente le léopard (ekùn), un animal associé au pouvoir et à la royauté.” (LAWAL, 2012, p. 137)

No festival Egungun é quando os iorubás festejam seus ancestrais masculinos, muita alegria é expressa em muita cor para o momento especial da passagem dos entes queridos pelo ayê. As esculturas representam esse grande momento da visita quando os ancestrais renovam as boas energias e compartilham conhecimento para o bem viver entre a comunidade. Esse momento refaz a certeza de que a vida não tem um fim, nem a dedicação que a comunidade deve ter com os ancestrais. É uma festa em família, já que o entendimento de família para o povo iorubá compreende os que ainda não nasceram e os que já estão no orun. A cabeça esculpida com grandes orelhas esticadas segue um padrão estético dessas esculturas, o exagero, muitas cores vivas são acompanhadas de características exageradas também para expressar a captação e entrega de conhecimento pelos sentidos. Uma forma de identificar o orí como sendo um lugar especialmente tocado pela espiritualidade, é pela cabeça que se faz as ligações mais importantes, olhos que observam para corrigir ou aperfeiçoar, por exemplo, bocas que comem e apreciam a comida que alimenta os ancestrais, ouvidos que ouvem os conselhos e os pedidos também. O motivo esculpido nesse orí Egungun é um tema recorrente nas máscaras que são apresentadas à noite durante o festival, animais que muitas vezes simbolizam a rapidez para a vigilância, a cura de doenças, resoluções de problemas e a limpeza dos males na comunidade, aquilo que se deseja com a visita dos ancestrais.

Ornamento para Cabeça Epa

Figura 13 - PI. 55. Máscara Epa com motivo de mãe de gêmeos (Iyá Olúbeji)



Legenda: “Final do século 19 ou início do século 20. Atribuído a Bamgbose d’Òsi Lorin (falecido em 1920). Madeira, pigmento. H. 125,7 cm. Estados Unidos, Toledo, Toledo Museum of Art, Adquirido com fundos da Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, n° inv. 1977,2. Este exemplo representa a mãe de gêmeos (Iyá Olúbeji). Os iorubás homenageiam essas fazendas por seus poderes reprodutivos e, especialmente, porque a crença popular é de que gêmeos trazem boa sorte para seus pais e admiradores. Portanto, acredita-se que o desempenho das máscaras Epa que apresentam uma mãe de gêmeos tenha efeitos benéficos em todas as mulheres, especialmente aquelas com problemas de fertilidade.” (LAWAL, 2012, p. 136)⁷⁰

Essa é uma escultura do Festival Epa, na Nigéria, que festeja grandes e bons feitos de heróis da comunidade. Segundo a pesquisadora Nádia Regina Braga Santos, por mensagem

⁷⁰ Tradução nossa de: “PI. 55. Masque Epa avec motif de mère de jumeaux (Iyá Olúbeji). Fin du XIX ou début du XX siècle. Attribué à Bamgbose d’Òsi lorin (mort en 1920). Bois, pigment. H. 125,7 cm. États-Unis, Toledo, Toledo Museum of Art, Purchased with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, n° inv. 1977,2. Cet exemple représente mère de jumeaux (Iyá Olúbeji). Les Yoruba honorent de telles femmes pour leurs pouvoirs de reproduction et notamment parce que la croyance populaire veut que les jumeaux attirent la bonne fortune sur leurs parents et leurs admirateurs. De ce fait, la performance des masques Epa qui figurent une mère de jumeaux est censée avoir des effets bénéfiques sur toutes les femmes, et plus spécialement sur celles qui ont des problèmes de fécondité.” (LAWAL, 2012, p. 136).

eletrônica, esse que se apresenta é o tema do guerreiro, que vem montado a cavalo cercado de pessoas em festejo. As esculturas tem por temas recorrentes a representação de sua comunidade em seus costumes. O festival prevalece principalmente entre os Ekiti, Igbomina e Ijesa, usadas também para honrar os heróis culturais, aplacar forças sobrenaturais e gerar o bem-estar social e espiritual da comunidade. Os entalhes da peça mostram homens e mulheres com os mais diversos trajes e ferramentas, o que remete à convivência social. O festival Epa, que é bienal de uma semana, reconhece o papel que as pessoas desempenham na construção bem sucedida da comunidade. Na festa Epa, essas pessoas realizam a cerimônia com pesadas máscaras entalhadas em madeira, sendo Epa uma divindade masculina do norte que já foi um entalhador. As peças são pesadas e sua sustentação no festival já demonstra a força dos homens que as carregam, sacrifício e bom presságio. Quando não estão sendo usadas na cerimônia, as peças são reservadas em axés onde os habitantes podem fazer pedidos e entregar suas oferendas aos ancestrais. É uma das representações frequentemente retratada na tradição de Epa, um líder (ou herói) a cavalo cercado por duas fileiras de caçadores, músicos, e outras figuras centrais da comunidade, que o envolvem e acompanham.

Orí para os Iorubás tem um significado amplo que a gente pode entender à princípio como sendo a junção de orí-ode e orí-inu, respectivamente a cabeça externa e interna. Pode parecer que, ao se referir a cabeça externa o significado se encerra na fisicalidade, mas obviamente os significados se relacionam. Orí ode, a cabeça externa é constituída de tudo que se pode aprender fisicamente, portanto, olhos, nariz, boca, cabelo, a estrutura óssea, o cérebro e que compõe sua funcionalidade. Essas características não são menos importantes para os iorubá, orí òde é comumente representado na obra de arte iorubá de maneira protuberante. Segundo , o cuidado com a cabeça física expressa o cuidado com a cabeça interna, por isso deve estar sempre bem cuidada e ornamentada “O Yorùbá atribui importância espiritual à cabeça física como representação da cabeça interna e, portanto, deve ser mantida no melhor estado estético” (Olusegun Ajíbóyè, Stephen Fólàrànmí e Nanashaitu Umoru-Òkè, 2018). Essa preocupação em apresentar orí òde bem elaborado tem a ver com a também boa elaboração de orí inú, a cabeça interna que é considerada a parte mais importante para a vida espiritual e material de uma pessoa. Por isso a cabeça física tem sua importância em Cada parte do rosto de uma pessoa, é representada de forma a ensinar a comunidade ou fazer a comunicação com o mundo espiritual e isso precisa ser feito de modo a alcançar uma satisfação estética. Por exemplo, os olhos são

geralmente representados de modo que expresse serenidade e calma. Isso é a observação de um espírito em contato com o mundo espiritual, a serenidade também representa um bom caráter, como que para ter um bom caráter é preciso uma atenta lapidação de sua conduta, as esculturas fazem transbordar essa característica materialmente na protuberante lapidação da madeira. Para exemplificar a importância de ori odè para a experiência do belo e do belo na arte, e também na e da produção artística, separo aqui uma explicação para a função dos olhos, que são considerados aqueles que deixam entrar informações importantes sobre o mundo físico. Numa sociedade onde o espetáculo é um ritual, os olhos são instrumentos importantes para a percepção, em algumas esculturas vamos ver grandes orelhas ou olhos e boca de especial lapidação padronizada para adquirir determinada percepção dos deuses ou de quem as vê, que extrapola a própria imagem, assim como o já citado penteado ou ornamentos que vão na cabeça... Enfim, há uma importância para as funções que o que a cabeça contém exerce:

O que chamamos de alimento para os olhos?
 O que agrada os olhos assim como a farinha de inhame agrada o estômago?
 Os olhos não se alimentam de nada que não um espetáculo.

 Existem dois tipos
 [5] Performances mágicas são um tipo de espetáculo
 Beleza é outro.
 Nunca os olhos falharão de cumprimentar o que é belo;
 Nunca os olhos falharão em considerar aquele que é tão elegante quanto um antílope kob

 Máscaras de Egúngún estão se apresentando no mercado; deixe nos ir
 e assistí-los."
 [10] Isto porque nós queremos alimentar os olhos . . . (LAWAL, 1996, p. 98)⁷¹

Segundo Lawal (1996), a beleza é produzida para os olhos:

Existem dois tipos de *iran*: a do tipo performático (com demonstrações mágicas ou coreografadas), e a do tipo visual (beleza ou *ewà* em sua forma natural e artística). Nas artes visuais, *iran* é manifestada em uma imagem seja ela bem pintada, bordada ou esculpida chamada *àwòrán* (retrato). O termo *àwòrán* é a contração de *à-wò-rántí*, literalmente, “aquilo para o que olhamos e nos recordamos” ou “lembrança visual”. Há dois níveis de significado. Em um nível, se refere a uma representação que diretamente ou indiretamente relembra o espectador sua referência, da mesma forma que uma

⁷¹ Tradução nossa de: “what do we call the food for the eyes?/ What pleases the eyes as prepared yam flour satisfies the stomach?/ The eyes have no food other than a spectacle./ There are two types./ Magical performance is one type of spectacle;/ Beauty is another./ Never will the eyes fail to greet the beautiful one;/ Never will the eyes fail to look upon one-as-elegant-as-a-kob-antelope./ Egúngún mask are performing in the market; let us go and watch them./ It is because we want to feed the eyes.” (LAWAL, 1996, p. 98).

escultura antropomórfica relembra um ser humano. ¹ No segundo nível, se refere àquela ingenuidade de execução que atinge os sentidos para criar uma experiência inesquecível. Os dois níveis se interseccionam em Gèlèdè, através de uma síntese de pinturas, esculturas, desenhos têxteis, música e da dança, não apenas para encantar os sentidos mas também para estabelecer um formato para regulação das ordem sociais e cósmicas.² Com essa finalidade, máscaras representando diferentes aspectos visíveis e invisíveis da natureza entretém e educam durante o festival.⁷² (LAWAL, 1996, p. 99)⁷³

Os olhos são de tal maneira importantes que recebem classificações especiais como termos aplicáveis ao mundo da arte, oju ode e oju inu. Oju òde é o olho físico e oju inu o olho interior.

Ojú inú - olho interior, é um insight que permite ao artista ver além da aparência física e da aplicação dos elementos do design e ser capaz de aplicá-los de acordo com a ocasião e função desejada. Ojú inú é, portanto, um atributo adquirido que só pode ser obtido por meio da experiência cultural e da interação com os mais velhos. Ojú inú - ainda significa “consciência de design”, que é um talento que também pode ser aprendido ou adquirido por meio do treinamento de quem o possui. Em Yorùbá, provérbios, ditados, histórias e cultura fornecem diretrizes para direcionar os designs expressivos do artista. (AJIBOYE-Ajibóyè, FOLARAMI-Fòlárànmí e UMORU-OKE-Òkè, 2018)⁷⁴

Da mesma forma que há uma designação para a cabeça externa e interna como conceitos para o mundo da estética e da arte.

⁷² N. A.: Em essência, *àwòrán* or *àwòrántí* significa uma abstração ilustrada ou uma representação que relembra sua referência. Para mais informações sobre esse tópico consultar Lawal (1981:318-25).

² N. A.: Para uma interpretação diferente de *iran*, consultar Drewal and Drewal (1983:1-2) e M. Drewal (1992:13-14). Como Babalola claramente mostrou no poema supracitado, *iran* (espetáculo) cumpre dimensões seculares e religiosas. Não é sempre um fenômeno “de outro mundo”, como outros acadêmicos já sugeriram.

³ N. A.: O *òpámbàtà* normalmente é usado pela máscara Èyò.

⁷³ Tradução nossa de: “there are two types of *iran*: the performative type (with magical or choreographed demonstrations), and the visual type (beauty or *ewà* in its natural and artistic form). In the visual arts, *iran* is manifested in an image, whether well painted, embroidered or carved, called *àwòrán* (portrait). The term *àwòrán* is the contraction of *à-wò-rántí*, literally “that which we look at and remember” or “visual memory”. There are two levels of meaning. On one level, it refers to a representation that directly or indirectly reminds the viewer of its reference, just as an anthropomorphic sculpture recalls a human being. ¹ On the second level, it refers to that ingenuity of execution that reaches the senses to create an unforgettable experience. The two levels intersect in Gèlèdè, through a synthesis of paintings, sculptures, textile designs, music and dance, not only to enchant the senses but also to establish a format for regulating social and cosmic order. ² For this purpose, masks representing different visible and invisible aspects of nature entertain and educate during the festival.” (LAWAL, 1996, p. 99).

⁷⁴ Tradução minha de: “Ojú inú - inner eye, is an insight that allows the artist to see beyond the physical appearance and application of design elements and be able to apply them according to the desired occasion and function. Ojú inú is, therefore, an acquired attribute that can only be obtained through cultural experience and interaction with elders. Ojú inú - still means “design awareness”, which is a talent that can also be learned or acquired through the training of those who have it. In Yorùbá, proverbs, sayings, stories and culture provide guidelines to guide the artist's expressive designs.” (AJIBOYE-Ajibóyè, FOLARAMI-Fòlárànmí and UMORU-OKE-Òkè, 2018)

orí-inú (cabeça interna) e *orí-òde* (cabeça externa). *Orí* é elaborado como a sede do destino ou sina individual. Portanto, destino e sina são dois sinônimos para *orí-inú*. Na vida cotidiana iorubá, *orí-inú* é referido apenas como *orí*, e seguirei esse uso. Nesta cosmologia, a tarefa mais importante que humanos enfrentam em sua forma pré-terrena é escolher um *orí* no Orun (outra dimensão do mundo), antes de fazer a viagem para a Terra. Em questões relativas à vida humana, há uma preocupação em escolher o *orí* adequado a fim de ter um bom destino na terra. Em Ifá, também aprendemos que *Orí* é uma divindade de pleno direito. *Orí* é, assim, uma divindade pessoal. Uma narrativa de Ifá nos diz que a divindade mais fiel e, portanto, a mais importante para o bem-estar de qualquer indivíduo é seu *orí*. Daí a injunção de que a propiciação de seu *orí* deve preceder qualquer súplica a outras divindades, pois não há nada que elas possam fazer por um indivíduo sem o consentimento de *orí*. (AJIBOYE-Ajibóyè, FOLARAMI-Fólàrànmí e UMORU-OKE-Òkè, 2018)

A implicação dessa face cultural na arte é muito expressiva, Lawal (2012) explica que a arte iorubá está repleta de obras em que a cabeça é a parte central da peça. Para ele a maioria dos outros grupos africanos, os iorubás consideram a cabeça (*orí*) como a parte mais vital de uma pessoa; é, portanto, de longe o ponto focal mais importante das esculturas, sejam estas realistas ou fortemente estilizadas. Essa ligação com *orí* pode aparecer de diferentes formas nas obras de artes, por vezes com elaborados penteados e entalhes protuberantes. Noutra, além do rosto com entalhes expressivos, apresentam representação simbólica, como nesta:

Figura 14 - Placa 10. Figura feminina Gèlèdè



Legenda: “Figuras como essa não são "dançadas" (a abertura inferior desta escultura não é larga o suficiente para acomodar o corpo humano), mas geralmente são mantidas dentro do santuário Gèlèdè, às vezes colocado sobre um pote invertido. A faixa do bebê (òjá), seios fartos e lombos grandes identificam essa mulher como uma mãe lactante (abiyamo) e um epítome do poder procriativo feminino, Madeira, pigmento, h. 44 1/2 polegadas.” (LAWAL, 1996, p. 143)⁷⁵

A imagem da escultura acima representa uma Ìyá, ela tem costas largas e seios protuberantes, isso significa que ela é uma ìyá com filhos pequenos que se alimentam de seu leite, o ojá simboliza o mesmo, visto que os filhos pequenos são levados por suas ìyá embalados nesses tecidos junto a seus corpos. Mas, acima de tudo, o ojá envolto em suas costas é o que nos

⁷⁵ Tradução nossa de: “Pl. 10 Female Gèlèdè figure. Figures like this are not "danced" (the bottom opening of this one - about 13 in. - is not wide enough to accommodate the human body) but are usually kept inside the Gèlèdè shrine, some- times placed over an inverted pot. The baby sash (òjá), full breasts, and big loins identify this woman as a nurs- ing mother (abiyamo) and an epitome of female procreative power, Wood, pigment, h. 44 1/2 inches.” (LAWAL, 1996, p. 143)

sinaliza a sua condição materna. E por que essa imagem de uma iyá com um ojá poderia fazer referência a ori? Porque o ojá é o símbolo da ligação da Ìyá primordial com sua prole e essa ligação é estabelecida no momento em que, antes de nascer para a vida no ayê, a pessoa humana escolhe seu orí e, ao mesmo tempo e, de mesmo modo, sua iyá.

Talvez o lugar para começar esta exposição de ideias e imaginação iorubás sobre Ìyá seja Orí e o conceito relacionado de Àkúnlẹ̀yàn, porque nos leva diretamente à procriação, destacando a relação entre Ìyá e sua prole e, conseqüentemente, à humanidade, dado que todos os seres humanos nascem de Ìyá. (OYEWUMI, 2016, p. 1-47)

Anteriormente, vimos que Akuleyan é o momento pré nascimento do corpo físico onde a pessoa escolhe seu orí que estará inteiramente ligado ao ori de sua iyá. Esta ligação é representada de formas diferentes na arte, uma delas é a apresentação de um ojá, que representa o laço entre os dois. As representações para afirmar a importância da cabeça para cultura iorubá continuam com a expressiva elaboração dos olhos de uma obra de arte iorubá, que procura demonstrar serenidade, eles acreditam que uma face calma acalma os orixás e as ancestrais. Eles também acreditam que a beleza foi feita para os olhos, por isso, esses são esculpidos de modo a dar a perceber toda a beleza do mundo. A beleza da boa palavra, a beleza do bom paladar, a beleza do bom cheiro, a beleza do que se pode ouvir e aprender são recebidas por ori òde e contribuem para a elaboração de orí inú.

Outra importância atribuída à escultura da cabeça está no fato de que o rosto é o que faz a comunicação com a espiritualidade, é pela cabeça que se recebe a mensagem dos ancestrais. Um rosto esculpido com emoções controladas pode direcionar as emoções dos deuses quando na comunicação através da obra, por isso expressões não serenas e calmas não são de todo bem vindas, nas obras que pretendem receber favores dos deuses. Um exemplo desse artifício é a conhecida Cabeça da Rainha, de Ilê-Ifé, ou Cabeça de Mulher, exposta no museu de Lagos, na Nigéria.

Figura 15 - Placa 2. Cabeça de Mulher de Ita Yemòó



Legenda: “Século 12/15. Terracota. H. 23 cm. Nigéria, Lagos, Comissão Nacional de Museus e Monumentos, inv. 79.R.7. Entre os séculos VII e X, os artistas da antiga cidade de Ifê criaram esculturas que estão entre as mais bem-sucedidas da África. Infelizmente, seu significado é muito mal compreendido porque a maioria deles foi descoberta no que pode ser chamado de contextos secundários. Outros ainda foram descobertos acidentalmente durante a construção de estradas e edifícios. Esta cabeça, que deve ter pertencido a um busto ou a uma estátua de corpo inteiro, provavelmente representa uma rainha devido ao penteado elaborado.”⁷⁶ (LAWAL, 2012, pl. 2).

⁷⁶ Tradução minha de: “Pl. 2. Tête de femme d'Ita Yemòó. XII/XVe siècle. Terre cuite. H. 23 cm. Nigeria, Lagos, National Commission for Museums and Monuments, n° inv. 79.R.7. Entre les VIIe et Xe siècles, les artistes de l'ancienne cité d'Ifê ont créé des sculptures qui comptent parmi les plus abouties d'Afrique. Malheureusement, leur signification est très mal connue car la plupart d'entre elles ont été découvertes dans ce que l'on peut appeler des contextes secondaires. D'autres encore ont été mises à jour accidentellement au cours de constructions de route et de bâtiments. Cette tête, qui devait appartenir à un buste ou à une statue en pied, représente probablement une reine en raison de la coiffure élaborée.” (LAWAL, 2012, pl. 2).

Um atributo que transmite à arte da Ife antiga seu poder visual particular é a aura de compostura e calma interior conhecida como àikonnú- "tranquilidade da mente" (Abraham 1958: 388). Muitas cabeças e figuras de Ife, possivelmente por este motivo, transmitem uma poderosa sensação de tranquilidade, calma e paz. Esses trabalhos de Ife parecem projetar o equilíbrio emocional que veio com o período pós-guerra, uma característica ainda mais notável para os poucos trabalhos de Ife antigos que revelam emoção (ilustrações 40.e; 45). Na maioria da arte Ife antiga, os músculos da linha da sobrancelha, bochechas, boca e mandíbula são suaves, os olhos também são calmos e não atraentes, e a tensão do corpo está ausente em grande parte. Esta qualidade de tranquilidade e repouso dá à arte de Ife uma sensação única de serenidade e atemporalidade. Além de aumentar sua beleza geral, esta atribuição está de acordo com a função provável de muitas dessas obras como memoriais, objetos destinados a trazer o passado para o presente. (BLIER, 2015, p. 160)⁷⁷

De outro modo, a arte também relata esculturas de cabeças com desproporções consideradas fora do padrão que simbolizam uma harmonia estética para um iorubá, vemos nos registros de Suzanne Blier, abaixo.

⁷⁷ Tradução nossa de: "One attribute that conveys to ancient Ife art its particular visual aura of composure and inner calm known as àikonnú – "tranquility of the mind" (Abraham 1958:388). Many Ife heads and figures possibly for this reason convey a powerful sense of tranquility, calm, and peace. These Ife works seem to project the emotional balance that came with the post-war period, a feature all the more notable for the few ancient Ife works that do reveal emotion (Plates 40.e; 43). In a majority of ancient Ife art, the muscles of the brow line, cheeks, mouth, and jaw power is the are soft, the eyes also are quiet and non-engaging, and body tension is for the most part lacking. This quality of tranquility and repose gives. Ife works a unique sense of both serenity and timelessness attribute is in keeping with the likely function of many of these works as memorials, objects intended to bring the past into the present." (BLIER, 2012, p. 160).

Figura 16 - Placa 40. Desenhos de cabeças e figuras de Ife



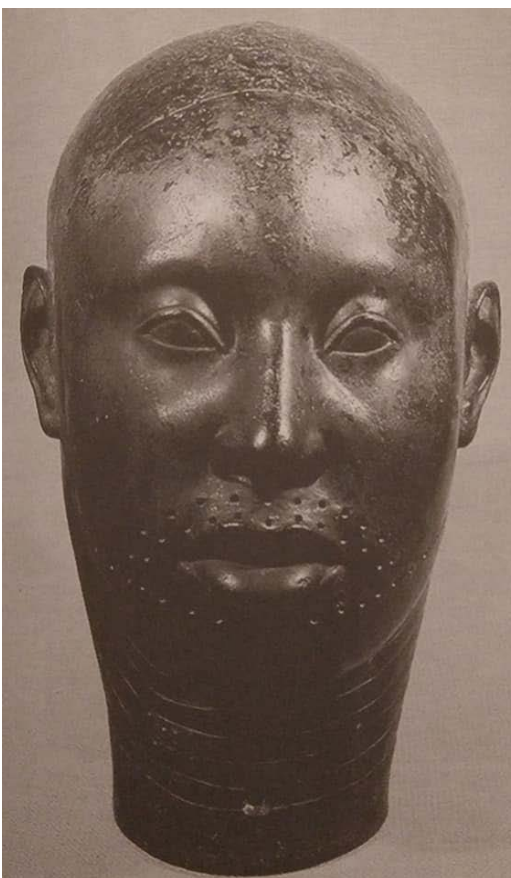
Legenda: a. Amekogun. Cabeça de figura. Terracota. Amekogun fica a 36 km SSW de Ife. Altura: 17 mm. Não numerado ao ser fotografado (Willet 2004: T6s). b. Abiri. Cabeça. Terracota. Altura: 155 mm. Abiri está localizado a c. 10 mi. ao sul de Ife. Mus. reg. nº 67/18. Registrado novamente como IF 49.1.45 (Willet 2004: T213). c e d. Ife. Cabeça com cabelo trançado na testa e boné com cruz com padrão de pontos em quadrante. Vista lateral e superior. Terracota. Possivelmente um sacerdote ou adivinho. Local desconhecido. Coleção privada. Altura: 185mm (Willet 2004: T866). e. Ife. Cabeça. Terracota. Local de Lagere (fora da Igreja Adventista do Setenta Dia, dentro da muralha oeste da cidade). Terracota. Altura: 76 mm Mus. reg., nº 88 / 61R. Renumerado IF 61.1.9 (Willet 2004: T529). f. Ife. Cabeça de ancião barbudo. Terracota. Composto Oke Sotun. Altura 83mm. Mus. reg. no.169 / 61. Renumerado IF 61.1.II e IF 62.1.1 (Willet 2004: T636). g e h. Cabeça de homem barbudo com nó superior trançado espalhado. Terracota. Local desconhecido. Coleção privada. Largura: 85mm (Willet 2004: T873). i. Ife. Figura de macho. Território de Obalara. Altura: 381mm. Exc. Nº (OI / KS 2) L 4 (Willet 2004: T423). j. Ife. Figura de obeso macho. Terracota. Local de Osangangan Obamakin. Largura: 210 mm. Reg nº 179, 180 (Willet 2004: T269). k. Ife. Figura de um homem. Terracota. Obalara's Land Site. Altura: 256MM. Exc.nº OLT2 (Willet 2004: T424).” (BLIER, 2025, p. 161)⁷⁸

⁷⁸ Tradução nossa de: Plate 40. Drawings of Ife Heads and Figures: a. Amekogun. Head from figure. Terracotta. Amekogun is 36 km SSW of Ife. H: 117 mm. Unnumbered when photographed (Willet 2004:T635). b. Abiri. Head. Terracotta. H: 155 mm. Abiri is located c. 10 mi. south of Ife. Mus. reg. no. 67/18. Re-registered 49.1.45 (Willet 2004:T213). c and d. Ife. Head with braided forehead hairlock and cap featuring cross with quadrant dot pattern. Side and top view. Terracotta. Possibly a priest or diviner. Unknown site; Private collection. H: 185mm (Willet 2004:T866). e. Ife. Head. Terracotta. Lagere site (outside Seventh Day Adventist Church inside western city wall). Terracotta. H: 76 mm. Mus. reg. no. 88/61 R. Renumbered IF 61.1.9 (Willet 2004:T529). f. Ife. Head of bearded elder. Terracotta. Oke Sotun Compound. H: 83 mm. Mus. reg. no.169/61. Renumbered IF 61.1.I and IF 62.1.I (Willet 2004:T636). and h. Head of bearded man with splayed braided top knot. Terracotta. Unknown site. Private Collection. L: 85 mm (Willet 2004:T873). i. Ife. Figure of male. Obalara's Land site. H: 381 mm. Exc. no. (OL/KS 2) OLT 41 (Willet 2004:T423). j. Ife. Figure of obese male. Terracotta. Site of Osangangan Obamakin. H: 210 mm.

Desse modo, conseguimos observar o que um iorubá da tradicional Ilê-Ifé considera harmônico na construção artística da cabeça, relacionando isso a uma vida espiritual desejada quando está esculpida segundo seus padrões estéticos; e com a falta de saúde física (e não necessariamente espiritual, mas talvez sim), no caso de não demonstrar essa harmonia, no caso de um corpo com obesidade excessiva ou com doenças que podem modificar negativamente esse corpo como inchaços ou feridas. No espetáculo Geledé, onde podemos observar uma imensa diversidade de culto à cabeça através da arte, há uma busca do artista que esculpe a obra por demonstrar tal equilíbrio harmônico a partir de sinais culturais como as escarificação no rosto e penteado que aparecem em alinhamento com a localidade de onde foi produzida ou por uma herança estética deixada no local atual de apresentação como as escarificações verticais e horizontais ou as chamadas bigodes de gato, estrias e pontos no rosto. Também a protuberância dos penteados que é um artifício da estética iorubá para concentrar axé quando é produzido para se conectar com o sagrado, Uma mostra muito rica de algumas dessa cabeças consta na pesquisa de Suzanne Blier (2015):

Mus. reg, no. 179, 180 (Willett 2004:T269). k. Ife. Figure of a male. Terracotta. Obalara's Land Site. H: 256 mm. Exc. no. OLT 2 (Willett 2004:T424). (BLIER, 2015, p. 161).

Figuras 17- Ifé. Cabeça sem marcas faciais; buracos na linha da barba.



Legenda: Figura 17. “Placa 65. Ifé. Cabeça sem marcas faciais; buracos na linha da barba. Cabeça no. 7. Site Wunmonije. Fundição de liga de cobre. Semelhança com a máscara de Obalufon. H: 341 mm (Willett 2004: M7). Fotografia: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Escócia.” (BLIER, 2015, p. 257)⁷⁹

⁷⁹ Tradução nossa de: “Plate 65. Ifé. Head with no facial markings; beard line holes. Head no. 7. Wunmonije site. Copper Alloy casting. Resemblance to Obalufon mask. H: 341 mm (Willett 2004:M7). Photograph: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Scotland.” (BLIER, 2015, p. 257).

Figura 18 - Ifé. Cabeça com marcas faciais de linhas verticais finas; sem buracos na linha da barba.

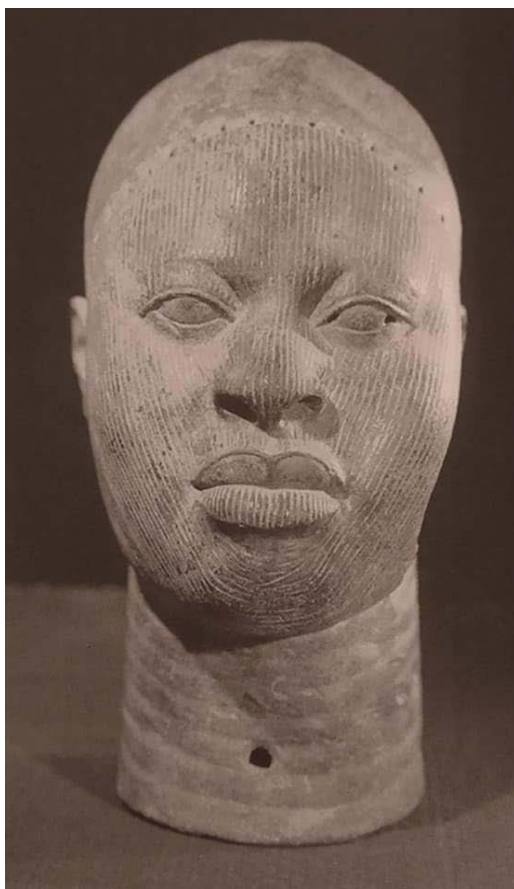


Figura 18. “Placa 64. Ifé. Cabeça com marcas faciais de linhas verticais finas; sem buracos na linha da barba. Cabeça no. 4. Site Wunmonije. Fundição de cobre quase puro. H: 325 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ife. Número de registro do museu 4. Novo número não aparente (Willett 2004: MII).” (BLIER, 2015, p. 256)⁸⁰

⁸⁰ Tradução nossa de: “Plate 64. Ifé. Head with thin vertical line facial marks; no beard line holes. Head no. 4. Wunmonije site. Near-pure copper casting. H: 325 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Museum registration no. 4. New number not apparent (Willett 2004:MII).” (Blier, 2015, p. 256).

Figuras 19 - Ifé. Cabeça com marcas faciais espessas e verticais.



Legenda: “Placa 57. Ifé. Cabeça com marcas faciais espessas e verticais. Recolhido por Frobenius. Staatliche Museum für Kulturbesitz zu Berlin. Museu Ethnologisches. não. IIC 27527. H: 19 cm (Willett 2004: T709). Fotografia: Werner Forman / Art Resource, NY. 229.” (BLIER, 2015, p. 229)⁸¹.

⁸¹ Tradução minha de: “Plate 57. Ifé. Head with thick, raised, vertical face marks. Collected by Frobenius. Staatliche Museum für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum. no. IIC 27527. H: 19 cm (Willett 2004:T709). Photograph: Werner Forman/Art Resource, NY. 229.” (BLIER, 2015, p. 229).

Figura 20 - Placa colorida

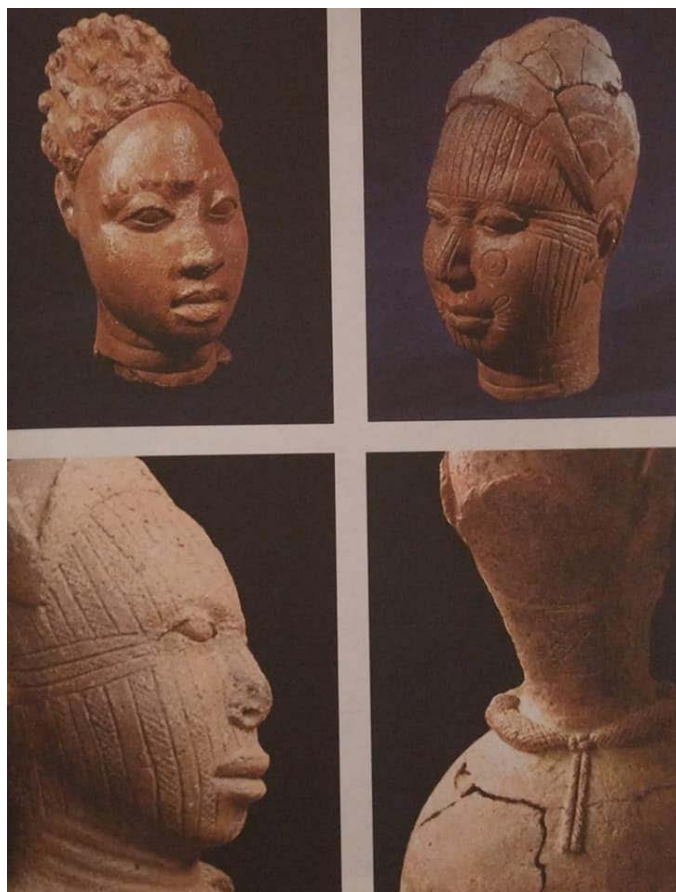
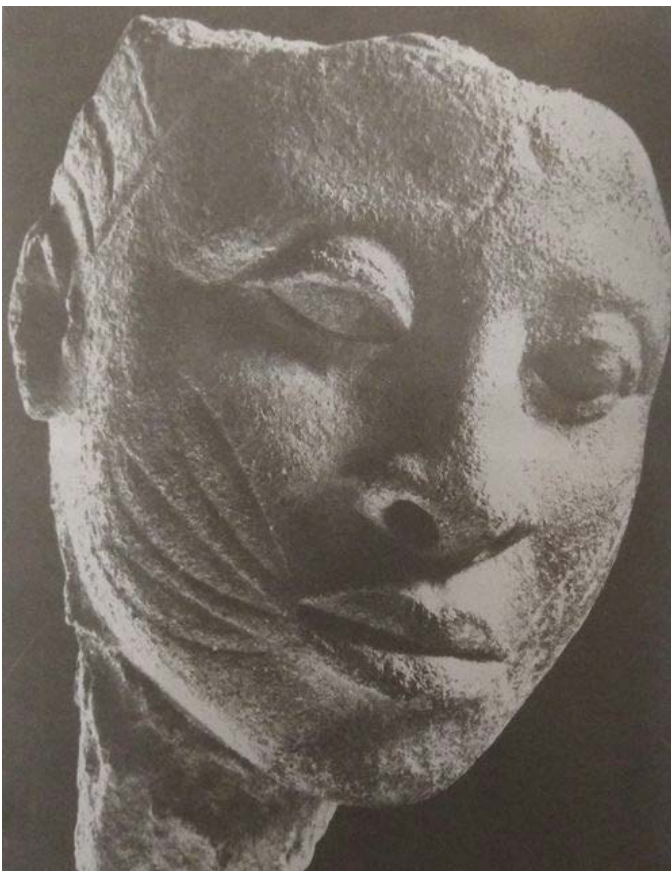


Figura 20. “Placa colorida 17. Superior esquerdo. Ife. Cabeça com quelóides da testa estilo Edo (Benin). Terracota. H: 175 mm. Recolhido por Frobenius. Staatliche Museem für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum, reg. II C27530 (Willett 2004: T710). Fotografia: Arquivo Werner Forman. Canto superior direito. Ife. Cabeça sem marcas faciais mistas. Terreno de Obalara. Terracota. H: 178 mm. Exc. não. OLT 14 (Willett 2004: T398). Fotografia: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Escócia. Inferior esquerdo e direito. Cabeça no vaso globular com marcas faciais mistas. Santuário Olokun próximo ao local Obaluru. Terracota. 400 mm. Nigéria. Museu Nacionais, Ife. Mus. reg. nº: 66/56. Renumerado IF 66.1.3 (Willett 2004: T584). Fotografia: S.P. Blier 2006. H:” (BLIER, 2105, p. 237)⁸²

⁸² Tradução minha de: “Color Plate 17. Top left. Ife. Head with Edo (Benin) style forehead keloids. Terracotta. H: 175 mm. Collected by Frobenius. Staatliche Museem für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum, reg. II C27530 (Willett 2004:T710). Photograph: Werner Forman Archive. Top right. Ife. Head with no. mixed facial marks. Obalara's Land site. Terracotta. H: 178 mm. Exc. no. OLT 14 (Willett 2004:T398). Photograph: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Scotland. Bottom left and right. Head on globular vessel with mixed facial marks. Olokun shrine near Obaluru site. Terracotta. 400 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 66/56. Renumbered IF 66.1.3 (Willett 2004:T584). Photograph: S.P. Blier 2006. H:”. (BLIER, 2015, p. 237).

Figuras 21 - Ifé. Cabeça com marcas de "bigode de gato".



Legenda: Figura 21. "Placa 58. Ifé. Cabeça com marcas de "bigode de gato". Local Olokun Walode. Terracota. H: 127 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifé. Mus. reg. não. 67/16 S. Renumerado IF 67.1.5 (Willett 2004: T282). Werner Forman / Art Resource, NY." (BLIER, 2015, p. 328)⁸³.

⁸³ Tradução minha de: "Plate 58. Ife. Head with "cat whisker" marks. Olokun Walode site. Terracotta. H: 127 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 67/16 S. Renumbered IF 67.1.5 (Willett 2004:T282). Werner Forman/Art Resource, NY." (BLIER, 2015, p. 328).

Figura 22 - Desenhos de cabeças de Ifê com "Bigode de gato" e marcas faciais mistas



Legenda: "Placa 59. Desenhos de cabeças de Ifê com "Bigode de gato" e marcas faciais mistas: a. Ifê. Cabeça com marcas de bigode ". Composto de Gidiogbo, Itakogun. Terracota. H: 165 mm. Nigéria. Museus nacionais, Ifê. Mus, número de registro 59 / 61A Renumerado IF 61.LE (Willett 2004: T634), b. . Cabeça com marcas de bigode. " Site desconhecido. Terracota. H: 121 mm. Recolhido por Frobenius. Staatliche Museem für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum, reg, no. III C 27532 (Willett 2004: T714). Ife Head com marcas de "bigode de gato". Site da Oke Eso. Terracota. H: c. 90 mm; Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Exc. não. OE / RF / 74/35 (Willett 2004: T613). Willett sugere que esta cabeça provavelmente foi feita na era pós-fluorescência. d. Ifê. Cabeça com marcas de "bigode de gato". Da Ifê Grammar School. Terracota. H: 81 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Mus. reg. não. 67/29 (Willett 2004: T643). e Ifê. Cabeça. com marcas faciais mistas. Site Ogbon Oya. Terracota. H: 102 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Mus. reg. não. 63/20 Renumerado 6.1.3 (Willett 2004: T656). f. Ifê. Cabeça com marcas de bigode de gato. Oke Eso Compound. Terracota. H: c.185 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Exc. não. OE / RF / 74/34 (Willett 2004: T612). g. Ifê. Cabeça com linha vertical mista e marcas de "bigode de gato". Terreno de Obalara. H: 70 mm. Exc. não. OLT 45 (Willett 2004: T395). h. Ikire. Cabeça com marcas faciais mistas. Terracota. Encontrado perto de Ikire c. 48 km. a oeste de Ifê na estrada de Ibadan. H: 108 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Não numerado (Willett 2004: T637). Ifê. Cabeça no vaso globular com marcas faciais mistas, fragmento. Santuário Olokun próximo ao local Obaluru. Terracota. H: 140 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Mus. reg. não. 66/57. Renumerado IF 66.1.1 (Willett 2004: T585). j. Ifê. Cabeça com marcas faciais mistas. Terreno de Obalara. Terracota. H: 95 mm. Exc. não. (KS 3) OLT 43 (Willett 2004: T419). k. Ifê. Cabeça no vaso globular com marcas faciais mistas. Santuário Olokun próximo ao local Obaluru. Terracota. H: 400 mm. Nigéria. Museus Nacionais, Ifê. Mus. reg. não. 66/56. Renumerado IF 66.1.3 (Willett 2004: T584).” (BLIER, 2015, p. 239) ⁸⁴

⁸⁴ Tradução nossa de: "Plate 59. Drawings of Ife Heads with "Cat Whisker" and Mixed Facial Markings: a. Ife. Head with ar whisker" marks. Gidiogbo's Compound, Itakogun. Terracotta. H: 165 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus, reg. no. 59/61A Renumbered IF 61.LE (Willett 2004:T634), b. Ife. Head with ar whisker marks." Unknown site. Terracotta. H: 121 mm. Collected by Frobenius. Staatliche Museem für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum, reg, no. III C 27532 (Willett 2004:T714). Ife Head wvith "cat whisker" marks. Site of Oke Eso. Terracotta. H: c. 90 mm; Nigeria. National Museums, Ife. Exc. no. OE/RF/74/35 (Willett 2004:T613). Willett suggests that this head was likely made in the post-Fluorescence era. d. Ifê. Head with "cat whisker" marks. From Ifê Grammar School. Terracotta. H: 81 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 67/29 (Willett 2004:T643). e Ife. Head.

Outro padrão importante que relaciona a cabeça ao feminino na arte iorubá é o tema de iroke ifá.

Figura 23 - PI. 33. Instrumento que se golpeia (balança) para a divinação (Iróké Ifá)



with mixed facial marks. Ogbon Oya site. Terracotta. H: 102 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 63/20 Renumbered 6.1.3 (Willett 2004:T656). f. Ife. Head with cat whisker marks. Oke Eso Compound. Terracotta. H: c.185 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Exc. no. OE/RF/74/34 (Willett 2004:T612). g. Ife. Head with mixed vertical line and "cat whisker" marks. Obalara's Land site. H: 70 mm. Exc. no. OLT 45 (Willett 2004:T395). h. Ikire. Head with mixed facial marks. Terracotta. Found near Ikire c. 48 km. west of Ife on Ibadan road. H: 108 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Unnumbered (Willett 2004:T637). i. Ife. Head on globular vessel with mixed facial marks, fragment. Olokun shrine near Obaluru site. Terracotta. H: 140 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 66/57. Renumbered IF 66.1.1 (Willett 2004:T585). j. Ife. Head with mixed facial marks. Obalara's Land site. Terracotta. H: 95 mm. Exc. no. (KS 3) OLT 43 (Willett 2004:T419). k. Ife. Head on globular vessel with mixed facial marks. Olokun shrine near Obaluru site. Terracotta. H: 400 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 66/56. Renumbered IF 66.1.3 (Willett 2004:T584)." (BLIER, 2015, p. 239).

Legenda: Século XIX / XX. Marfim. H. 39,3 cm. Estados Unidos, Seattle, Seattle Art Museum, Nasli e Alice Heermaneck Collection, inv. 68,26. Neste exemplo, a ponta pontiaguda desse típico instrumento de adivinhação se transformou em um pássaro para enfatizar seu papel como agente do axé, mais particularmente na produção de águas primordiais e, portanto, um dos meios de comunicação mais poderosos entre os conhecidos e o desconhecido. Notamos a recorrência do motivo pássaro em coroas, máscaras e ferramentas rituais.” (LAWAL, 2012, p. 134)⁸⁵

O símbolo feminino comumente esculpido nos Irokes Ifá é uma reverência ao poder das Ìyá, e simboliza a primeira Ìyá, a criadora da humanidade no seu momento de sublime criação da humanidade. Acredita-se que sem as quais não é possível a manutenção da vida, mas, nesse caso, principalmente porque é um acesso ao poder que se é preciso para a adivinhação, já a posição de dar à luz é a maior representação de poder. Os motivos evocam o poder feminino sobre a humanidade e somente a partir dele é possível acessar a comunicação entre o orun e o ayê. As figuras femininas aparecem na posição de Ikulé abiamo e ornamentadas, aquilo que é feito em nomes das grandes mães nesta posição de criação tem a intenção de ser alcançado com sucesso. Por isso, é um objeto utilizado pelo Babalawo no momento em que profere suas adivinhações ou suplica bênçãos às pessoas. Segundo AKIRÚNLÍ (2011), a cabeça em forma de cone representa orí inú, a cabeça interna, de referência espiritual para os iorubás. O tema pode variar os motivos e aparecer com copas, mãos na barriga ou nos seios, segurando bebês em suas mãos, um opele e ornamentadas como que para ocasiões especiais. Outro fator importante para identificar o poder feminino na obra de arte iorubá é observar de que forma o rosto da escultura feminina foi esculpido, que podem aparecer serenas e harmônicas, indicando seu lado benevolente, de quem espera súplicas e adoração; ou enérgico, como quem mostra seu lado aterrorizador. A presença de pássaros, cobras e ratos junto a essa imagem potencializa seu caráter aterrorizador. Na cultura iorubá o pássaro é a representação do feminino das Iyami. Ele voa de uma árvore para a outra em vigilância, assim como do orun para o ayê, representado a ligação e o controle delas sobre eles. Por esse motivo as aves que as representam são geralmente aves de rapina, os olhos esculpidos nas aves, assim como suas penas grossas, são semelhantes a de aves como corujas, por exemplo. Iyami são chamadas donas das cabeças da humanidade, delas dependem nossa boa orientação e o nosso destino, uma vez que, segundo OYEWUMI (2016), cada indivíduo antes de nascer para o

⁸⁵ Tradução nossa de: “Pl. 33. Instrument avec lequel on frappe pour la divination (fróké Ifá). XIX /XXe siècle. Ivoire. H. 39,3 cm. États-Unis, Seattle, Seattle Art Museum, Nasli and Alice Heermaneck Collection, n° inv. 68.26. Dans cet exemple, l'extrémité pointue de cet instrument de divination typique a été transformée en oiseau pour insister sur son rôle en tant qu'agent de l'axe, plus particulièrement dans la production des eaux primordiales et donc d'un des moyens de communication les plus puissants entre le connu et l'inconnu. On remarque la récurrence du motif de l'oiseau sur les couronnes, les masques et les outils rituels.” (LAWAL, 2012, p. 134)

ayê, escolhe seu orí e a escolha de orí é a escolha de Ìyá. Desse momento em diante, seus destinos estão interligados. Na arte, os pássaros unidos aos temas do feminino, principalmente das Iyami, podem também representar a tentativa de um equilíbrio social, já que, para manter tal equilíbrio é preciso adorá-las. Eventos como doenças, enchentes, pragas biológicas ou no cultivo de alimentos, são relacionados com o poder das Iyamí de controlar a vida na terra. O pássaro teria então o poder da turbulência e também da calma, já que, se feito o que elas ordenam, a paz pode voltar a reinar na comunidade. Uma cobra enrolada é a representação da instabilidade, por causa de seu corpo sinuoso, escorregadio e inconstante, um pássaro que tenta engolir uma cobra pode estar colocando sua própria vida em risco. Isso significa que viver em sociedade é arriscado e por isso é preciso sempre louvar as grandes Iyá. Esse tipo de escultura também nos lembra que Iyá é aquela que dá a vida, mas que também pode tirar com o desequilíbrio social. São elas que fazem a manutenção da vida e por isso delas dependem a vida no aiyê. O poder que exerce sobre a humanidade está também representado em seios rígidos trazendo o simbolismo da manutenção da vida através da alimentação que é produzida por ela. Isto fala não somente do leite, mas sobre o que alimenta, e, também, sobre prosperidade, bênçãos, riquezas e alegrias. Uma imagem esculpida dessa forma é sem dúvida uma representação de poder e força. Pode aparecer também imponente em cima do cavalo guardado por sentinelas que procuram limitar o poder de destruição da grande Iyá, ao mesmo tempo que ela mostra ter orí da humanidade em suas mãos. O lado terrível é uma demonstração de poder sobre a vida no sentido de criá-la ou destruí-la, suas feições, ao contrário da maioria das esculturas iorubás, causam a sensação do terrível.

Quantas vezes ouvimos falar da sociedade das Ìyá? Muitos artistas esculpem a história dessa sociedade em instrumentos musicais que servirão para a adoração das Senhoras Ancestrais. Nesse momento, o artista costuma trazer à vida o itan que conta sobre a origem das Iyamí e o modo de vida delas nessa sociedade, pássaros e outros animais com rostos femininos são personagens de incríveis trabalhos em alto relevo. A face terrível, a face socializadora, seus relacionamentos com a comunidade que deve adorá-las e acalmá-las. E, claro, seu domínio sobre o orí da humanidade representado com o rosto e seus detalhes protuberantes, a cobra e o pássaro na cabeça. O tema da cobra e do pássaro na cabeça, representa a instabilidade social e a interminável busca por seu controle. Equilibrar orí é o que se pede às mães poderosas, para que as atitudes individuais sejam agradáveis ao trato social evitando atritos e perigos para as relações. Equilibrar o orí de Iyá com o orí da pessoa humana para que sejam lembradas de zelar por elas

também é a intenção, assim como o equilíbrio do mundo natural que, uma vez equilibrando, garante a sobrevivência no aiyê.

Uma figura feminina grávida ou com crianças é muito produzida por artistas na Iorubalândia. Ela representa aquilo que de mais belo há na cultura, porque Ìyá, a fêmea que procria, é aquela que produz beleza.

Figura 24 - Pl. 26. Figura de maternidade com copa dedicada a Sàngó



Legenda: Século XIX. Madeira, contas de vidro. H. 43,2 cm. Estados Unidos, Seattle, Seattle Art Museum, Gift of Katherine White and the Boeing Company, inv. 81.17.594. O motivo em forma de machado duplo na cabeça desta figura votiva (de Òsogbo) a identifica como uma iniciada. Ele, portanto, aumenta seu poder de forçar Sàngó a retribuir os sacrifícios oferecidos a ele e derramar todas as coisas boas da vida sobre a raça humana.” (LAWAL, 2012, p. 133)⁸⁶

⁸⁶ Tradução nossa de: “Pl. 26. Figure de maternité porteuse de coupe dédiée à Sàngó. XIX siècle. Bois, perles de verre. H. 43,2 cm. États-Unis, Seattle, Seattle Art Museum, Gift of Katherine White and the Boeing Company, n°

Crianças são a representação da obra de arte que contém beleza. Existe uma grande adoração envolta dos temas femininos, algumas vezes representam o feminino com seu lado de grande poder controlador da humanidade, provocador de conflitos sociais. Noutras vezes, seu lado socializador. Em todas as vezes está retratado seu papel de Ìyá, e é venerada como aquela que gerou e mantém com seu alimento, seja ele o leite produzido por seu corpo ou aquele que é produzido na terra, que garante a vida e proteção das pessoas. Em seu papel socializador, Ìyá é como aquela que carrega a humanidade em lugar seguro junto a seu próprio corpo, o cuidado e o suporte que acompanha o desenvolvimento de sua prole. Prole que está totalmente apoiada nesse corpo feminino o que nos traz o entendimento do corpo feminino como aquele que ampara a humanidade, e seu olhar sereno pronto para absorver a beleza do mundo. O motivo da obra é o *Ikulé Abiamo*, feminino ajoelhada para dar à luz. Esse é o momento em que essa divindade é mais sublime e poderosa e venerada, porque é o momento em que está criando a humanidade. Não se pode confundir estar de joelhos com súplica feminina, o feminino não suplica, ao contrário, se faz súplicas ao divino em nome de seu poder. Lembra a quem suplica que o maior poder é este, que a humanidade pertence a ela. A obra está ornada com jóias e tatuagens e *ileke*, seu corpo está pintado com um pigmento vermelho usado na *iorubalândia* como símbolo do feminino e significa coisas como menstruação, parto, a violência e forte energia de poder. Seu penteado alongado, símbolo da interação do orí de Ìyá com o orí da humanidade é também um penteado de identificação comunitária, chamado *irun agogo*, geralmente usado por devotas ou sacerdotisas de *Oxum*, um dos nomes da Grande Mãe.

Dentre as comunidades Iorubas da Nigéria, por exemplo, diversas esculturas revelam essa preocupação com a procriação; milhares de totens reiteram o amor pelas crianças. O escultor de uma grande gama de esculturas, do machado de *Xangô*, as tigelas das divindades do *Ifá*, das máscaras as figuras dos *ibejis* (gêmeos), aproveita qualquer chance para incluir a imagem de uma mulher, às vezes com um bebê nas costas, ajoelhada ou de pé e às vezes rodeada de crianças.

A presença de amamentação desnuda em esculturas Iorubá não é acidental. É considerado uma cortesia, uma vez que a plenitude dos seios é considerado uma marca de feminilidade ideal; o seio é a fonte de leite para os bebês e é considerado belo através de um aspecto estético. Um provérbio Iorubá confirma: “*Funfun niyi eyin, gipun rege niyi orun omu sikisiki niyi obinrin.*” Significa, literalmente “A glória do dente é a

inv. 81.17.594. Le motif en forme de double hache sur la tête de cette figure votive (d'Òsogbo) l'identifie en tant qu'initiée. Il augmente donc son pouvoir à forcer Sàngó à lui réciproquer les sacrifices qui lui ont été offerts et à déverser toutes les bonnes choses de la vie sur la gent humaine.” (LAWAL, 2012, p. 133).

brancura, a glória do pescoço é a redondeza, e a glória da feminilidade são seios robustos e grandes.”⁸⁷ (JEGEDE, 1994, p. 243).

A imagem feminina tem uma criança pequena em suas costas e seios que sugere que ela amamenta, e tem o rosto sereno de quem vai entrar em contato com os deuses. As tatuagens nos braços e nos seios, indicam que ela está arrumada para um momento especial. Esse conjunto de padrões pode significar que é uma escultura feita para cultuar Xangô em nome das Grandes Mães. A figura do feminino com crianças e seios que amamentam fortalece a súplica e obriga o deus a colaborar com quem suplica, já que todos, inclusive os deuses, precisam obedecer aquelas que são soberanas para a humanidade.

2.2 *Ìwà L'èwà*: conexão entre ética e estética

Assim, quando a arte captar a natureza essencial de algo, o trabalho será considerado "belo". Esse é o significado do ditado Iwa l'ewa- "natureza essencial é beleza". (Drewal, Pemberton, Abiodun 1989: 39-42, apud Lawal, 1996, p. 27)⁸⁸

Na Iorubalândia tradicional, todas as coisas são avaliadas esteticamente, como diz Thompson (2011): “o povo iorubá avalia todas as coisas esteticamente” (THOMPSON, 2011, p. 23): comidas, comportamentos, ensinamentos da tradição, um objeto de arte, elementos naturais... Para garantir que cada coisa esteja em perfeito equilíbrio social existe um indivíduo chamado Amewa, o conhecedor de beleza, o estudioso da beleza, aquele que procura a beleza nas coisas. O “amewa, literalmente ‘conhecedor de beleza’” (THOMPSON, 2011, p. 24), é um esteta,

⁸⁷ Tradução nossa de: “Among the Yoruba of Nigeria, for example, numerous sculptures reveal this preoccupation with procreation; thousands of house posts reinforce this love for children. The carver of almost every type of carving ranging from a Sango staff to Ifá divination bowls, from masks to ibeji (twins) figures, seizes on the least excuse to include a woman, sometimes with a baby on the back, in kneeling or standing position and surrounded at times by children. Bare-breasted ness in Yoruba sculpture does not have any indecent associations. It is regarded as complimentary since fullness of breasts is considered as a mark of ideal womanhood; breasts being a source of milk for babies and an aspect of aesthetic beauty. A Yoruba proverb confirms this: ‘Funfun niyi eyin, gígún rege niyi orun omu sikisiki niyi obinrin’. Literally, this means that ‘Whiteness is the glory of teeth, roundness is the glory of neck, full robust breasts glorify womanhood.’” (JEGEDE, 1994, p. 243).

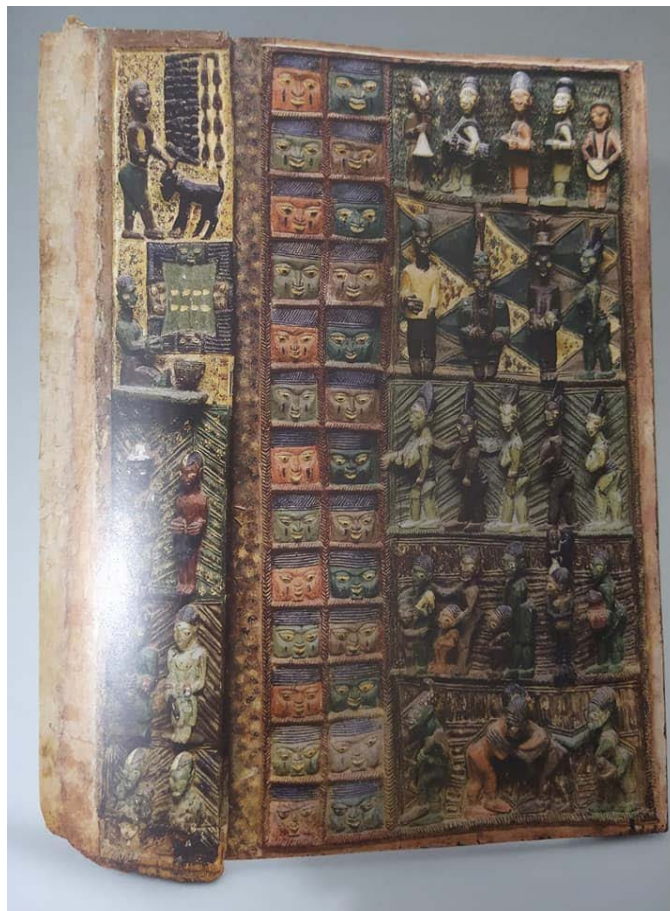
⁸⁸ Tradução nossa de: “Thus when art captures the essential nature of some- thing, the work will be considered ‘beautiful’. That is the significance of the saying Iwa l'ewa- ‘essential nature is beauty’. (Drewal, Pemberton, Abiodun ma 1989:39-42).” (LAWAL, 1996, p. 27).

um filósofo das artes e do comportamento humano, ele especula sobre o belo e procura por ele nas manifestações culturais, sejam elas em produção de objetos ou em comportamentos humanos. Por que beleza e equilíbrio social estão relacionadas nesse texto? Porque para o Iorubá tradicional, beleza é um conjunto de características aplicáveis que moldam e refletem um todo comunitário. É o que eles chamam de iwà, caráter. A lapidação do caráter é comparável a lapidação de uma obra de arte. O indivíduo molda até que esteja de acordo com os padrões sociais, contribuindo para a harmonia e o bem estar de todos. Ìwà l'ewà é quando a beleza externa está totalmente de acordo com a beleza interna e pode ser constatada no trato social. Esses costumes estão talhados em objetos ou em atitudes, ou na comida, nas cores, na maneira de tratar com a natureza externa e interna. Quando nos perguntamos o que é beleza para os povos iorubá, uma das respostas pode ser que a beleza é uma ética aplicável sobre as coisas que representam a cultura, baseada na transmissão de ensinamentos que fortalecem os laços comunitários e o caráter coletivo. Respeitar os mais velhos e proporcionar boas experiências comunitárias, preparar o mundo para que ele seja um lugar melhor para o que nele estão, para os ancestrais e para os que virão, essas características de iwà l'ewà, quando beleza é caráter. Um indivíduo de caráter sereno (iwà pele), assim o é porque lapidou seu próprio corpo e espírito como se lapida uma obra de arte. Desse modo é ele um indivíduo que reúne características de iwa l'ewa, a beleza que é caráter. Ìwà l'ewà pode habitar um corpo humano, animal, vegetal, um objeto de arte e todos os elementos da natureza. Na pessoa humana essa beleza que é física e moral é percebida na união de elementos materiais que ornem seu corpo e também nos que ornem a comunidade e celebram a ancestralidade; nos objetos de arte, com representações de um corpo sereno, com sinais que demonstram espiritualidade e respeito às tradições. Se estes contêm tais características são considerados belos.

A apreciação estética, então, passa por compreender a necessidade da transmissão dos bons costumes iorubás. Esses costumes estão talhados em objetos ou em atitudes, ou na comida, nas cores, na maneira de tratar com a natureza externa e interna. Quando nos perguntamos o que é beleza para os povos iorubás, uma das respostas pode ser que a beleza é uma ética aplicável sobre as coisas que representam a cultura, baseada na transmissão de ensinamentos que fortalecem os laços comunitários e o caráter coletivo. Com isso, para os iorubás, a beleza é um conjunto de fatores que aparecem interligados para a percepção, a experiência estética é um conjunto interligado de sensações conectado ao todo pluriversal. Um exemplo da experiência

estética iorubá pode ser descrito quando para entender Ewá, a beleza, em um indivíduo é preciso perceber na ação deste o bom caráter (iwà rere), que deve estar acompanhado da serenidade, generosidade delicada do caráter (iwà pele). Algo comum é vermos os costumes iorubás entalhados nas placas de portas, um exemplo de esculturas que representam iwà l'ewà.

Figura 25 - Pl. 8. Portão do palácio (ilèkùn àfin)



Legenda: Por volta de 1925. Atribuído a Olówè d'isè-Èkiti (por volta de 1875-por volta de 1938). Madeira, pigmento, pérolas, metal. H. 190,5 cm. Estados Unidos, Detroit, Instituto de Artes de Detroit, Presente de Irwin e Bethea Green em homenagem ao 20º aniversário do Departamento de Culturas Africanas, Oceânicas e do Novo Mundo, n.º inv. 335562. Para os iorubás, a capacidade de uma obra de arte de atrair a atenção é uma forma de axé (poder de ação). Como resultado, as várias formas de arte são usadas em particular para enriquecer a vida, bem como para invocar bom gosto e status elevado. Atribuída a Olówè d'Isè-Èkiti, esta porta vem do palácio do rei

(Ògògá) de ikéré-Èkiti. Os relevos ilustram várias atividades que ocorrem neste ambiente palaciano.”⁸⁹ (LAWAL, 1996, p. 130).

Essa placa é um bom demonstrativo para se compreender iwá l’ewá, porque ela relata atividades coletivas para uso coletivo ou costumes da comunidade, além de ter a preocupação de elaborar a beleza material de cada indivíduo e do ambiente como se eles mesmos a tivessem elaborando ao longo do tempo em que elaboram o festejo ou os encontros. “De acordo com um dos mitos Iorubás da criação, o Àyájó Àsùwàdà (isto é, encantamento ou poema da comunidade), geralmente recitado na consagração de um novo assentamento humano para garantir a paz e a união), todos os seres estão destinados a existir em grupos.” (LAWAL, 1996, p. 20)⁹⁰. Essa é a essência de iwà l’ewá. Viver em comunidade e embelezá-la, torná-la prazerosa para todos. Continua Lawal:

O principal argumento deste versículo é que, embora todos os constituintes da natureza tenham sido criados individualmente, nada pode sobreviver sozinho. Como resumiu Akinsola Akiwowo, o sociólogo Yorubá:

Todas as coisas continuam existindo como comunidades, em todo o reino da natureza, de formigas a elefantes, de algas a baleias, de plantas a árvores gigantes; objetos criados pelo homem continuam existindo em comunidades ou em todo o sistema, de diades a congregações, de famílias a nações. É essa comunidade de criaturas que é a substância da bondade⁹¹ (Akiwowo1966: 352)

Em termos sociológicos, o *Àyájó Àsùwàdà* postula que, embora o indivíduo seja a unidade da vida social, ele também é parte integrante de um todo (uma família ou comunidade) e, portanto, precisa da comunhão dos outros para se sentir inteiro e completo. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre *Àsùwàdà Eranko* (comunidade animal) e *Àsùwàdà Èniyàn* (comunidade humana). Literalmente "uma criatura do mato", *Eranko* refere-se ao selvagem e não refinado, de modo que a comunidade animal é a natureza governada pelas necessidades biológicas básicas de subsistência e sobrevivência., *Èniyàn* por outro lado, é a obra da divindade do artista,

⁸⁹ Tradução nossa de: “Pl. 8. Porte de palais (ilèkùn àfin). Vers 1925. Attribuée à Olówè d'isè-Èkiti (vers 1875-vers 1938). Bois, pigment, perles, métal. H. 190,5 cm. États-Unis, Detroit, Detroit Institute of Arts, Gift of Irwin and Bethea Green in honor of the 20th anniversary of the Department of African, Oceanic and New World Cultures, n° inv. 335562. Pour les Yoruba, la capacité d'une euvre d'art à attirer l'attention relève d'une forme d'ase (pouvoir d'action). Il en résulte que les différentes formes d'art sont notamment utilisées pour enrichir la vie, ainsi que pour convoquer le goût et un statut élevé. Attribuée à Olówè d'Isè-Èkiti, cette porte provient du palais du roi (Ògògá) de ikéré-Èkiti. Les reliefs illustrent diverses activités qui ont lieu au sein de cet environnement palatial.” (LAWAL, 1996, p. 130).

⁹⁰ Tradução nossa de: “According to one of the Yoruba myths of creation, the Ayájó Àsùwàdà (i.e., community incantation or poem,) usually recited at the consecration of a new human settlement to ensure peace and togetherness), all beings are destined to exist in clusters.” LAWAL, p. 20.

⁹¹ N. T.: A palavra inglesa "goodness" tem um sentido mais amplo que "bondade" em português. Enquanto, tal como sua correspondente em português, se refere à "bondade de caráter" ou "generosidade", também tem um sentido de "de boa qualidade".

Obàtálá, também é um ser divinamente ordenado e uma personificação da razão. Os seres humanos, vivendo juntos, constituem uma sociedade civilizada (*àwùjo èniyàn*) sujeita a regras e convenções autoimpostas. No entanto, a noção Iorubá de Ser reconhece a singularidade de toda criatura; daí o ditado popular: *Àbùdá àti àyànmó olúkálukú yàtò* (Cada indivíduo tem uma natureza e um destino diferentes).

A diversidade de constituições e potenciais humanos muitas vezes gera impulsos comportamentais, às vezes em desacordo com o princípio *Àsùwàdà*, ameaçando a existência corporativa de uma determinada comunidade.⁹² Além dessa complementaridade de oposição é evidente no ditado popular: *Tibi, Tire la dá ilé ayé* (o mundo físico evoluiu do bem e do mal). Conhecidas como *Ibo* (as adoradas), as forças benevolentes compreendem o *òriṣà* e os espíritos dos ancestrais cultuados (*ará òrun*). Se adorados adequadamente, esses seres garantirão boa saúde, vida longa, riqueza e felicidade. As forças malélicas são as calamidades terrenas que militam contra a felicidade e o bem-estar humanos. Conhecidas como *ajogun* (guerreiros contra a humanidade), essas forças negativas incluem morte, paralisia, desastres, doenças, problemas de perda, esterilidade, seca, maldição e demônios (Abimbola 1971: 75; Ajuwon 1984: 89-98). (LAWAL, 1996, p. 22)⁹³⁻⁹⁴

⁹² N. A.: Para mais informações sobre a ideia Yorubá de destino, consulte Alade (1972: 8-10); Ajanaku (1972: 11-13); Abimbola (1971: 73- 89); Lawal (1985: 95- 103); Makinde (1985: 53-68); Abiodun (1987: 252-70).

⁹³ N. A.: *Àyájó* = encantamento ou poesia; *Àsùwàdà* = "união." Para uma tentativa de relacionar o *Àyájó* *Àsùwàdà* com a teoria de "propositividade" na natureza de Edmund Sinnot (1961), ver Makinde (1988: 62-63). Para uma crítica de *Àyájó* *Àsùwàdà* e suas interpretações de Akiwowo e Makinde, ver Lawuyi e Taiwo (1990: 58-62). Para a resposta de Akiwowo, veja Akiwowo (1991: 243-51).

⁹⁴ Tradução nossa de: The main thrust of this verse is that although all the constituents of nature were created individually, nothing can survive alone. As Akinsola Akiwowo, the Yoruba sociologist, has summarized it: All things continue-in-being as communities, throughout the whole realms of nature from ants to elephants, from algae to whales, from plants to giant trees: man-made objects continue-in-being in communities or systemic wholes, from dvads to congregations, from families to nations. It is this community of creatures that is the substance of goodness. (Akiwowo 1966:352) In sociological terms, the *Aváio* *Aṣùwàdà* postulates that, while the individual is the unit of social life, he or she is also an integral part of a whole (a family or community) and therefore needs the fellowship of others to feel whole and complete. There is, however, a fundamental difference between *Aṣiwàdà* *Eranko* (Animal Community) and *Aṣùwàdà* *Èniyàn* (Human Community). Literally "a creature of the bush," *eranko* refers to the wild and unrefined, so that animal community is nature governed by the basic biological needs of subsistence and survival. *Eniyàn*, by contrast, is the handiwork of the artist-deity, *Obàtálá*, and so is a divinely ordered being and an embodiment of reason. Humans, living together, constitute a civilized society (*àwùjo èniyàn*) subject to self-imposed rules and conventions. Nonetheless, the Yoruba notion of Being recognizes the uniqueness of every creature; hence the popular saying: *Abudá àti àyànmó olúkáiukú yàtò* (Each individual has a different nature and destiny). The diversity in human constitutions and potentials often generates behavioral impulses sometimes at variance with the *Aṣùwàdà* principle, threatening the corporate existence of a given community.' Moreover, the Yoruba view the cosmos as a dynamic interplay of such opposites as heaven and earth, day and night, male and female, physical and metaphysical, body and soul, inner and outer, hot and cold, hard and soft, left and right, life and death, success and failure, and so on (Ajuwon 1984:93-95). This oppositional complementarity is evident in the popular saying: *Tibi, Tire la dá ilé ayé* (the physical world evolved out of Good and Evil). Known as *ibo* (the worshipped), the benevolent forces comprise the *òriṣà* and spirits of deified ancestors (*ará orun*). If worshipped properly, these beings will ensure good health, long life, wealth, and happiness. The malevolent forces are the earthly calamities militating against human happiness and well-being. Known as *ajogun* (warriors against humanity), these negative forces include, death, paralysis, disasters, diseases, loss, trouble, barrenness, drought, curse, and demons (Abimbola 1971:75; Ajuwon 1984:89-98). (LAWAL, 1996,p 22)

Segue-se então o que nos parece a construção do que podemos chamar de beleza na comunidade, que é a compreensão de que beleza é a junção de aspectos materiais e imateriais, unificando a beleza de suas aparências com a beleza que é construir um ambiente agradável para que todos possam usufruir juntos. O caráter é a beleza de uma pessoa e bom caráter é respeitar os costumes, os mais velhos e melhorar a comunidade. Tudo isso podemos ver nessa exuberante escultura.

Pensar o caráter é fundamental para desenvolver qualquer pensamento sobre a Estética iorubá. O caráter é a base das organizações sociais, nivela a percepção de mundo e de pessoa. É observando o caráter de um membro da comunidade ou de uma obra de arte, que o iorubá analisa se determinada obra ou pessoa é boa para ela, boa no sentido de servir, contribuir para o bem viver de todos. Na comunidade Iorubá ter bom caráter é respeitar os princípios éticos e morais construídos no seio da comunidade. “Mas na cultura iorubá (tradicional e contemporânea), a ética é uma relação de três vias entre: (i) seres naturais e outros seres naturais; (ii) seres naturais e seres espirituais; e (iii) seres espirituais e outros seres espirituais.”⁹⁵ (ABIMBOLA, 2006, p. 87). Abimbola (2006) propõe uma reflexão sobre a ideia de ética ocidental baseado na filosofia dos princípios éticos de Platão para que possamos avaliar a questão de modo comparativo primeiramente. Ética seria obedecer a vontade dos deuses? Mas os deuses seriam éticos ou suscetíveis? A moral seria uma "conexão lógica"⁹⁶ (ABIMBOLA, 2006, p. 87), (se os deuses desejam assim, assim fazemos. Logo, somos éticos)? A opção a isso seria que os seres humanos poderiam ser independentes moralmente das vontades dos deuses. O filósofo continua com as perguntas que nos faz observar caminhos diferentes para viver eticamente. No parágrafo posterior ele entra na teoria africana e diz que aí também havia duas vertentes, a da aceitação de um modo operacional a partir do divino e da auto regulação social. Então afirma que , assim como no ocidente (ou seja, responde suas perguntas do parágrafo anterior), "a moralidade é um assunto desse mundo"⁹⁷ (Abimbola, 2006, p. 88), cada comunidade regula sua conduta sobre si e em relação a outras comunidades. Ao fim, se posiciona particularmente e assume a opinião de que,

⁹⁵ Tradução nossa de: “But in Yorùbá culture(both traditional and contemporary), ethics is a three-way relationship among: (i) natural beings and other natural beings; (ii) natural beings and spiritual beings; and (iii) spiritual beings and other spiritual beings.” (ABIMBOLA, 2006, p. 87).

⁹⁶ Tradução nossa de: “logical connections.” (ABIMBOLA, p. 87).

⁹⁷ Tradução nossa de: “That is, morality is primarily a this-worldly affair in wich we focus os issues of co-operation...” (ABIMBOLA, 2006, p. 88).

sob seu ponto de vista, a ética africana está, de fato, ligada a "religiosidade", mas que essa não é sua face principal "questões éticas são levantadas sobre condutas humanas que afetam outros seres naturais"⁹⁸ (ABIMBOLA, 2006, p. 88).

Segundo o historiador da arte Babatunde Lawal (1996), Ìwà é composto por um verbo central que é o “wá” e significa existir. O prefixo I é o que movimenta o verbo, funciona como um modificador. Por tanto, iwà significa ser, viver, existir no sentido de que é adicionado à vida de uma pessoa (Um indivíduo existe como ser ou sendo iwá sua essência determinante): Vejamos como:

Lawuyi e Taiwo, por outro lado, sustentam a opinião de que

Iwa é Ser sem determinações. Todas as coisas que são têm *iwa* (sendo). No entanto, cada coisa está de acordo com sua forma peculiar de ser. Pois cada coisa é um particular com sua própria identidade e atributos que a definem. Cada *iwa* (ser) tem uma essência que a define e a diferencia de outros seres. (1990: 70-71)

Essas duas perspectivas derivam da análise de Wande Abimbola:

A palavra *iwà* é formada a partir da raiz verbal *wà* (por existir) pela adição do prefixo deverbativo *i*. O significado original de *iwà* pode, portanto, ser interpretado como o fato de ser, viver ou existir ... Tenho a impressão de que o outro significado de *iwà* (caráter, comportamento moral) se origina de um uso idiomático desse significado lexical original. Se for esse o caso, *iwà* (caráter) é, portanto, a essência do ser. O *iwà* de um homem é o que pode ser usado para caracterizar sua vida, especialmente em termos éticos. (1975: 393-94).

Tendo em vista a ênfase de Abimbola nas implicações éticas ou morais da *Ìwà*, Lawuyi e Taiwo concluem:

O que está ausente é a consciência de que precisamos de um termo intermediário entre *iwa* como categoria ontológica e *iwa* como epíteto de valor. Acreditamos que uma leitura essencialista pode render esse meio termo. (1990: 70). (LAWAL, 1996, p. 27)⁹⁹

⁹⁸Tradução nossa de: “Ethical questions are raised about those human conducts that affect other humans and other natural beings.” (ABIMBOLA, 2006, p. 88).

⁹⁹ Tradução nossa de:” Lawuyi and Taiwo, on the other hand, hold the view that Iwa is Being without determinations. All things that are have *iwa* (being). However, each thing is in accordance with its peculiar way of being. Because each thing is a particular with its own identity and attributes that define it. Each *iwa* (being) has an essence that defines it and differentiates it from other beings. (1990: 70-71) These two perspectives derive from Wande Abimbola's analysis: The word *iwà* is formed from the verbal root *wà* (for existing) by the addition of the deverbative prefix *i*. The original meaning of *iwà* can therefore be interpreted as the fact of being, living or existing... It seems to me that the other meaning of *iwà* (character, moral behavior) stems from an idiomatic use of this original lexical meaning. If that is the case, *iwà* (character) is therefore the essence of being. A man's *iwà* is what can be used to characterize his life, especially in ethical terms. (1975: 393-94). Given Abimbola's emphasis on the ethical or moral implications of *Ìwà*, Lawuyi and Taiwo conclude: What is missing is the awareness that we need an intermediate term between *iwa* as an ontological category and *iwa* as an epithet of value. We believe that an essentialist reading can yield this middle ground.” (1990: 70). (LAWAL, 1996, p. 27).

Todas as coisas que existem possuem *iwà*, ainda que cada coisa exista em sua forma peculiar. Para ele, cada ser tem uma particularidade que os define, *iwà* é uma essência que define e particulariza uma existência da outra. Nesse sentido, diz Lawal (1996) que *iwà* não tem conotações morais; e sim refere-se à constância eterna, à natureza essencial, de uma coisa ou pessoa que é expressão específica de *axé*. De outra forma, continua Lawal, *iwà* possui conotação moral em outro sentido ontológico, mais amplo:

Por outro lado, *iwà*, no nível ontológico, denota "presença" ou o fato de ser que, por si só, é belo ou feio, dependendo de características herdadas ou imprudentes. Como resultado, os Iorubás valorizam mais o aspecto ético do *iwà* porque têm o potencial de refinar uma criatura (*èdá*) e sua "natureza essencial" (*àbùdá*). É neste último sentido que o *iwà* pode contribuir para o *ewà*, o valor físico e moral de uma pessoa e para, *àsùwàdà*, o bem-estar e a união de uma comunidade. É certo que, embora a frase *iwà l'ewà* seja frequentemente traduzida como "O caráter é beleza", significa, em última análise, "O caráter determina beleza". Assim, o termo *iwà*, sem dúvida, tem implicações morais na frase *iwà l'ewà*, assim como em um ditado cognato como *iwà l'èsin* (O caráter é a essência da religião).¹⁰⁰ (LAWAL, 1996, p. 29).

Ainda assim considera que seria preciso pensar um termo intermediário que pudesse agregar a *iwà* como "epíteto de valor". Assim, seria possível entender *iwà* como termo ontológico e *iwa* como categoria de valor. Para Robert Farris Thompson, filósofo norte americano, *iwa*, sem os acentos, é o termo aplicável a objetos de arte, sobre a diferenças na escrita e nas funções, explica o doutor Wanderson Flor do Nascimento:

Parece que o historiador da Arte Africana Babatunde Lawal, ao escrever isso, sabe que *iwà* é aplicável a tudo, e que é uma característica humana. O que ele faz é suprimir o fato de que para os iorubás, tudo é humano em alguma medida. Tem uma diferença aqui entre *iwa* e *iwà*. A socióloga nigeriana Oyewumi, explica que algumas vezes um diacrítico é colocado para introduzir um contexto de uso. como *baalé* e *bàalé*, designam a mesma coisa, mas em contextos de uso diferentes. E, quando estamos no contexto de escrita, muitas vezes se usam palavras variantes para explicar a mesma coisa. A grande questão é que como não notamos a mudança do contexto de uso, fica parecendo que são coisas diferentes. A questão que se coloca com *èdá* e *iwà* sendo diferentes é apenas no contexto da escrita. Assim como *iwa* e *iwà*. Além da contradição de que *iwa* exista em tudo e não exista senão em seres humanos, tem o fato de que se criou aqui uma

¹⁰⁰ Tradução nossa de: "On the other hand, *iwà*, at the ontological level, denotes "presence" or the fact of being which in itself is either beautiful or ugly, depending on inherited traits or *àbùdá*. As a result, the Yoruba put more premium on the ethical aspect of *iwà* because it has the potential to refine a creature (*èdá*) and its "essential nature" (*àbùdá*). It is in the latter sense that *iwà* may contribute to *ewà*, the physical and moral worthiness of a person and to *àsùwàdà*, the wellness and together-ness of a community. Admittedly, though the phrase *iwà l'ewà*, is often translated as "Character is beauty,") it ultimately means "Character determines beauty." Thus, the term *iwà* undoubtedly has moral implications in the phrase *iwà l'ewà*, just as it does in a cognate adage such as *iwà l'èsin* (Character is the essence of religion)." (LAWAL, 1996, p. 29).

diferenciação fora de contextos de uso. E isso é perigosíssimo para uma cultura baseada na oralidade. (Dr. Wanderson Flor do Nascimento via mensagem eletrônica em 14 de Outubro de 2020)

Para terminar e fixar a ideia de que o caráter é fator fundamental para os Iorubás e de que não há relação humana sem a valorização e cultivo de iwá, assim como é sua importância para a harmonia na criação da obra de arte, transcrevo mais um trecho onde salienta Lawal (1996), que tal é o valor colocado pelos Iorubás no bom caráter (iwà rere), que sua noção ideal de beleza depende disso. Disso os provérbios populares Yorubá: um bom caráter adorna a pessoa, e, o caráter é a essência da beleza. Por outro lado, na estética Iorubá apenas o bom é bonito. Em outras palavras, o que é bom é socialmente desejável porque suscita admiração, respeito e amor, o que, por sua vez, favorece a harmonia (irepò).

Ainda sobre viver em cooperação e cuidado coletivo, escreve Lawal:

No entanto, no provérbio *Owo omodé kò tó pepe ti àgbàlagbà kò wo akèrègbè* (a mão da criança é muito curta para alcançar a prateleira alta; a de um ancião é grande demais para entrar na boca estreita de uma cabaça), todos os membros de uma determinada comunidade, jovens e idosos, são lembradas responsabilidades entre si e a necessidade de respeito e cooperação mútuos, porque ninguém é auto-suficiente.¹⁰¹ Através de instruções diretas, demonstrações práticas, provérbios, contos populares, mitos, enigmas e piadas, os jovens são criados para cultivar as virtudes da veracidade (*òtító*), bom caráter (*iwà rere*), coragem (*igbóya*), moderação (*iwòntúnwònsi*), cautela (*èsò*), perseverança (*iforítí*) e tolerância (*ifaradà*). (LAWAL, 1996, p. 25)¹⁰²

2.3 Èwà: a questão do belo para os Iorubás

¹⁰¹ N. A.: Essa noção é amplificada no seguinte verso de adivinhação:

Owó èwe ò tó pepe Ti àgbàlagbà ò wo Akerègbe Isé èwe be àgbà Kó mó se kò Gbogbo wa la níse a jo Bem ‘raa wa. A mão de uma criança é muito curta para alcançar a prateleira alta; A mão de um adulto é grande demais para entrar na boca de uma cabaça. O trabalho que uma criança pede a um adulto para fazer, o adulto não deve recusar. Todos nós precisamos dos serviços um do outro. (Abimbola 1971: 83. tradução de Lawal). (LAWAL, 1996, p. 25)

¹⁰² Tradução nossa de: “ However, in the proverb *Qwo omodé kò tó pepe; ti àgbàlagbà kò wo akèrègbè* (The child's hand is too short to reach the high shelf; that of an elder is too big to enter the narrow mouth of a gourd), all members of a given community, young and old, are reminded of their responsibilities to one another and of the need for mutual respect and cooperation because no one is self-sufficient.² Through direct instruction, practical demonstrations, proverbs, folktales, myths, riddles, and jokes, the young ones are brought up to cultivate the virtues of truthfulness (*òtító*), good character (*iwà rere*), courage (*igbóyà*), moderation (*iwòntúnwònsi*), caution (*èsò*), perseverance (*iforítí*), and tolerance (*ifaradà*).” (LAWAL, 1996, p. 25)

Talvez possamos dizer que a Filosofia da Arte Iorubá, a reflexão sobre a origem, as produções e funções da beleza e da arte, começam exatamente com o surgimento das primeiras aglomerações desses povos em Ilé Ifé, que a história revela ter sido um agrupamento de povos de cultura e língua semelhantes em volta de uma líder chamada Oduduwa. Não houve um momento depois do começo em que os Iorubá perceberam que podiam ou que deveriam sintetizar o que chamam de Onà, arte; ou até ewá, beleza. Ewá, também é cultuada como um orixá de energia feminina, encantadora e obviamente bela, senhora das coisas que ainda não foram exploradas porque é ela mesma a transformadora, transforma obras humanas ou não, em beleza, dá a vida, dá forma. Ela transforma e por isso é considerada uma deusa da beleza nas artes, já que a beleza na arte pode transformar o caos em harmonia. Mas para saber sobre esse aspecto orixá de Ewá te indico ler minha dissertação de mestrado *Obá, Euá e Oiá: articulação entre mito e representação*. Como existe essa intensa transversalidade entre os elementos na filosofia iorubá, Ewá, a beleza, também é um orixá, mas aqui eu discuro especificamente sobre seu aspecto filosófico, mesmo sabendo que não existe uma separação lógica, apenas um opção sobre para qual aspecto olhar. De todo modo, esse aspecto orixá fêmea de Ewá, afirma, mais uma vez que a beleza é feminina. Ou seja, que a Estética Iorubá é feminina ou sobre o feminino.

Essa atividade reflexiva e criadora, que é ewá, a beleza, sob o ponto de vista filosófico, surge junto com o surgimento de seu povo. A partir do itan de criação que explica que cada iorubá é uma obra de arte, elabora-se aí as categorias desse pensamento. E, a partir desse pensamento, e em junção com inúmeros outros itans que descrevem costumes e organização reflexiva do povo iorubá, podemos elaborar a ideia de belo na arte e, esticar o fio desse entendimento também para fora dela.

Beleza expressa um certo padrão harmônico que inclui ou fala de um equilíbrio social que estão relacionados porque para o Iorubá tradicional, beleza é um conjunto de características aplicáveis que moldam e refletem um todo comunitário. Essas características podem habitar um corpo natural ou um objeto; se eles contêm tais características, são considerados belos. Um *Amewa* é o estudioso dessas características e das relações e marcas sociais que fazem um objeto e não só um objeto), ser considerado belo.

Claro que no continente africano os indivíduos sempre experienciaram analisar a percepção humana. Esses indivíduos sempre experimentaram através da arte o aprendizado sensível, entender o mundo que construíam, refletir sobre. Com isso entendemos que as

experiências do gosto e do belo sempre existiram em África. Molefi Kete Asante afirma que, para ele,

Forma, sentimento e tempo (ritmo) são os critérios-chave na discussão da estética para os Africanos. A forma, o sentimento e o ritmo devem sair da nossa consciência cultural ou memória. Os pretos podem internacionalmente recorrer a um banco coletivo que abriga imagens, símbolos, referências e recursos baseados em história e mitologia. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 3)¹⁰³

Robert Farris Thompson, define a estética africana como “um modo de energia intelectual que só funciona quando usado” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 2),¹⁰⁴ o que significa dizer que nossa arte está viva, está em movimento, por conseguinte, o modo como concebemos a beleza e como a entendemos, é num conjunto e em composição. Por esse motivo, “a fim de entender uma forma de arte específica de africanos e afro-diaspóricos, é preciso olhar para certas particularidades dentro de sua própria cultura estética”, explica Welsh-Asante (1993).¹⁰⁵ Um exemplo disso é que, continua explicando:

Claramente uma estética que ponha uma grande ênfase no cabelo liso vai apresentar um problema para pessoas com cabelos crespos. Uma estética que glorifica o cabelo loiro e os olhos azuis, conseqüentemente, promove cabelos loiros e olhos azuis. Um povo que é naturalmente sombrio não deveria ter que esperar por tal transformação. E aí está o problema. Uma estética define e estabelece submissões culturalmente consistentes e depois entroniza padrões baseados nos melhores exemplos históricos e artísticos. Se a estética reivindica a universalidade em virtude do uso ou imposição, então ela deve acomodar várias culturas em sua estrutura estética para funcionar como uma estética relevante. Não fazer isso cria um limitado panorama elitista de um grupo étnico específico. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 5)¹⁰⁶

¹⁰³ Tradução nossa de: “The Conceptualization of Nzuri”. “Molefi K. Asante states that for him “form, feeling and time (rhythm) are the key criteria in discussing the aesthetic for black people. The form, feeling, and rhythm must come out of our cultural consciousness or memory. Black people internationally can draw upon a collective bank that houses images, symbols, references and resources based upon history and mythology.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 3).

¹⁰⁴ Tradução nossa de: “The Conceptualization of Nzuri”. In: *Idib.*, p. 2. Tradução nossa: “Robert Farris Thompson defines the African aesthetic as ‘an intellectual mode of energy that is only operative when used.’” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 2).

¹⁰⁵ Tradução nossa: “In order to understand a specific art form of Africans and African Americans, one must look at certain particulars within the aesthetic.” (WELSH-ASANTE, 1993).

¹⁰⁶ Tradução nossa: “Clearly, an aesthetic that put a great emphasis on straight hair is going to present a problem for people with curly hair. A aesthetic that glorifies blond hair and blues ayes consequently promotes blond hair and blues eyes. A people who are naturally dark should not even have to hope for such a transformation. And therein lies the problem. An aesthetic defines and establishes culturally consistent elements and then enthrones standards based on the best historical and artistic examples. If the aesthetic claims universality by virtue of use or imposition, then it must accommodate various cultures into its aesthetic frame in order to function as a relevant

A doutora Kariamu Welsh-Asante, no livro sobre Estética Africana que organizou, o *The African Aesthetic: Keeper of the tradition*, escreve em um de seus artigos que podem existir dois meios de pesquisar a estética africana, como Estética geral e como Estética Específica, diz ela: “as teorias específicas enfocam um grupo étnico ou nação. A estética geral ou pan-africana visa individualizar as características comuns que ocorrem na estética Africana”¹⁰⁷ (WELSH-ASANTE, 1993, p. 1). Podemos então classificar a Estética Africana dentro de dois grupos teóricos: *teorias específicas e teorias gerais*. O modo como um grupo étnico ou uma nação experiencia a Estética está enquadrado na teoria *Estética específica*. Os movimentos da cultura de um povo cria experiências estéticas próprias a esse povo, de modo que não seria correto inferir que Estética é próprio de apenas um povo, mas que adquire suas especificidades no âmago de sua cultura. Segundo Kariamu, uma Estética que reflete a cultura de seu povo mostra que esta está ligada a sua cosmologia, “a natureza e a aparência de uma estética diferirão de uma cultura para outra, dependendo de sua história e mitologia, que quase sempre envolvem a religião”, o que viabiliza uma expressão mais vívida de suas imagens e símbolos alimentando a criatividade. Quando entendemos que existem algumas características Estéticas que são comuns aos povos do continente africano e buscamos identificar o povo africano do continente por essas experiências Estéticas comuns, chamamos isso de *Estética geral* ou pan-africanista. Para Molefi Kete Asante,

Espírito, ritmo e criatividade são os principais critérios para discutir qualquer estética para os africanos. Eles derivam da memória épica (Welsh-Asante, 1985) ou do senso de ancestralismo (Thompson, 1975) ou da memória racial (Larry Neal, 1972). Os africanos podem recorrer a um banco estético coletivo que abriga imagens, símbolos e ritmos baseados na história e na mitologia subsequente. As danças judiciais de todos os grupos étnicos na África incorporam certo comportamento por parte da realeza e das massas. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 4)¹⁰⁸

aesthetic. Failure to do so creates an elitist limited panorama of a particular ethnic group.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 5).

¹⁰⁷ Tradução nossa: “theories of African aesthetics are specific or general. The specific theories focus on one ethnic group or nation. The general on Pan African aesthetic aims at individualizing the common characteristics that occur in the African aesthetic.” (Welsh-Asante (Org.), 1994. pag. 1.)

¹⁰⁸ Tradução nossa de: “Spirit, rhythm and creativity are the key criteria in discussing any aesthetic for African people. Spirit, rhythm and creativity derive from epic memory (Welsh-Asante, 1985) or sense of ancestorism (Thompson, 1975) or race memory (Larry Neal, 1972).” African people can draw upon a collective aesthetic bank that houses images, symbols and rhythms based upon history and subsequent mythology. The court dances of every

Nesse caso,

É o privilégio e a posição do africano diaspórico que lhe permite ver a África como um conceito, bem como um continente diversificado e multicultural. Esta visão e perspectiva consciente do africano na América guiou, informou e inspirou a América a recuperar a África politicamente, bem como historicamente e esteticamente. Uma compreensão da (s) estética (s) africana (s) facilita qualquer paradigma ou modelo para crítica artística, literária, filosófica e censura a cultura variada. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 1)¹⁰⁹

Estética Específica - como os Iorubás experienciam o belo: já foi dito aqui que para os iorubás, a beleza é um conjunto de fatores que aparecem interligados para a percepção, a experiência estética é um conjunto interligado de sensações conectado ao todo pluriversal. Um exemplo da experiência estética iorubá pode ser descrita no entendimento de Ewá, a beleza, percebida como a ação do bom caráter (*iwa rere*), que deve estar acompanhado da serenidade, generosidade dedicada do caráter (*iwa pele*).

Dentre um grupo de características de um conjunto sobre o entendimento da beleza para um iorubá destaca-se que, segundo Thompson (2011)¹¹⁰ aquilo que está próximo do divino e é progressivamente imbuído de bom caráter, porque Deus, o divino, é louvado como o senhor do bom caráter (*olu iwa*). O bom caráter se origina do Deus. Panos brancos são agregados às esculturas dando a elas o caráter de bom. O que faz uma conexão direta com o culto a Obatalá que não coincidentemente é o deus da criatividade. Note-se que, para um iorubá, aquilo que contém bom caráter, contém beleza. Há, portanto, uma relação entre bom, bom caráter e belo.

Podemos compreender, com isso, que a apreciação estética, passa pela compreensão da necessidade da transmissão dos bons costumes iorubás. Esses costumes estão talhados em objetos, em atitudes, na comida, nas cores, na maneira de tratar com a natureza externa e interna. Quando nos perguntamos o que é beleza para os povos iorubás, uma das respostas pode ser que a

ethnic group in Africa embody certain behavior on the part of the royalty and the masses.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 4).

¹⁰⁹ Tradução nossa de: “It is the diasporic African's privilege and position that allows him to see Africa as a concept as well as a diverse and multicultural continent. This vision and conscious perspective of African in America guided, informed and inspired America to reclaim Africa politically as well as historically and aesthetically. An understanding of African aesthetic(s) facilitates any paradigm or model for artistic, literary, philosophical criticism and censorship of varied culture.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 1)

¹¹⁰ Cf. THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the Spirit: arte e filosofia Africana e afro-americana*. Op. cit., p. 27.

beleza é um padrão moral aplicável sobre as coisas que representam a cultura, baseado na transmissão de ensinamentos que fortalecem os laços comunitários e o caráter coletivo.

De um modo geral, os Iorubás, como outros povos africanos, usam a arte para reforçar a vida e garantir harmonia social e cósmica. No nível religioso, a arte é usada para honrar e se comunicar com as divindades (*òrisà*), cujo apoio espiritual é considerado vital para a sobrevivência individual e corporativa. No nível secular, a arte aprimora a aparência, projetando sabor e status. Os Yorubas valorizam muito o vestuário porque determinam e negociam o relacionamento social. Daí o ditado popular: *Ìrí ni sí ni ìsonilójò* (a aparência de alguém determina o grau de respeito que recebe). (LAWAL, 1996, p. 15)¹¹¹

Ewá Ode e Ewá inú: beleza para os Iorubá tem dois aspectos principais e fundamentais: a beleza externa e a beleza interna, que são *Ewá Ode* e *Ewá inú*, respectivamente. Ou seja, há o aspecto material e o imaterial. Toda a análise do belo iorubá precisa partir do entendimento de que existem esses dois aspectos necessários para tal.

A beleza externa é um fator do material, o caráter físico da escultura, seja a da escultura humana, já que para os Iorubá a pessoa humana é considerada uma obra de arte, seja a arte morta, *Ose Ona*, as esculturas feitas com materiais da natureza “externa” ao humano: madeira, pedra, metal, tecido e etc.; cabe ressaltar que, nem toda obra de arte feita com material da natureza externa ao corpo humano é considerada arte morta, visto que se realizam rituais para incorporar vida à essas obras, aqui uso *ose ona*, como generalização para a arte que não é especificamente a pessoa humana. Pois bem, para os iorubá, cada corpo humano foi criado por um Deus artista de nome Obatalá, que moldou um a um e cada parte desse corpo como sua obra de arte primordial, então os Iorubá acreditam que as características físicas são relevantes, porém, menos importante, já que, esse corpo humano, não pode determinar sua aparência e esta depende do temperamento e da vontade de Obatalá ao criá-lo. De modo parecido a arte o objeto de arte escultórica, que depende igualmente do temperamento e da vontade de seu escultor e, quando representando um ancestral, precisa compreender características de quem imita, o que quer dizer que as formas dessas esculturas não podem ser determinadas pelas próprias, mas por quem a fabrica. Tirando disso como resultado óbvio que, a característica física de uma pessoa humana não depende dela, portanto, ela não deve ser qualificada por isso. As características físicas de

¹¹¹ Tradução nossa de: Broadly speaking, the Yoruba, like other African peoples, use art to reinforce life and to ensure social and cosmic harmony. At the religious level, art is used to honor and to communicate with divinities (*òrisà*), whose spiritual support is deemed vital to individual and corporate survival. At the secular level, art enhances appearance, projecting taste and status. The Yoruba place a high premium on dress because it determines and negotiates social relationship. Hence the popular saying: *Ìrí ni sí ni ìsonilójò* (One's appearance determines the degree of respect one receives).” (LAWAL, 1996, p.15)

uma obra de arte só podem ser qualificadas juntamente com seus aspectos imateriais. “A beleza física é muito mais um presente da natureza, dependendo principalmente dos caprichos de Obatala. Dar importância indevida a isso seria penalizar uma pessoa fisicamente desinteressante por razões biológicas que não podem controlar” (LAWAL, 2012, p. 16)¹¹²

Os Iorubás entendem ewà inú, a beleza interior, como sendo parte inseparável e fundamental para a apreciação do belo. A ewà inú é o aspecto imaterial da beleza. Por aspecto imaterial entende-se as características abstratas, porém moldáveis, pelo próprio sujeito que é obra de arte e passível de obtenção, através de rituais, às obras de arte, como por exemplo: bom caráter, serenidade, espiritualidade, reverência, contribuição social e etc. Portanto, a maior relevância deve ser dada às características imateriais do objeto.

Um bom caráter engrandece uma pessoa" ou "Ìwà l'ewà", "O caráter determina a beleza", oferece a todos uma chance igual de perseguir um ideal moral que seja totalmente digno de ser admirado. Por outro lado, uma pessoa fisicamente atraente, cujo temperamento seria ruim, corre o risco de ser classificada como awobàwà, que significa "linda por fora enquanto feia por dentro". Enquanto a beleza física de um awobòwà puder atrair atenção, a admiração inicial desaparecerá assim que a feiúra interior desse indivíduo se manifestar como uma emanção. Pelo contrário, uma pessoa fisicamente desfavorecida, mas agradável, terá todas as oportunidades de ser descrita como um omolúwàbí um modelo emblemático de "uma pessoa naturalmente bem disposta e lindamente interior" (Lawal 1974, 239, Hallen 2003, 1). 13-138. Apud. Lawal, 2012, p. 16)¹¹³

Segundo Lawal, “a autodisciplina torna-se assim a solução de toda mobilidade social”, é dessa forma que uma pessoa humana almeja seus lugares sociais, experimentando seu potencial estético enquanto molda seu caráter.

O caráter do personagem é como um orisá; quanto mais a cultivamos, mais nos favorece "(Ajibola 1979, p.3). Em suma, e por simplicidade, na cultura iorubá, beleza (ewá) é

¹¹² Tradução nossa de: “La beauté physique est, elle, beaucoup plus un don de la nature, dépendant essentiellement des lubies et des caprices d’Obatala. Donner une importance excessive à pénaliser une personne physiquement peu attrayante pour des raisons biologiques qu’elle ne pourrait maîtriser.” (LAWAL, 2012, p. 16).

¹¹³ Tradução nossa de: “ Un bon caractère magnifie une personne» ou lwà l'ewà», « Le caractère détermine la beauté , offre à chacun une chance égale de poursuivre un idéal moral pour être totalement digne de se voir admiré. Inversement, une personne physiquement attrayante, dont le tempérament serait mauvais, encourt le risque d’être catégorisée comme awobòwà,, qui signifie « beau à l’extérieur tout en étant intérieurement laid». Pour autant que la beauté physique d’un awobòwà puisse attirer l’attention, l’admiration initiale disparaîtra dès que la laideur interne de cet individu se manifestera telle une émanation. Au contraire, une personne désavantagée physiquement mais au tempérament agréable aura tout loisir d’être qualifiée d’omolúwàbí, un modèle emblématique de personne naturellement bien disposée et belle intérieurement (Lawal 1974. p. 239; Hallen 2003, p. 113-138).” (LAWAL, 2012, p. 16).

sinônimo de bondade (dára, rere), não se restringe à atração visual, mas também pode ser expressa por um comportamento adequado (iwa rere) . Acrescenta-se que a ornamentação (osó) pode aumentar o iiwà e o iwa. Qual é o tema central da seguinte música:

"Cuide do seu caráter

O caráter é uma vestimenta, o caráter é uma roupa

Se você tem uma vida longa, longa e longa na Terra

E se ficarmos velhos demais para andar

O dia da nossa morte, é o nosso caráter que nos sobreviverá ...

(Adewale, 1988, p. 113. Apud. Lawal, 2012, p 16)¹¹⁴

Continua,

Tomados em conjunto, ewà reflete tanto o fato de existir ou as qualidades distintivas ou o temperamento de uma pessoa (Abiodun 1983, p.13-30). Sua preeminência na estética iorubá aparece claramente no seguinte poema que os antigos iorubás recitam para educar a geração mais jovem:

Se uma criança é bonita, mas não tem temperamento, não passa de uma boneca de trapos

Bom caráter faz a beleza de uma pessoa

Uma mulher pode ser tão bonita quanto Egbàra,

Se ela não tiver um temperamento.

Ela não passa de uma boneca de trapos.

Um homem pode ser muito bonito, como um peixe na água

Se ele não tem temperamento

Ela não passa de uma boneca de trapos

Um homem pode ser muito bonito, como um peixe na água

Se ele não tem temperamento

Ele nada mais é do que uma boneca de madeira »

(Fajana, 1966, p. 25. Apud. LAWAL, 2012, p. 16, 17).¹¹⁵

A experiência estética para o Iorubá: se analisarmos esse conjunto de fatores, podemos inferir que a experiência estética para o Iorubá se dá de forma coletiva. A beleza é algo que se constrói a partir de elementos culturais e que precisam afetar a todos pelos mesmos motivos. Os mesmos motivos, são padrões estéticos nascidos da cultura, mas um objeto de arte precisa

¹¹⁴ Tradução nossa: Le bon caractère est comme un orisà; plus on le cultive, plus il nous favorise (Ajibola 1979.p. 3). En bref et pour simplifier, dans la culture yoruba, la beauté (ewà) est synonyme de bonté (dára, rere), Elle n'est pas restreinte à l'attraction visuelle mais peut aussi s'entretenir par un comportement adéquat (iwa rere). Inutile d'ajouter que l'ornementation (òsò) peut augmenter l'iwà et l'ouest. Ce qui est la thématique centrale de la chanson suivante: Prends soin de ton caractère Le caractère est un vêtement, le caractère est une tenue Si l'on a une longue, longue, longue vie sur terre Et si l'on devient trop vieux pour marcher (Adewale 1988, p. 113). LAWAL, 2012. p. 16.

¹¹⁵ Tradução nossa de: "Pris globalement, l'iwà rend compte à la fois du fait d'exister et des qualités distinctives ou du tempérament d'une personne (Abiodun 1983, p. 13-30). Sa prééminence dans l'esthétique yoruba apparaît clairement dans le poème suivant que les anciens Yoruba récitent pour éduquer la jeune génération: Si un enfant est beau mais n'a pas de tempérament Il n'est rien de plus qu'une poupée de chiffons Le bon caractère fait la beauté d'une personne Une femme peut être aussi belle qu'Egbàra, si elle n'a pas de tempérament Elle n'est rien de plus qu'une poupée de chiffons Un homme peut être très très beau, comme un poisson dans l'eau S'il n'a pas de tempérament Il n'est rien de plus qu'une poupée de bois (Fajana 1966, p. 25)." (LAWAL, 2012, p. 16, 17).

extrapolar os padrões artísticos ao incluir a criatividade do artista. Um artista precisa saber inserir na obra, além dos padrões culturais, sua criatividade. A experiência estética de um indivíduo se dá quando sua percepção alcança algo de tradicional junto ao novo, ao inventado, ao criativo.

Aquilo que é belo é uma construção coletiva porque reflete coletivamente. E eu não diria que podemos aferir que beleza é algo estática e ou somente externa ao indivíduo. É preciso entender que um Iorubá é, ao mesmo tempo, várias pessoas físicas e não físicas, ou seja, sua comunidade e seus ancestrais; que seu corpo é a extensão da natureza externa ao humano, que ideias abstratas para nós podem ser um corpo sólido, e que está em união espiritual com eles, ou seja, a beleza que existe fora, existe dentro, ao olhar um objeto de arte o africano se re-encontra com ela. O africano é um ser complexo. Sua natureza humana é múltipla. Então, onde habita a beleza para os povos Iorubás? A beleza é um trabalho. Ela existe enquanto resultado de um trabalho, um resultado que é capaz de proporcionar prazer através dos sentidos e permanece enquanto esse trabalho for eficaz ou estiver vivo. Esse resultado pode ser materializado em um objeto de arte, performance ou comportamento humano. O povo Iorubá tem suas atividades concentradas em proporcionar prazer estético não só à população que irá ver a obra, mas também às deidades que as receberão em oferta. Uma obra de arte pode ter várias intenções interligadas a ela, uma delas com certeza é a noção do belo. Segundo Thompson (2011), uma característica fortemente perceptível nas cidades Iorubás era a valorização dos “criadores do seu mundo estético”, era notável que nessas cidades havia uma grande riqueza artística e poética, diz ele. Em Iorubá beleza é ewá e o esteta é o amewa, o conhecedor de beleza. O amewa é aquele que procura a beleza nas obras de arte, um estudioso da beleza capaz de detectar se a beleza habita em determinados objetos de arte. No estudo da estética Africana, porém, o esteta, amewa, responsável pelo estudo da beleza, age de maneira a inspecionar o todo, com isso, para que uma obra de arte seja bela não se trata somente da boa orientação de formas, cores e afins, o amewa, sendo um Yorubá, analisa todas as coisas a partir de sua cosmossensibilidade, então essa análise, além de procurar “pelas manifestações da arte e do talento artístico” no objeto, também o procura e busca reconhecê-lo nas manifestações sociais, e tais manifestações sociais, no objeto. Há características importantes para entendermos a noção de belo Iorubá: que a beleza pode ser encontrada em todas as coisas “um homem belo”, “um peixe na água”, “um boneco de madeira”, ou seja, uma escultura. Que além de poder ser encontrada em coisas diversas, pode transitar por todas elas, não há um objeto ou um ser, ou uma coisa específica onde a beleza se fixe, ela transita

sobre todas as coisas. E, que ela nunca é algo percebida sozinha, a beleza é sempre um conjunto de sensações, aqui Thompson (2011) nos fala do bom caráter, que está amalgamada à beleza, se não há caráter, não há beleza; da serenidade e da suavidade. Iwá, além de caráter, significa “costumes e maneiras tradicionais de viver”, de que podemos intuir que, beleza está amalgamada com um ethos iorubá, o que significa dizer que as posturas encontradas na sociedade yorubá, quando retratadas num objetos ou transmitidas de maneira coletiva, também é beleza. A apreciação estética, então, passa por compreender a necessidade da transmissão dos bons costumes iorubás. Esses costumes estão talhados em objetos ou em atitudes, ou na comida, nas cores, na maneira de tratar com a natureza externa e interna. Quando nos perguntamos o que é beleza para os povos yorubá, uma das respostas pode ser que a beleza é um conjunto de formas que representam a cultura baseada na transmissão de ensinamentos que fortalecem os laços comunais e o caráter coletivo. Um exemplo de belo na imagem bela pode ser esta:

Figura 26 - PI. 15. Transportador em copa com motivo de mulher ajoelhada



Legenda: “H. 49 cm. Bélgica, coleção particular. Algumas representações do altar têm um significado votivo como este. A forma alongada parece enfatizar não apenas a sincera gratidão do solicitante por um favor recentemente obtido de um òrisà, mas também o desejo de receber ainda mais bênçãos do que o destinatário pode retribuir”¹¹⁶. (LAWAL, 1996, p. 131).

Essa escultura é bela porque nela podemos perceber serenidade, transmissão de ensinamentos culturais, visto que seu gesto significa entregar uma oferenda aos anciãos, e o faz da maneira como a sociedade ensina, ajoelhada ofertando com as duas mãos. A escultura tem a cabeça detalhadamente talhada de modo que nos leva a percebê-la como destaque na escultura e olhos que expressam serenidade. A cabeça realçada é a representação do caráter na escultura, geralmente apresentado com penteados atraentes ou adornos de cabeça. Também a cor branca apresentada juntamente com a cabeça realçada, expressa sinal de bom caráter nas esculturas iorubá. Toda engenharia das esculturas iorubás tem o propósito de tornar a vida harmônica, sendo as esculturas reflexo da vida comum, trata-se aqui também e, necessariamente, das belezas em variadas manifestações. Todas essas manifestações da beleza é algo que precisa se apresentar em equilíbrio. “A beleza é vista como algo no meio (*iwontunwonsi*), não muito alto nem muito baixo, não muito belo (pessoas excessivamente belas viraram esqueletos disfarçados em muitas lendas folclóricas) nem muito feio”. (THOMPSON, 2011. p. 24).

Frank Willett (2017), escreve que Hans Himmelheber “foi o primeiro a tentar investigar os padrões de beleza aplicado na África”, para o ocidente, claro, e estudou os guros e atutus em 1935 e desenvolveu o método que mais tarde foi aplicado também por Thompson com os iorubás com mais sucesso.

Ele conduziu uma série de experimentos simples pedindo aos seus carregadores que apontassem as peças que preferiam dentre as que reunira; convidou artistas e outras pessoas a fazerem o mesmo, isso foi feito repetidamente, e sempre as três peças foram destacadas como as melhores, as três que ele também preferia. Quando pediu que explicassem suas preferências, obteve apenas respostas vagas, mas parece que suas perguntas, feitas por meio de intérpretes, indagava acerca da beleza das linhas e do poder de expressão, de modo que não surpreende que ele tenha encontrado uma parede de incompreensão. Mas bem sucedida foi sua descoberta de que tanto as máscaras quanto as esculturas deveriam assemelhar-se ao sujeito retratado. (WILLETT, 2017, p. 220)

¹¹⁶ Tradução nossa de: “PI, 15. Porteuse de coupe agenouillée. Bois. H. 49 cm. Belgique, collection privée. Certaines représentations d'autel ont une signification votive à l'instar de celle-ci. La forme allongée semble non seulement insister sur la sincère gratitude de la requérante à propos d'une faveur récemment obtenue de la part d'un òrisà, mais aussi sur le désir de recevoir encore plus de bénédictions que la récipiendaire pourra réciproquer”. (LAWAL, 2012, p. 131).

Thompson, na Iorubalândia, reuniu cerca de duzentos indivíduos para avaliação de obras de arte e colheu cada comentário analisando a frequência com que cada termo aparecia repetidas vezes em relação às obras que lhes pareciam mais agradáveis. A intenção era a compreensão do que, na obra, era belo ou porque uma obra era bela ou ainda quais características uma obra precisava apresentar para proporcionar uma experiência estética em um iorubá. De dezenove critérios, os mais frequentes foram os termos que apresentarei nesse tópico mais abaixo. Nós já sabemos que os iorubás são um povo que aprecia tudo esteticamente, sabemos também que a palavra para beleza é *ewá*, e que para esteta poderíamos fazer uma tradução aproximada para *amewa*. Relembro isso para frisar que a busca de Thompson, não era para avaliar em termos ocidentais o que era beleza, mas para entender como os iorubás avaliavam a beleza em seus termos culturais, quais eram suas próprias experiências estéticas e os nomes que davam à elas. Acredito que nesse ponto já não é mais confuso ou difícil entender que manifestações culturais intelectuais como arte, filosofia, música, arquitetura e outros, existem em sociedades diversas não sendo de domínio ou propriedade exclusiva de nenhum povo exclusivo. Entendendo isso, fica fácil a compreensão de que as experiências de Thompson eram para entender como se dava a experiência estética para os iorubás e não se ela existia.

Frank Willett (2017), analisando os estudos de Thompson sobre a beleza iorubá, observou que existem padrões estéticos que podem ser encontrados de modo geral em culturas diversas, e que também existem padrões específicos. No caso da cultura iorubá ele listou algumas características na arte escultórica que o objeto de arte precisa ter para ser considerado belo, eis os termos que apareceram com mais frequência: *jijora*, o equilíbrio, o objeto de arte se representar alguém, precisa ter características moderadas do representado uma característica que também aparece nos *dans*, da Libéria:

De fato, uma colher entalhada por Tompieme usando sua filha como modelo foi criticada por outro entalhador, Si: ‘Isto não é um entalhe, é uma fotografia’. Na interpretação de Fischer, isso significa que Tompieme não foi bem sucedido em transpor e abstrair o entalhe ao grau necessário para que ele se tornasse uma obra de arte. (WILLETT, 2017, p. 219).

Esta característica, segundo Willett (2017), é a que aparece mais frequentemente, é importante haver “um equilíbrio entre os extremos do retrato e a abstração”, é preciso que a escultura tenha traços do indivíduo sem, contudo ser sua cópia, um artista precisa ser bom o

suficiente para criar sobre aquilo que vê ou sente. *Ifarahon* é a segunda característica mais requisitada ao apelo estético, a visibilidade da obra. É preciso que todas as partes da obra sejam facilmente identificadas desde o início ao final do entalhe, “as diversas partes da escultura devem ser nitidamente formadas”. O *didon*, indica que um “jogo de luz e sombra” na escultura é absolutamente admirável, “uma lisura brilhante” que forneça luminosidade adequada para a apreciação das formas da obra. O *gigun*, a postura; *odo*, representar um indivíduo no apogeu de sua vida; *tutu*, serenidade.¹¹⁷

Concluiu-se então que, para um Iorubá, beleza é um conjunto de fatores que contribuem para uma experiência completa e que é a junção do material com imaterial. Do mesmo modo que o corpo físico precisa dos elementos imateriais para entender-se belo e dar a entender-se belo, os aspectos imateriais precisam habitar um corpo físico para se fazer entender. Belo. Um corpo iorubá é extenso e complexo.

2.4 Conexões de padrões estéticos entre Iorubalândia e Brasil

Categorias para o Estudo da Estética Iorubá¹¹⁸

Usando a ideia de conexões transatlântica entre África e sua diáspora da doutora Kariamu Welsh-Asante (1993)¹¹⁹, essa pesquisa faz do Brasil seu campo para estudo no que concerne a interpretação dos itans iorubás para a construção de arte africana brasileira. A partir da teoria da doutora Kariamu, a pergunta principal para o desenvolvimento desse artigo é: quais são os padrões estéticos que conectam a diáspora africana brasileira ao continente africano? As conexões são muitas, visto que somos o maior povo africano fora da África. Então farei um recorte na arte de terreiro baseada nas figuras femininas da artista Rosana Paulino na tentativa de aproximar essa filosofia do corpo. Essa breve análise não se pretende uma crítica das obras, mas

¹¹⁷ Ver WILLETT, 2017, p.220.

¹¹⁸ Artigo publicado em processo de pesquisa de tese.

¹¹⁹ WELSH-ASANTE, Kariamu. *The African Aesthetics: Keeper of the Traditions*. Londres: Praeger, 1994.

tão somente entender como essa artista ressignifica esse corpo potencializando-o e que corpo é esse. Esse é o ponto a ser estudado nessa breve mostra sobre as conexões estéticas entre Brasil e África.

Alguns pontos da teoria da doutora WELSH-ASANTE (1993), que me utilizo para fazer a análise comparativa são:

1. A cultura popular Africana Estadunidense constitui um dos mais poderosos elementos para a beleza e inovação na sociedade americana. Isto é, claro, *uma extensão em si da própria estética africana*¹²⁰. 2. Isto é indiscutivelmente uma afirmação da ancestralidade e uma aclamação da ‘memória do sangue’, como referido por Larry Neal, que os africanos nos Estados Unidos retivessem uma significativa essência da estética africana, a desenvolveu, embelezou e recontextualizou.¹²¹ Filosoficamente, África é onde estão pessoas descendentes de Africanos. Há uma estética Shona, uma estética Zulu, uma estética Shilluk, uma estética Ewe, uma estética Wolof, mas não são as complexidades específicas do indivíduo e a miríade de estética da África que quero focar neste livro, mas as semelhanças na estética que faz um Ibo reconhecer um Kikuyu e um jamaicano reconhecer um Chewa e uma Africano Americano reconhecer um Soto. Existem diferenças e contradições que fornecem mais informações sobre como o padrão que se conecta pode permanecer assim depois de séculos de colonialismo, guerras, fome, doenças e migrações.¹²²

Um atravessamento importante para o entendimento do que aqui se coloca nas teorias de Welsh-Asante, é o fato dela não considerar relevante uma estética para pura apreciação. Embora saibamos que existam, mesmo em pequena quantidade, arte Africana do continente produzidas apenas para fins contemplativos, como afirma Frank Willett:

Da mesma forma a arte africana tem seus propósitos sociais, mas existem alguns produtos cujo propósito não é claramente definido. Os fons, da República do Benim (ex Daomé), por exemplo, fazem esculturas em latão de animais e de pessoas trabalhando ou cortejos que não possuem qualquer intuito religioso ou didático. São produzidas pelo latoeiro para serem objetos belos e, nesse sentido,

¹²⁰ Tradução minha de: “African American culture constitutes ones of the most powerful elements for beauty and innovation in the American Society. It is, of course, an extension of the African aesthetic itself.” WELSH-ASANTE, Kariam. *The African Aesthetics: Keeper of the Traditions*. Londres: Praeger, 1994, p, xiii.

¹²¹ Tradução minha de: “It is arguably an affirmation from the ancestors and an acclamation of ‘blood memory’, as Larry Neal calls it, that the Africans in America have retained significant essences of African aesthetics and developed, embellished and recontextualized them.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. xiii).

¹²² Tradução minha de: Philosophically, Africa is wherever there are people of African descent. There is a Shona aesthetic, a Zulu aesthetic, a Shilluk aesthetic, an Ewe aesthetic, a Wolof aesthetic, but it is not the specific intricacies of the individual and myriad aesthetic of Africa that I wanted to focus on this book, but the commonalities in the aesthetic that makes an Ibo recognize a Kikuyu and a Jamaican recognize a Chewa and an African American recognize a Stho. There are differences and contradictions that provide more information on how the patterns-that-connect can remain só after centuries of colonialism, wars, famine, diseases and migrations.” (WELSH-ASANTE, 1993, p, xiv).

devem ser consideradas arte pela arte (...). Himmellheber descobriu “que os dans produzem *objets d’art* por mero prazer estético, mas apenas em latão”. (WILLETT, 2017, p.p. 176, 177)¹²³

Para Welsh-Asante (1993), não deve haver, na diáspora, manifestação artística sem funcionalidade. A funcionalidade, deve ser uma característica intrínseca à estética africana. A função da Estética estabelece uma relação de operacionalidade entre o indivíduo e a comunidade, isso significa que a arte deve estabelecer um vínculo entre indivíduo e comunidade, uma vez que, no contexto africano, a comunidade tem grande importância social e vital. No entanto, afirma que essas funções da estética africana na diáspora, não devem ser compreendidas dentro de uma lógica ocidental. A funcionalidade da estética africana diaspórica inclui traçar um caminho de conhecimento de si mesmo e libertação e avanço intelectual do povo preto. Ela precisa funcionar para a comunidade africana e manter uma conexão de padrões interligados ao continente africano.

Entendida a teoria que movimenta esse capítulo de conexão passamos aos dados unificadores. Segundo Babatunde Lawal (2012)¹²⁴, para os iorubás a primeira obra de arte foi realizada quando Olodumare pediu que Obatalá, o Deus da criatividade ou o Deus artista, esculpisse em barro a primeira representação de pessoa humana. Para ressaltar o caráter de ação coletiva, os itans nos contam ainda que ao terminar sua parte, Obatalá pediu que Ogun, o Deus da guerra e das ferramentas, terminasse os detalhes do rosto com suas ferramentas. Após terminado os ajustes de Ogun, Oludamare soprou seu espírito, ou emí, a força vital e colocou a obra de arte dentro do ventre de uma mulher para que se desenvolvesse.

Temos aqui então como personagens, materiais e ações da criação humana um Deus artista: Obatalá, que esculpiu a obra da argila. Representa também a inspiração para a criação da obra de arte. Obatalá molda cada ser com suas próprias mãos e concede a ele características próprias. A argila: material para o trabalho artístico, matéria a ser transformada pelas mãos do artista. Temos a produção artística como trabalho, uma técnica que envolve sensibilidade criativa; podemos chamar de Arte como trabalho ou processo de aplicabilidade técnica: representada em Ogun, que com suas ferramentas esculpiu os detalhes mais delicados da obra de arte. Demonstra

¹²³ WILLETT, Frank. *Arte Africana*; trad. Tiago Novaes. - São Paulo: Edições Sesc São Paulo; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017, p.p. 176, 177.

¹²⁴ LAWAL, Babatunde. *Visions D’Afrique Yorubá: 5 Continents Editions*, Milan, 2012.

a preocupação do preparo de uma boa obra de arte e o conhecimento da importância da boa técnica ligada ao sensível criativo para a formulação de um trabalho de arte. *Elementos do trabalho*: transformar a natureza, da argila fez-se obra. Mais ferramentas específicas para um trabalho específico que nesse caso foi esculpir os detalhes do rosto, das mãos, pés... os que precisavam de um acabamento mais técnico com ferramentas e alguém as soubesse manejar. Mostra que o trabalho do artista precisa ser algo específico e elaborado. Uma obra de arte não é um elemento solto da cultura, embora seja necessariamente elemento dela. *O aspecto imaterial*: Gosto de chamar o aspecto imaterial da Estética iorubá de movimento, porque a obra de arte Africana está viva. Quando Olodumare enche a obra de vida dá para ela o movimento que será intrínseco à sua completude. Quando em Filosofia dizemos que a estética Africana é “um modo de energia que só funciona quando usada” (THOMPSON, apud WELSH-ASANTE, 1993, p. 2.)¹²⁵, estamos dizendo que, efetivamente, a experiência estética só se dá em movimento. Isso pode ser um ritual de vida, de retorno ao orun e etc., como também pode ser, unificado a isso, o movimento literal, ver a obra em apresentação dançando, vestida, pintada ou o que seja (em alguns casos, para prestígio pessoal), para completar um espetáculo. Nesse momento, a beleza da obra de arte é testada ou passível de ser encontrada. *O processo artístico é participativo*: a funcionalidade da arte iorubá, entre muitas coisas, está em contribuir para o bem viver da comunidade. Por isso, Obatalá cria todas as pessoas humanas com suas características próprias, um ser único, porém em unidade. Nenhuma pessoa humana é um ser individual, todo ser iorubá foi feito para viver em comunidade. Isso é um aspecto filosófico contido no itan da origem da pessoa humana: a vida está interligada a tudo. A divisão do trabalho e a obtenção do material natural para moldar a obra e o movimento doado por Olodumare, que é a vida no ayê¹²⁶ em sintonia com as vidas no orun¹²⁷, nos dá o teor ontológico da filosofia iorubá. É sabido que obras de artes são feitas também em ateliês por uma única pessoa, o que temos de considerar é que um iorubá não está desassociado da sua comunidade e de seus ancestrais, ou trabalha para eles e ou com eles, o que não tira o caráter coletivo da construção da obra. *O processo é ininterrupto*: o processo de se fazer obra de arte continua mesmo depois da obra de arte humana ser moldada, o

¹²⁵ Tradução minha de: “an intellectual mode of energy that is only operative when used”. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 2).

¹²⁶ Ayé ou aiyé: globo terrestre, mundo, vida. NAPOLEÃO, Eduardo. Vocabulário Yorubá para entender a linguagem dos Orixás. - Rio de Janeiro: Pallas, 2010, p. 39.

¹²⁷ Orun: escolho traduzir como “espaço infinito, mundo espiritual”. (NAPOLEÃO, 2010, p. 177).

movimento colocado nessa obra permite que ela se desenrole ao longo de sua passagem no ayê. Isso significa que nós performamos a existência, testamos nosso corpo na sua potência como obra de arte. Isso é o que chamo de *a Vida Como Performance*: o movimento dado ao corpo na sua criação continua durante toda a vida do indivíduo. Isso possibilita que ele se desenvolva enquanto a arte que deseja ser e isso pode ser muitos tipos de manifestações artísticas diferentes. Experimentar seu corpo e sua potencialidade é o que chamo de performance. Para que esse corpo consiga se expressar enquanto obra de arte, ele precisa, ao longo da vida humana, continuar a criação. Tendo nele todas as potencialidades das artes, porque foi criado por um Deus enquanto obra e potencialidade, o seu corpo performa, cria meios, elabora a si mesmo a partir do movimento primeiro que lhe foi dado. Porém, essa elaboração do *si mesmo*, não é um processo individual, visto que essas potencialidades são testadas dentro da comunidade e agrega elementos culturais e sociais desta e um iorubá não é um ser individualizado, carrega em seu corpo sua ancestralidade e o compromisso ou a ligação com sua comunidade. Todo trabalho de formação do que poderíamos chamar do *si mesmo*, não pode, de maneira alguma, descartar a ideia de que esse corpo é um corpo comunitário e que também envolve vivências não materiais. Talvez pensar esse *si mesmo* como Ará, “ser humano. Pessoa. Habitante. Membro de uma comunidade determinada. Irmandade. Parente. Povo.” (NAPOLEÃO, 2010, p. 48.), seja mais conveniente ao termo iorubá. O desenvolvimento de sua vida será ser a obra de arte que lhe cabe ser e para isso esse corpo pode desenvolver diversas possibilidades para si – sempre em relação com o outro – e para apreciar o mundo esteticamente.

O povo Iorubá entende que seu corpo é uma obra de arte que foi moldada cada parte por um Deus artista. E esse corpo, por conter os impulsos da arte, por ser arte, é capaz de transformar e olhar o mundo esteticamente, levando em consideração que a arte é um “objeto” privilegiadamente propenso ao belo. Os itans que chegam para nós como uma história pouco verídica que foi transformada pelos ocidentais em partícula religiosa é, na verdade, uma sofisticada filosofia que explica o modo como povo iorubá percebe o seu corpo no mundo e na relação com ele.

De fato a palavra èniyàn não se refere apenas ao corpo humano (ará) como instrumento divino inspirado e forma inteligente, mas também implica, como parte integrante da humanidade, a capacidade de criar e apreciar a arte e leva em conta o impulso estético

que existe na poesia, na música, na roupa, escultura, na arte, na arquitetura e outras formas de cultura material.¹²⁸ (LAWAL, 2012. p, 14).

No Brasil, a arte continua a ser "veículo da comunicação" (Lody, 2006, p. 24), e é importante notar que assim como em África, o imaterial continua sendo fundamentalmente importante para sua completude enquanto obra. Os adornos de corpo, e demais adereços feitos para os orixás do candomblé, por exemplo, tem significado sagrado, não podem ser vistos ou tocados por todas as pessoas e uma vez no ambiente é capaz de transformar a atmosfera para uma ligação ancestral. O corpo que carrega tais ornamentos está constantemente na busca pela experiência do belo, pelo o que o move, aproximando-o do divino, mas também pela possibilidade de performar. Entender essa possibilidade de performar no Brasil é um processo de resistência. O corpo preto, feito obra de arte que contém beleza é o resultado da luta por existir que começa desde África, antes de chegar aqui e, uma vez nessa terra adversa para sua própria existência. Isso se deu de diversas formas e em todas elas o corpo-arte buscou manter sua essência criadora. Isso inclui um trabalho indissociável do feminino e na crença dos orixás de energia feminina, como nos escreve CARNEIRO E CURY (2008).

Acreditamos residir fundamentalmente no mistério da concepção da vida a associação da mulher ao segredo; ao temor do desconhecido; à natureza selvagem; às profundezas das águas e suas turbulências; à terra, ventre fecundo onde tudo nasce e para onde tudo fogo sensual que conduz ao encontro. Os orixás femininos cultuados no candomblé, como Oxum, Iemanjá, Nana, Obá, Euá e Iansã, representam os aspectos socializados das *lyá mi*; são suas remanescentes, mas já se situam no limiar da civilização, embora o mesmo receio expresso com respeito às *lyá mi* se verifique em relação aos orixás femininos citados, quando invocados em seus aspectos negativos, que remontam imediatamente às mulheres primordiais. Os aspectos anti-sociais dos orixás femininos são temidos por todos os povos de santo. Dessa forma, como o povo de santo. A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento dos aspectos contrários às suas qualidades provedora de filhos, pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes e os males de amor, quando irada. Iemanjá, igualmente, representa em seu aspecto perigoso a ira do mar, a esterilidade e a loucura. Nana é uma das deusas mais temidas, pois pode trazer consigo a morte precoce e trágica. Iansã pode desencadear a ira dos espíritos dos mortos que estão sob seu domínio, os raios e as grandes confusões. De Euá Obá pouco se sabe, mas muito se teme. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 126).

Sobre o orixá de energia feminina Obà ela relata um estudo de Verger:

¹²⁸ Tradução minha de: "En fait, ce mot *ènyàn* ne se rapporte pas seulement au corps humain (*àrà*) en tant qu'instrument divinement inspiré et forme intelligente mais il implique aussi, comme partie intégrante de l'humanité, la capacité de créer et d'apprécier l'art et il tient compte de l'impulsion esthétique qui existe dans la poésie, la musique, l'habillement, la porterie, la sculpture, l'architecture et d'autres formes de culture matérielle..." (LAWAL, 2012. p, 14).

Obá é uma *lyabá* guerreira, que tem por armas um escudo e uma espada. É uma das mulheres de Xango. Sua cor é o rosa. Quando dança protege a orelha que não tem. Conta o mito (Verger, 1981b, p. 186): “Obá era um orixá feminino muito enérgico e fisicamente mais forte que muitos orixás masculinos. Ela desafiara e vencera na luta, sucessivamente, Oxalá, Xangó e Orunmilá. Chegada a vez de Ogum, aconselhado por um Babalawo, ele preparou uma oferenda de espigas de milho e quiabo. Amassou tudo num pilão, obtendo uma pasta escorregadia, que espalhou pelo chão, no lugar onde aconteceria a luta. Chegando o momento, Obá, que fora atraída até o lugar previsto, escorregou sobre a mistura; aproveitando-se Ogum para derrubá-la e possuí-la no ato.” (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 129).

Ou seja, Obà é um orixá cujo a energia é de não perder lutas, desde que elas sejam justas. Guerreira invencível e ao mesmo tempo senhora do amor, é leal e justa, somente poderia ter sido derrubada - e, que fique claro, não vencida -, por traição. É importante salientar que esse orixá feminino tem uma escuta sensível, é aquela que ouve e faz suas filhas ouvirem o que os outros não podem. Divide segredo com elas através da escuta, conta segredos em seus ouvidos. Claro que o ouvido é um símbolo, ela conta misteriosamente, já que é uma feiticeira e suas filhas também são consideradas. A orelha de Obà é um símbolo do feminino místico, feiticeiro em sintonia com todas as fêmeas que existem. Ela pode “ouvir” e ela pode te “ouvir” misteriosamente. A orelha escondida com a mão explica que ninguém pode saber do segredo que ela tem com as fêmeas, a mão à frente do corpo diz para que ninguém que ela não queira, se aproxime, para que não saibam desse segredo sobre o feminino. O lado esquerdo e o lóbulo da orelha são, na Iorubalândia, um mistério restrito ao feminino ativo. Oxum, outra grande senhora do feminino participa desse segredo por ser uma deusa da fertilidade, fertilidade geradora de vida, quem gera vida na terra, inclusive de crianças, são fêmeas. É considerada uma das genitoras da humanidade. Há um segredo entre elas por esse motivo, que sim, tem a ver com Xangô, mas que não tem nada a ver com machismo. Xangô, nos itans, foi incumbido de acabar com o culto Geledé feminino, separar as mulheres e as levou para o lado dele para que as observasse de perto, é bom lembrar disso. Há rivalidade entre elas, mas porque são energia opostas e de forças estupendas que quando se unem explodem em força de criação e/ou destruição. Já entendemos que o poder feminino tanto cria quanto destroe. Duas potências femininas que, ao se encontrarem, criam sempre algo grande, ou destroem de maneira grande como, por exemplo criar o poderoso culto Geledé de adoração às ancestrais femininas, que movimentava uma energia que talvez o mundo não suportasse, onde Obà é matriarca primeira e Oxum Ialodê de prestígio. Energias opostas, já disse a filósofa Sophie Oluwole, são complementares e não como o ocidente insiste,

dissociáveis. Há força, há explosão, porque há duas enormes potências, mas há também, nisso e no encontro dessas forças violentas, obviamente, a destruição, mas também, sobretudo, a criação. Continua Carneiro e Cury:

Enquanto na cultura ocidental a mulher é estigmatizada pelo mito da fragilidade feminina, no candomblé Obá é o símbolo da mulher que não aceita a superioridade masculina, seja de que ordem for "O arquétipo de Obá é o das mulheres valorosas e incompreendidas. Suas tendências um pouco viris fazem-na frequentemente voltar-se para o feminismo ativo (Verger, 1981h, p. 187). Essa frase de Pierre Verger talvez tome por base o fato de ser atribuída a Obá a chefia da sociedade secreta feminina Gelede. (CARNEIRO; CURY, 2008, p. 129).

Sobre a organização de grupos de pessoas negras africanas e afrodescendentes no Brasil, nos diz o doutor MUNANGA (2004), que sítios arqueológicos provam que o desde 1590 haviam comunidades de quilombos espalhadas por todo Brasil. Os povos Africanos chegaram em terras brasileira no século XVI e como forma de resistência à escravização se organizaram em comunidades políticas de sofisticada organização social chamadas quilombos. Lugares de resistências e luta em favor de suas vidas e contra as investidas do colonizador, os quilombos mantinham uma organização em mãos africanas e conservavam suas características culturais, que abrigava toda a minoria excluída socialmente, nações africanas diferentes, nativos da terra e brancos pobres considerados marginais socialmente, tudo sob o comando de líderes Africanos com organização Africana. Essas comunidades possuíam, plantações, escolas, produção e compra de armas, exército e uma admirável organização financeira.

Anos depois, as Irmandades eram que reuniam uma quantidade diversificada de africanos e descendentes no contexto da colonização, as Irmandades eram organizações católicas. "Os santos católicos de devoção dos negros escravizados eram Senhor do Bonfim, São Benedito, Santa Ifigênia, São Jorge, São Elesbão, Santo Antônio de Cartagerona, São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário" (MOURA, 2004, p. 12). Os pretos escolhiam seus santos de devoção por afinidade que poderia ser cor da pele preta igual a sua ou por sincretizarem com seus orixás. Munanga escreve que "era, portanto, na base da acomodação mais que da conversão que esta interação se realizava no nível das irmandades" (MOURA, 2004, p 11), pois era um motivo para amenizar os problemas da colonização, aglutinar pretos de nações diferentes e realizar seus rituais ancestrais africanos, nas irmandades eles podiam então "exercer suas crenças africanas, mas também se organizarem num sentido dinâmico e institucional (MOURA, 2004).

No candomblé a diferença era que agora, os negros se reuniam por devoção. Reunindo diversificada espiritualidade de africanos no Brasil, o candomblé nasce também como resistência e manutenção da tradição africana. A partir disso nascem diferentes nações as religiões de origem africana:

Tambor de Mina, no Maranhão

Xangô, no Recife

Candomblé, na Bahia

Umbanda no Rio de Janeiro e São Paulo (principalmente)

Batuque, no Rio Grande do Sul

Batuque, na Amazônia. (SIQUEIRA, 2004, p. 153).

Os Iorubás, no Brasil chamados de Nagô, vinham majoritariamente do Dahomé e Benin e formavam um candomblé que aglutinou a cultura dessa nação, mas que, obviamente somadas às outras. Cada casa de axé, candomblé, roça, Ilês ou terreiros, como as chamamos, utilizam-se de suas heranças culturais de nação africana.

Orixás, tradição Yorubá

Voduns, tradição gêge

Inquices, Tradição Angola

Egun-Gun, tradição Yorubá e de origem familiar, comunitária

Caboclo, de tradição indígena - (Bastide/1978 Apud, SIQUEIRA, 2004, p. 153,154).

Pretos Velhos, entidades espirituais da Umbanda nas religiões afrobrasileiras. (SIQUEIRA, 2004, p. 153,154).

No candomblé de origem Iorubá, os orixás são as entidades centrais para as quais se dedicam os cultos tendo em **Exu** o mediador dos dois mundos e o primeiro a ser cultuado nos rituais.

o mediador das forças contrárias, aflora contradições ocultas, guia o caminho da sabedoria sagrada. Exu significa a mudança, o poder de transformação, as descobertas, o Mensageiro entre o Ayê e o Orun, entre seres sobrenaturais e seres humanos, aquele que é mensageiro do conhecimento, que explica a verdade. (SIQUEIRA, 2004, p. 172).

O Ilês Axé se organizam por hierarquia tendo na figura da Ialorixá ou do babalorixá seu líder mais velho. Se alocam em comunidades-terreiros sustentados pelo axé, "força vital que unifica a todos os seres humanos, na comunhão entre o Orun e o Ayê - a terra e o mundo transcendental". Cultuam os orixás africanos, "forças divinas, representadas a imagem humana, que constituem referências a ancestralidade, a força e a presença dos antepassados e seus legados aos seus descendentes". A família de santo são todas as pessoas que participam do mesmo Ilê Axé, especificamente existem maiores ou menores aproximações, como os irmãos iniciados para o orixá no mesmo momento, os irmãos de barco, a mãe ou pai pequeno desse um iniciado. Todos precisam respeitar uma ordem social alinhada para que os ensinamentos ancestrais sejam propagados de modo a manter uma ligação com África e sua ancestralidade. Os rituais são feitos com orações e músicas cantadas em yorubá, "sons, gestos, representações da natureza entre animais e plantas". As músicas e as danças encenam os orikis dos orixás e ensinamentos para a comunidade. Suas roupas e acessórios representam suas cores e modo como esse orixá é representado em cada comunidade, pode aparecer variações do mesmo orixá de uma comunidade-terreiro para outra, mas estão sempre, de certa forma, em ligação com a Iorubalândia. Muitas vezes essas variações são aglutinações culturais, muito típicas do povo iorubá, mas também por pequenos detalhes das linhagens familiares africanas, perceptíveis somente aos mais velhos e mais experientes nos segredos dos orixás.

A diáspora africana reteve informações estéticas do continente e realizou belos trabalhos de expansão e resignificação a partir do seu contexto. Uma característica importante mantida na construção da estética diaspórica foi a funcionalidade das obras. Outra característica foi manter o movimento e dar vida à obra a partir de ligações ancestrais. Para o fortalecimento de um povo em diáspora forçada, a doutora WELSH-ASANTE (1993), entende que é importante que a arte contribua para a formação intelectual de sua comunidade, criando e fortalecendo laços comuns entre os indivíduos. No Brasil, com obras como as de Rosana Paulino, observamos que características como a de dar vida à obra a partir da ligação com seus ancestrais, segue em curso. Os itans guardam os padrões estéticos que são utilizados como o emí que assopra vida num corpo feminino dando a ele conexão com seus ancestrais. O recorte foi feito no que chamo de *arte de terreiro*, que é uma arte produzida a partir dos itans orixás ou para mostragem e apreciação nos barracões dos Ilês Axés, na tentativa de aproximar essa filosofia do corpo, visto que a arte de terreiro é vida se desenvolvendo como obra de arte. Me fiz então a pergunta de como esta artista

ressignifica esse corpo potencializando-o e que corpo é esse. Esse corpo é um corpo africano ou africano diaspórico que destituído de sua força vital, retoma seu movimento a partir da arte, seja pelo contato direto com seus ancestrais em força de culto aos orixás ou ressignificando um corpo com colagens que dão a ele uma raiz ancestral a partir da própria ideia do culto, o que também está ligado a mitologia dos orixás, por seu nome “Assentamento” se referir a uma ação encontrada na comunidade afrodescendente.

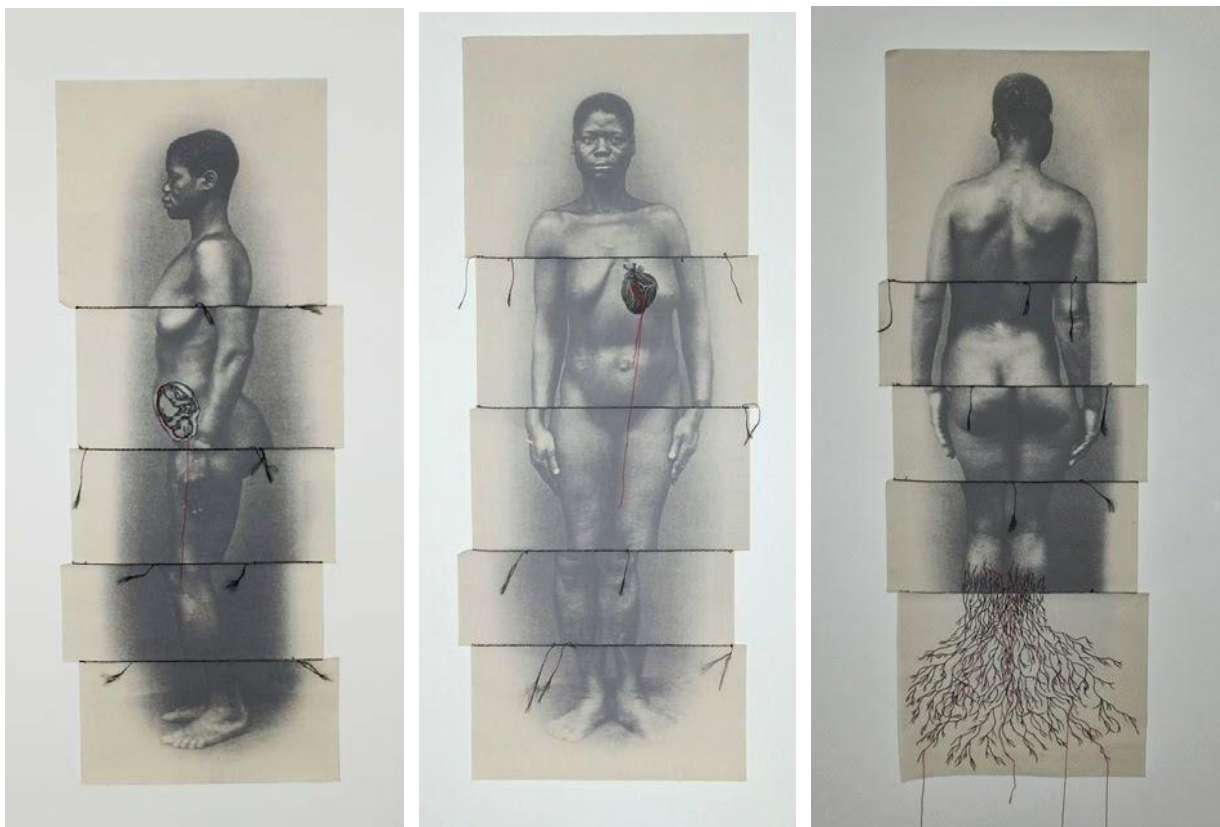
Aqui escolho três imagens da série *Assentamento*, da artista visual Rosana Paulino, que julguei importante como representativas dessa conexão estética, para demonstrar semelhanças com os três pontos das conexões transatlânticas ressaltados no início deste capítulo pela doutora WELSH-ASANTE (1993). Rosana Paulino é doutora em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e especialista em gravura pelo London Print Studio, Rosana Paulino também é educadora e curadora. Uma mulher preta que escolhe dar vida ao corpo de outra mulher preta com instrumentos artísticos.

A produção de Paulino tem abordado situações decorrentes do racismo e dos estigmas deixados pela escravidão que circundam a condição da mulher negra na sociedade brasileira, bem como os diversos tipos de violência sofridos por esta população. A artista se vale de técnicas diversas – instalações, gravuras, desenhos, esculturas, etc – e as coloca a serviço do questionamento da visão colonialista da história que subsidia a (falsa) noção de democracia racial brasileira. Esses fundamentos embasaram o conhecimento científico e biológico dos povos e da natureza dos trópicos, contaminaram as narrativas religiosas até atingir o foro doméstico, servindo como eixo para a legitimação da supressão identitária dos africanos e africanas no Brasil. (Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>. Acesso em: 28 ago. 2021.

Na obra *Assentamento*, Rosana Paulino retira a imagem de uma mulher preta retratada como coisa para análises históricas, e dá à essa mulher raízes, liga-a aos seus ancestrais, reconecta seu corpo físico com o orun ao mesmo tempo que o enraíza a nova terra. Paulino devolve a esse corpo africano características específicas como coração, raízes e linhagem. Já que esse corpo foi transformado em simples material (de análise), Rosana esculpe nele sua obra de arte, devolvendo-o o movimento, a vida que lhe foi tirada. Na sequência ela dá à mulher um coração, um filho em seu ventre e raízes em seus pés. Além de recortar e costurar a imagem em tecido e linha que se saem como quem remenda uma história ou uma vida. Ela re-constrói esse corpo e assopra o emí. Para os iorubás é a arte que traz à vida, para Paulino nessa obra, também. Ela assenta esse corpo, ou seja, dá a ele um lugar, uma conexão que o movimentam, um filho é

gerado, a vida se desenrola e o processo de criação continua. O corpo se sabe agora ènìyàn (humano), pelo movimento da arte.

Figura 27 - Três Imagens reproduzidas da série Assentamento, de Rosana Paulino



A iconografia da natureza brasileira do século XIX – incluindo ilustrações científicas de plantas, animais e pessoas – também tem servido como fonte material para Paulino. Ao retrabalhar essas imagens, que circularam principalmente em livros de autoria de viajantes europeus, a artista investiga como a ciência, mas também a religião e as noções de progresso serviram como justificativa para a colonização, a escravidão e o racismo. Este interesse pode ser visto nas colagens feitas com impressões, gravuras e monotipias, *A Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018) e *Paraíso tropical* (2017), que se encontram na terceira e última sala da exposição.

Junto a elas está a instalação *Assentamento* (2013), composta de figuras em tamanho real de uma escravizada retratada por August Sthal para a expedição Thayer, comandada pelo cientista Louis Agassiz. Essas imagens monumentais impressas em tecido, material predominante na prática mais recente de Paulino, são acompanhadas de vídeos e fardos de mãos. Os tecidos, suturados de forma grosseira, denunciam o trauma da escravidão e a necessidade de “refazimento”, como estratégia de sobrevivência, destes homens e mulheres que aqui aportaram.

A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa”, comenta a artista. O título da obra, que encerra a exposição, traz um duplo sentido: é tanto a fundação de uma cultura,

de uma identidade, quanto a energia mágica que mantém o terreiro, segundo as religiões de raiz africana. “É onde se encontra a força da casa, seu ‘axé’, finaliza a artista. Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.

Figura 28 - Assentamento em Galeria, três imagens selecionadas



Legenda: Vídeo, madeira, paper clay, impressão digital sobre tecido, linóleo e costura. Dimensão variável - 2013. Reprodução Disponível em: rosanapaulino.com.br. Acessado em 28 de Agosto de 2021.

Pensando no conceito central de estética Africana que essa tese elabora para que haja beleza na obra de arte é preciso que esta expresse o primeiro movimento do Deus Obatalá no ato da criação humana: contenha um material moldável e um imaterial. Na Obra *Assentamento* podemos ver o esforço de moldagem da artista quando no processo de ressignificação desse corpo usa linhas, tecidos e costura para construí-lo como deseja - e não como o que fizeram dele, transformando-o em material bruto -, os detalhes do objeto visual não são diferentes da importância que deu Obatalá à primeira obra de arte quando escolhe o Deus Ogun para, com suas ferramentas, esculpir as partes do corpo que precisam dela para precisar e minuciar a obra. Não podemos dizer que a agulha, a linha ou até mesmo a máquina que imprime a imagem no tecido de Rosana não é, para essa obra, uma ferramenta para a precisão.

A Obra *Assentamento* é uma impressão da memória, foi uma série desenvolvida dentro de um quadro chamado Parede da Memória onde a artista procura trazer voz a seus ancestrais reconectando-os a uma herança africana e, ao mesmo tempo a uma dignidade perdida no advento da escravização e racismo.

A exposição *Rosana Paulino: A Costura da Memória* reúne obras produzidas entre 1993 e 2018, como *Bastidores* (1997) e *Parede da memória* (1994-2015), decisivas do início de sua carreira. Estas remontam à sua narrativa pessoal e se apresentam como ponto de partida do percurso expositivo. Situadas na sala principal, a primeira traz, como no título, uma série de suportes para bordar com figuras de mulheres de sua família impressas em tecido cujos olhos, bocas e gargantas estão costurados, indicando o emudecimento imposto às mulheres negras, muitas vezes fruto da violência doméstica. Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.

Os padrões estéticos que conectam África à sua diáspora são muitos, aqui apresentei alguns, sob o ponto de vista da filosofia iorubá contida nos itans dos orixás. Mas sei que muitos dos meus colegas pesquisadores há anos elaboram grandiloquentes textos que unificam a cultura brasileira à africana, para pensarmos dentro do conceito de Estética Geral, da doutora WELSH-ASANTE e a africana-iorubá, para pensarmos em termos de Estética Específica, ainda que com sua tradição de aglutinação cultural, que não diria que é exatamente uma problemática para o estudo da Estética Específica, já que essa é uma característica própria desse povo, a não ser e, aí sim, aí muito; a aglutinação feita pela diáspora forçada onde não se viu outro meio e ainda assim utilizou-se de toda sua sensibilidade criativa. Essa não abordarei, mas tenho certeza que não faltam escritos muito especiais para quem deseja conhecer. Esses padrões, sejam de quais tipos citados aqui, estão por todos os lugares, estão vivos e se movimentando na cultura brasileira, eles são a própria cultura brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS - ARTE IORUBÁ NO MUSEU

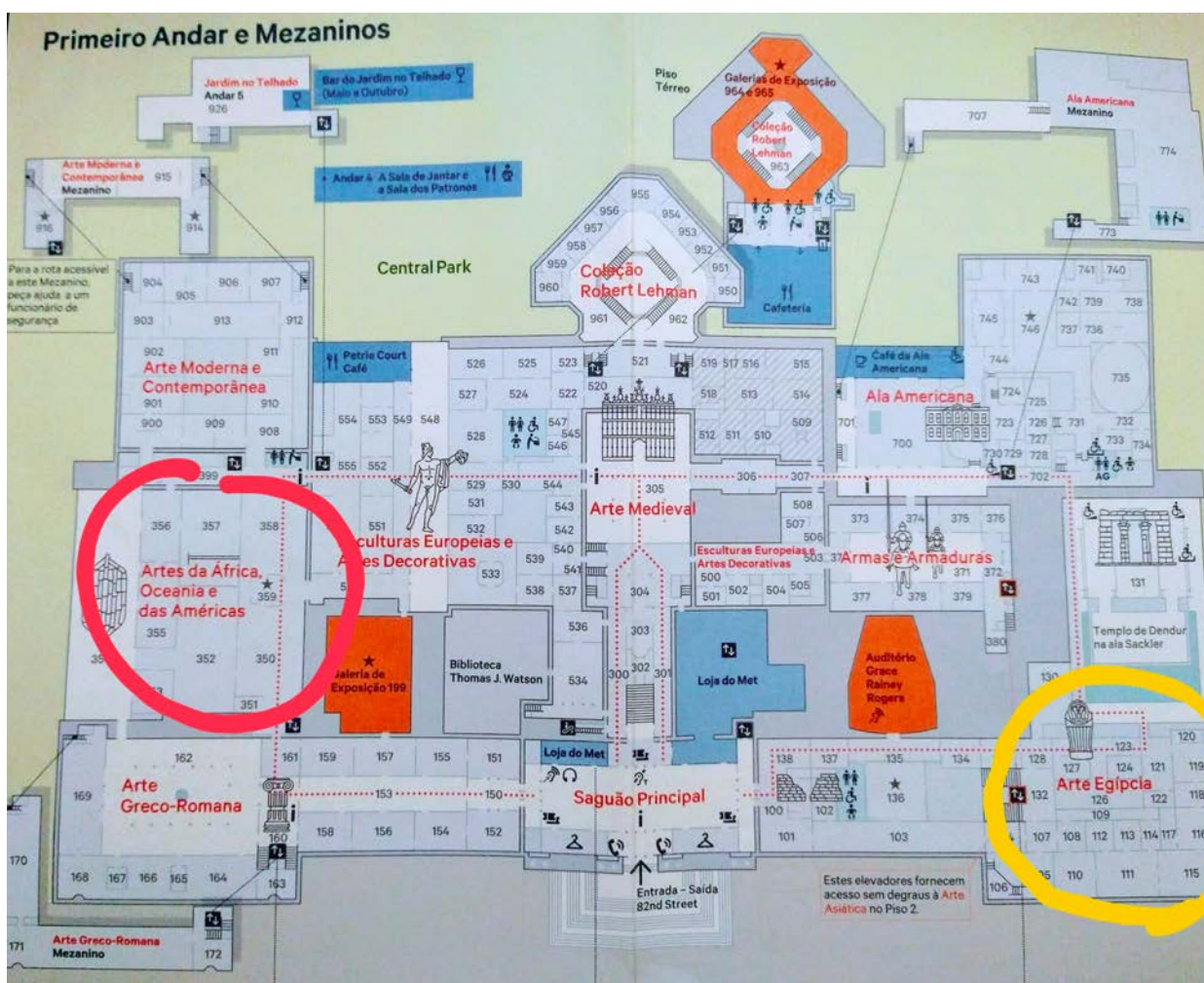
Uma coisa sempre me causou espanto quando eu visitava os museus: o fato das obras de arte de todo restante da África estarem separadas das artes do Egito. Quando os museus são muito grandes é preciso fazer uma escolha sobre por qual África a gente vai passear naquele dia, o Egito ou “todo resto”. Eu coloquei aspas em “todo resto”, para forçar o tom pejorativo dessa separação mesmo. Bem, embora eu tenha muito amor pelo conhecimento egípcio, estude e me interesse, esta é uma tese sobre a Iorubalândia, então serei breve sobre o tema.

Quando pensei o projeto desta pesquisa, estava determinada em “estudar as tradições africanas nos seus próprios termos” (Lawal, 1996). No mestrado, pesquisando arte afrobrasileira, já tinha entendido a dificuldade que era estudar cultura africana a partir de nós mesmos. Mas eu queria continuar tentando encontrar essa possibilidade. Então, foram mais de três anos da pesquisa só com traduções de texto em cultura Iorubá. Essas traduções foram feitas por pesquisadores nos laboratórios de Licenciatura e Pesquisa sobre o Ensino de Filosofia - LLPEFIL-UERJ, no qual eu coordenei uma pesquisa em Filosofia Africana, e no Laboratório de Africologia e Estudos Ameríndios Geru Maa-UFRJ, no qual eu coordeno a Pesquisa em Estética e Filosofia da Arte Africana, cujo alunos agradei acima por toparem o desafio de desvendar as teorias desses livros que pouco ou nunca tinham sido estudados no país.

Gosto de fazer uma análise comparativa dentro do próprio continente africano para pensar a disposição das obras africanas dos museus ocidentais. E para conversar sobre a ideia curatorial, e aqui falo curatorial de um modo de quem observa e percebe lugares e narrativas e não necessariamente profissional, que fazemos do uso dessas imagens. Para isso, sempre uso o Egito, a ideia de arte mais icônica para se fazer esse tipo de comparação. Como base para reconhecer o tratamento dado às artes africanas nos museus, começo citando Obenga. Segundo Théophile Obenga, filósofo congolês contemporâneo, “a filosofia floresceu no Kemet (Egito Antigo), aproximadamente 3400 a. E.C. e em Kush, de aproximadamente 1000 a.E.C à 625 a.E.C.” (OBENGA, 2004, p. 1-28). Kemet, Egito Antigo, é essencialmente africano, embora alguns pesquisadores e filósofos tenham se esforçado para separar o Egito do restante da África e, hoje constatamos que pelo motivo de não admitirem que uma civilização tão intelectualmente desenvolvida pudesse ser formada por um povo preto. O Egito, essa civilização formada por um

povo preto no nordeste do continente africano tem, inclusive, até hoje, seções separadas dos outros países ou povos da África nos estudos de artes e ciências. Nos museus a seção Egito está separada da seção África, podemos verificar isso em grandes museus como por exemplo, mas não somente, no The Metropolitan Museum of Art, em Nova York, Estados Unidos; Musée du Louvre, em Paris, na França e no The British Museum, em Londres, na Inglaterra.

Figura 29 - Mapa do MET Museum em Nova York, EUA



Legenda: O mapa foi retirado por mim no Museu na versão em português em 2019. Note que o círculo vermelho que aponta para “Arte da África, Oceania e das Américas” está do lado oposto do museu onde estão expostas a “Arte Egípcia”, marcado por um círculo amarelo. Importante informar que o acesso de um ponto ao outro pode levar até ou mais de dez horas, dependendo do seu interesse de observação das obras e se você visita o segundo e o terceiro andar.

Claro que a curadoria pode alegar inúmeros motivos para esse padrão ocidental de separar a arte egípcia da arte africana e, quando falo de arte africana, me refiro as artes de diferentes localidades do continente africano que estão reunidas no mesmo bloco, se posso chamar assim, já que os museus possuem diversas salas muitas vezes divididas por temas. No entanto, como afirmam muitos dos filósofos africanos e historiadores da arte contemporâneos, não é apenas uma questão de curadoria e motivos artísticos, já que um diz “Arte Africana” e o Egito se encontra na África. Dizer arte egípcia é como separar o Egito de África, e gosto de especular o motivo disso ocorrer. Bem, um caminho para entender essa separação está na afirmação do filósofo congolês Théophile Obenga:

Como sabemos, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), que não era historiador, mas um grande filósofo, declarou em suas palestras proferidas no inverno de 1830-31 sobre a história filosófica do mundo: “A África não é parte histórica do mundo; ela não tem movimento ou desenvolvimento para exhibir... o *Egito... não pertence ao espírito Africano*” (1956, p. 99; grifo meu). Essa visão da filosofia hegeliana da história tornou-se quase uma opinião comum e um paradigma acadêmico na historiografia Ocidental. Uma grande cultura ou civilização não pode ser produzida por pessoas Africanas (pretas). Além disso, [segundo o raciocínio acima] os Africanos nunca tiveram qualquer tipo de contribuição para a história do mundo. Até mesmo algumas mentes Africanas brilhantes ainda aceitam a declaração incongruente de Hegel como verdade. Nos tempos modernos, o principal documento relativo à “questão” da antiga conexão egípcia com o resto da África Negra foi, até o simpósio do Cairo, a *Filosofia da História* de Hegel. Assim, levou um século e 44 anos, de Hegel (1830) ao simpósio do Cairo (1974), para mudar o paradigma instalado pelo filósofo alemão. O simpósio do Cairo foi, então, um ponto de virada na historiografia e filosofia Africanas. (OBENGA, 2004, p. 1-28)

Obenga nos responde muito diretamente o motivo pelo qual o Egito é separado do restante da África nos museus. Até hoje o modelo exposto nos museus, pelo menos, expressa a velha ideia de que o continente africano não produziu nada de realmente significativo em termos de grandes conhecimentos, enquanto que o Egito, sim, e por isso precisa ser separado da África. Nesse sentido, as obras adquiridas para os museus recebem status de uma arte nomeada apenas fora do continente e, sob minha análise, precisa se apoiar para se avolumar junto com outras artes menores (aqui no sentido de menos significativas), enquanto a egípcia teria sua própria legalidade enquanto tal. Como sabemos, uma teoria filosófica pode determinar o curso da movimentação social e científica, estética e etc., de um povo. Mas onde fica o Egito para os racistas europeus? Talvez em algum lugar fora da Terra, habitada por alienígenas capacitados de alta tecnologia, arte, filosofia, geografia, astrofísica, ciência e etc., já que as pirâmides são a junção de todos

esses saberes, menos na África, ocupada e meticulosamente construída por uma população preta que doou, inclusive, conhecimento para o restante do continente.

A tradição Africanista da visão estética Africana pode ser vista à luz dos estudos históricos de Heródoto sobre a Etiópia e o Egito. Como um grego interessado nas influências da África na sua própria sociedade e cultura, Heródoto reportou vários aspectos das sociedades Africanas. Apesar de diversas tentativas de descreditar Heródoto como um historiador, as observações que ele fez durante sua viagem no vale do rio Nilo deixaram uma marca indelével na discussão sobre a cultura, a arte e a beleza do antigo Egito e Etiópia. Existe um fascínio em relação aos templos, a música, a arte e a presença física dos egípcios e etíopes. Heródoto é convencido de que quase todos os deuses gregos vieram da África; o fato que figuras míticas na antiga cultura grega são frequentemente identificadas na África, simplesmente corrobora as visões de Heródoto. E uma longa lista de gregos e romanos seguem Heródoto. Um dos principais foi Diodorus Siculus, cujo trabalho detalhando as vidas e as sociedades Africanas rivalizam com as observações de Heródoto de certo modo. A tradição Africanista vem principalmente sendo feita por uma disposição centrada na Europa, no qual a maioria dos Africanistas são de fato europeus. Embora isso não quer dizer que eles foram Eurocêntricos, eles foram, de todo modo, etnocêntricos em seus pensamentos sobre a cultura Africana.¹²⁹ (WELSH-ASANTE, 1993, p. 250).

Os séculos XVIII e XIX, mais fortemente, embora tenha havido em todo tempo depois da colonização europeia até hoje, fixaram uma ideia de que os “africanos” são um povo sem ciência e o Egito é algo sublime, portanto, não pode estar na África habitada por pessoas pretas. Para reconectar o Egito à África sabemos que não seria preciso mais que apenas olhar um mapa, mas, sabemos também que a cultura de um povo diz muito sobre suas experiências. A experiência cultural em Kemet, relatada por filósofos como, por exemplo, mas não somente, Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga, Sophie Oluwole e muitos outros, cavam a terra e nos mostram as raízes interligadas desse continente. Mas não será esse meu esforço aqui, mas o de formar teoria filosófica a partir do “restante da África”, mas precisamente da Nigéria e o povo iorubá. Para isso, eu me coloco, muito humildemente e, claro, sabendo da grande diferença entre nós, junto

¹²⁹ Tradução nossa de: “The tradition of Africanists viewing the aesthetics of Africa might be seen in the light of Herodotus's historical insights about Ethiopia and Egypt. As a Greek interested in the influences of Africa on his own society and culture, Herodotus reports on various aspects of the African societies. Despite attempts to discredit Herodotus as an historian, the observations he made while traveling in the Nile Valley have made an indelible imprint on the discussion of the culture, art and beauty of ancient Egypt and Ethiopia. There is a fascination with the temples, the music, the art and the physical presence of the Ethiopians and Egyptians. Herodotus is convinced that nearly all the gods of Greece came from Africa; the fact that the mythical figures in ancient Greek culture are often traced to Africa simply corroborates Herodotus's views. A long list of Greeks and Romans followed Herodotus. One such principal was Diodorus Siculus, whose works detailing the lives and societies of Africans rival the observations of Herodotus in some ways. The Africanist tradition has in the main been a European centered enterprise with the majority of Africanists being European. While this does not mean that they had to be Eurocentric, they were, however, ethnocentric in their insights into African culture.” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 250).

com grandes filósofos e historiadores da arte nigerianos que fizeram o trabalho de dizer para o mundo que não é porque os europeus não entenderam que a gente não fez, e simplesmente pesquisar a filosofia iorubá.

Enquanto escrevia a tese e buscava discutir os termos filosóficos para a análise das obras de arte iorubás, muitas vezes era interpelada positivamente com a maneira como fazia essa análise das obras. Eu dizia que tinha aprendido nas minhas conversas literárias com os pensadores Babatunde Lawal, Rowland Abiodun, Bayo Omolola, Kola Abimbola, Sophie Oluwole, Oyeronke Oyewumi e alguns outros, teorias que me possibilitaram apenas olhar para as obras iorubás e buscar nelas suas próprias associações culturais. E abriu-se um mundo interminável de possibilidade de análise estética que eu sequer podia alcançar. E, para as poucas em que eu comecei e me aventurei a fazer, era uma análise que passava por ter necessariamente que contar a própria história do objeto com suas ligações culturais. A narrativa podia, talvez, ou por vezes, ser ocidental, no sentido de que algumas das obras estavam no museu europeu sob sua expografia, mas era possível ainda assim e, a meu ver, sem que isso atrapalhasse mais que o mínimo, o referencial africano. Acho que as pessoas gostavam de ouvir, por exemplo, que o referencial de beleza da obra de arte exposta era Iemanjá. Então, seguindo as pesquisas feitas com os pensadores citados acima, eu tracei o seguinte caminho para ler as obras e uso a imagem abaixo para demonstrá-lo:

Figura 30 - Pl. 17. Figura feminina ajoelhada com crianças



Legenda: Século XX. Madeira, pigmento. H. 38,5 cm. Estados Unidos, Washington, D. C., Museu Nacional de Arte Africana, Smithsonian Institution, Museum Purchase, inv. 85-1-11.” (LAWAL, 2012, p. 132)¹³⁰

Essa fotografia foi reproduzida do livro *Vision's D'Afrique Yoruba*, de Babatunde Lawal (veja bibliografia), junto está sua descrição. Na imagem acima a escultura carrega um colar de Iemanjá, então é preciso buscar na cultura primeiro o que é um colar de Iemanjá, apontar que é um colar de Iemanjá e não apenas um ornamento sem fundamentos outros, e o que significa uma figura feminina usando um colar para essa deusa. Iemanjá é uma das faces de Iyá Nlá, a grande mãe. Se uma escultura está vestida com esse colar, será preciso observar os padrões estéticos da obra sob esse aspecto. Então a primeira coisa que eu aprendi foi perguntar “o que é isso que ornamenta o corpo dela (da escultura)?”, porque para o iorubá o ornamento é parte fundamental da obra de arte que o corpo humano se propõe ser e, portanto da escultura, visto que o processo da criação de ambos é o mesmo. Pois bem, junto da imagem está uma pequena análise que conta

¹³⁰ Tradução nossa de: “Pl. 17. Figure féminine agenouillée avec enfants. XX siècle. Bois, pigment. H. 38,5 cm. États-Unis, Washington, D. C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Museum Purchase, n° inv. 85-1-11.” (LAWAL, 2012, p. 132).

a história da peça dentro de seu contexto social, “visto que a posição ajoelhada muitas vezes se refere ao momento do nascimento (ikúnlè abiyamo), às vezes invoca a ameaça velada de justiça punitiva por não respeitar o componente sagrado da maternidade. Os orixás devem respeitá-la, já que eles próprios também têm uma mãe simbólica, ou seja, a divindade da água Yemoja. E, precisamente, o colar usado por esta figura feminina Oyó iorubá é chamado idè Yemoja (e o colar de Yemonja)”, (LAWAL, 2012, 132)¹³¹. Eu entendo essa a etapa mais difícil, porque é preciso conhecer minimamente a cultura iorubá para fazer esse tipo de análise e isso nos foi negado como matéria em todos os âmbitos de vida da educação formal. No entanto, é muito prazeroso tentar.

O que faz uma obra de arte viver? O que confere movimento à ela? O itan iorubá da criação da pessoa humana diz que um deus artista de energia feminina e masculina, Obatalá, pegou o barro de domínio de Nanã, uma deusa de energia feminina, e moldou a primeira obra de arte, essa obra de arte era a pessoa humana. E assim nasce o povo iorubá em Ilê Ifé, como obra de arte. Com o cuidado de um artista dotado de ojú inú, o olho interno que nos possibilita olhar profundo com sensibilidade estética, Obatalá produziu cada parte da obra de arte que é a pessoa humana. O deus Ogun, utilizou suas ferramentas para esculpir os detalhes dessa obra, como o rosto e suas feições, mãos e pés. Feito isso, Olodumare, o deus supremo que encomendou a obra de arte, soprou nela o emí, o movimento. Do mesmo modo o artista iorubá segue o mesmo processo de criação da primeira obra de arte, como um deus criador de arte que contém vida e beleza.

Uma vez que o escultor termina a escultura, geralmente feita sob encomenda, ela se torna preenchida. Ela assume uma existência extraordinária e corpórea. Entre os Dan, como entre muitos outros grupos africanos, uma máscara não é simplesmente uma máscara. É a matéria essencial de um espírito. O espírito não reside na máscara; ele é a máscara. Não importa se a máscara não está sendo usada, ela não é descartada ou negligenciada. Ela é respeitada e consultada em ocasiões importantes, até que se

¹³¹ Tradução nossa de: “« la position à genoux faisant souvent référence au moment de la naissance (ikúnlè abiyamo), elle invoque parfois la menace voilée d'une justice punitive pour ne pas respecter la composante sacrée de la maternité. Les orishas doivent la respecter, car ils ont eux-mêmes une mère symbolique, à savoir la divinité de l'eau Yemoja. Et, justement, le collier porté par cette figure féminine Yoruba Oyó s'appelle idè Yemoja (et le collier de Yemonja) », (LAWAL, 2012, 132).

desintegre ou que seja convidada a habitar uma máscara substituta.^{132 -133} (JEGEDE, 1994).

Porém nada estava terminado sem a cocriação feminina de Ìyá, aquela que, sem a qual, a vida não seria possível. Seu grande poder empreende um papel de suma importância na criação dessa obra de arte, ela gera toda a humanidade, faz do movimento vida possível, além disso, produz a beleza impressa na arte que é a pessoa humana. Beleza e arte nascem juntas sintetizadas no corpo físico da obra que é, ele mesmo, a união dos elementos materiais e imateriais. Sem o papel fundamental de Ìyá, nossa ancestral mais antiga, a genitora de tudo o que vive, inclusive do abstrato, como a própria ideia da criação, intelectualidade, força organizacional, etc., a arte iorubá não seria possível. Por isso, vamos ver nesta exposição um tema que é recorrente para a arte iorubá, o feminino, seja em iconografia ou homenagens.

Esse processo de criação elaborado pelos deuses é continuado na cultura, e toda a obra de arte contém os elementos materiais e imateriais. Os elementos materiais são facilmente identificáveis, a madeira, o pigmento, as feições do rosto de uma escultura, os detalhes de um instrumento musical, por exemplo. Os elementos imateriais são, sobretudo, os rituais proferidos para trazer vida e significado cultural e espiritual para essas obras, que não são, justamente por seu processo de criação, apenas objetos de amostragem; ou o pedido de elaboração de um bom caráter individual e coletivo impresso nessa materialidade. Isso pode aparecer de várias formas, como por exemplo em narrativas que fixam costumes sociais, ensinamentos, demonstração de espiritualidade, respeito comunitário, narrativas de itans ou louvores aos ancestrais. Tudo isso movido pelo axé, essa energia de potência, da possibilidade do vir a ser.

Obras iorubás são realizadas com o firme propósito de serem objetos de arte e proporcionar prazer estético, seja ela funcional ou não. O caráter coletivo dessa produção muitas vezes, mas não toda, notem, faz com que elas sejam absorvidas pela população e sua origem

¹³² N. A.: Eberhard Fischer and Hans Hilmmlheber, *The Arts of the Dan in West Africa* (Zurich: Museum Rietberg, 1984), 8.

¹³³ Tradução nossa de: “In the majority of cases, masqueraders are regarded as ancestors reincarnated. Among the Dan of Cote d’Ivoire, masks are not mere carving. Once the carver has completed the carving, usually on commission, it becomes charged. It assumes a corporate, extraordinary existence. Among the Dan, as indeed among many other groups in Africa, a mask is not a mask. It is the material essence of a spirit. The spirit does not reside in the mask; it is the mask. Whether a mask is used or unused, it is not neglected or discarded. It is respected and consulted on important occasions, until it disintegrates or is invited to inhabit a replacement mask.” (JEGEDE, 1994).

diluída nos mercados de arte de onde são adquiridas. Isso não é uma regra geral, visto que sabemos que alguns escultores são conhecidos e requisitados por suas habilidades artísticas e seus ateliês são intensamente frequentados.

Para completar essa empreitada que foi escrever essa tese, que muito me encheu de prazer e orgulho, apresento uma tradução inédita no Brasil, como a maioria aqui presente, feita por mim para apresentar e justificar a ideia de Dele Jegede sobre os materiais de arte mais comumente produzidos e expostos em museus pelo mundo: ibejis, mulheres e crianças, agricultura e temas de festividades:

Lhes Dedicó

Busquei discutir nesta tese um conceito muito vivo para a Estética Iorubá, o de que o elemento material e o imaterial são inseparáveis na criação da obra de Arte e que o movimento é a atividade artística de mais importância para a apresentação da obra e a beleza é apreciada nele. Aqui, você pôde ler textos bastantes expressivos como legendas de obras de apresentação majoritariamente das pesquisas de Babatunde Lawal e algumas de Suzanne Blier, conhecer os elementos que as sacralizam, a iconografia de comunicação com a ancestralidade, organização social e celebrações. Com essa tese, eu desejo humildemente que as pesquisas em Estéticas e Filosofias das Artes Africanas sejam um campo importante e profícuo no Brasil. Vimos a importância da localização quando se pretende fazer uma pesquisa em africanologia e, particularmente para mim, a localização psicológica de quem escreve. Entendemos temas da filosofia iorubá de total importância para todas as áreas da filosofia, incluindo a Estética e Filosofia da Arte, como o conceito de arte, de beleza, elasticidade, de axé, de complementaridade binária, de cosmos, de bem e mal e outros. Entendemos também, e essa é a prova dessa tese, que não se pode fazer uma tradução de Estética Iorubá sem entender que é uma Estética Feminina. A ideia de beleza na concepção da pessoa humana que é ela mesma uma obra de arte cheia de potencialidades para criar a si mesma a partir e com sua comunidade e também obras artísticas

que contém beleza. Fizemos uma imersão em como o povo iorubá entende o que é belo e a importância da beleza para a criação de todas as coisas, inclusive de humanidade, caráter, intelectualidade e fruição filosófica. E terminamos com o que não podia faltar: uma tradução de um texto inédito para o Brasil em Arte Africana. Que corrobora todo esse árduo, trabalhoso, porém, absolutamente prazeroso texto de tese. A tradução aqui é mais um complemento que uma pesquisa filosófica como é de costume dos filósofos fazer com traduções, visto que seria preciso um inglês apurado e fluente para isso, e não é o meu caso, mas espero que como pesquisadora responsável que sou, ao menos consiga apresentar com ela, ainda que imperfeita, um conteúdo satisfatório para futuras pesquisas e aprimoramentos. É relevante a apresentação desta tradução neste texto de tese porque ela nos nos presenteia com ideias e reflexões riquíssimas sobre a Arte e a Filosofia Africanas com as quais essa tese deseja somar e, também, já que para produzir esse texto de tese foram necessários três anos e meio de traduções inéditas para que a matéria fosse apresentada ao Brasil.

Eu desejo com todo meu afeto positivo que tenha contribuído para alegria de vocês, porque para mim, aprender é uma alegria e, aprender sobre África é uma alegria maior. Que possam receber como um presente meu para vocês, aquele presente dado com amor, escolhido com parcimônia, cuidado, carinho, dedicação, e o melhor dos esmeros. Que façam uso, que continuem, que o melhore.

Eu continuarei meu trabalho.

Peço awure aos meus orixás, à minha ancestralidade e aos meus mais velhos e meus irmãos e irmãs. E que orixá nos dê boa sorte!

REFERÊNCIAS

ABIODUN, Rowland. *Understanding Yoruba Art and Aesthetic: the concept Of Ase* / Rowland Abiodun. Disponível em: <https://www.amherst.edu/system/files/media/0222/UnderstandingYorubaArtandAesthetics.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2021.

ABIODUN, Rowland. *Woman in Yoruba Religious Images*, Rowland Abiodun, African Languages and Culture. v. 2, n. 1, p. 1-18, 1989.

ABIMBOLA, Kola. *Yoruba Culture: a philosophical account*. Birmingham: Ìròkò Academic Publishers, 2006.

AJÍBÓYÈ, Olusegun, FOLÁRÀNMÍ, Stephen; UMORU-ÒKE, Nanashaitu. *Ori (Head) as an Expression of Yorùbá Aesthetic Philosophy*. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/326423048_Ori_Head_as_an_Expression_of_Yoruba_Aesthetic_Philosophy. Acesso em: 8 ago. 2021.

AKÍNROLÍ, Olusegun Michael. *Geledé: o poder feminino na cultura africana-yorubá*. Disponível em: https://africaeaficanidades.online/documentos/12022011_19.pdf. Consultado em 05 de Junho de 2021.

ASANTE, Molefe Kete. *Afrocentricidade, a teoria da mudança social*. Tradução de Ana Ferreira, Ama Mizane e Ana Luzia. Philadelphia: Afrocentricidade Internacional, 2014.

ASANTE, Molefe Kete. *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora*. São Paulo: Selo Negro, 2009.

ASANTE, Molefe Kete. *Location Theory and African Aesthetics*. In: WELSH-ASANTE, Kariamou (org.). *The African aesthetic: keeper of the traditions*. Westport: Praeger, 1993-1994.

BASSONG, Mbog. *Esthétique de L'Art Africain: symbolique et complexité*. Paris: L'Harmattan, 2007.

BLIER, Suzanne Preston. *Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, power, and identity, c. 1300*. Nova York: Cambridge University Press, 2017.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. O poder feminino no culto aos orixás. In: NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente*. São Paulo: Selo Negro, 2008.

CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURO, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (orgs.). *História da Arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DREAWAL, Margaret Thompson; DREWAL, Henry John. *Gelede: art and female Power among the Yoruba*. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

JEGEDE, Dele. *Art for Life's Sake: African art as a reflection of an afrocentric cosmology*. In: WELSH-ASANTE, Kariamu (org.). *The African aesthetic: keeper of the traditions*. Westport: Praeger, 1993-1994.

LAWAL, Babatunde. *The Gelede Spectacle: art, gender, and social harmony in an African culture*. Editora Washington Press, 1996.

LAWAL, Babatunde. *Visions D'Afrique Yoruba*. Milan: 5 Continents Editions, 2012.

LODY, Raul. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

MOURA, Clovis. *Formas de resistência do negro escravizado e do afro-*. In: *História do Negro no Brasil O negro na Sociedade Brasileira Vol. 1.* / Kabengele Munanga (org.). Brasília: Fundação Cultural Palmares-Minc, 2004.

MUNANGA, Kabengele. *Introdução*. In: História do Negro no Brasil O negro na Sociedade Brasileira Vol. 1. / Kabengele Munanga (org.). – Brasília: Fundação Cultural Palmares-Minc, 2004.

NAPOLEÃO, Eduardo. *Vocabulário Yorùbá*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010.

OBENGA. Theophile. *Egito: história antiga da filosofia africana*. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/obengat._egito_hist%C3%B3ria_antiga_da_filosofia_africana_2004.pdf. Acesso em 26 ago. 2021.

OLUWOLE, Sophie Bósèdé. *Socrates and Òrunmilà: two patrons saints of classical philosophy*. Lagos: Ark Publishers, 2017.

OLUWOLE, Sophie Bósèdé. *Para os africanos, a filosofia está nas línguas*. Tradução para uso didático de Naiara Paula Eugenio. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-por-sophie-oluwole>. - Rio de Janeiro, 2019. Acesso em: 24 ago. 2021.

OLUWOLE, Sophie Bósèdé. *Cultura, nacionalismo e filosofia*. Tradução fins didáticos de Naiara Paula Eugenio. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/19/cultura-nacionalismo-e-filosofia-sophie-oluwole>. Rio de Janeiro, 2019. Acesso em: 24 ago. 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ. *Matrpotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?!* Oyèrónkẹ OYĚWÙMÍ; tradução de Wanderson Flor do Nascimento. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92.

Pinacoteca de São Paulo. *Rosana Paulino: a costura da memória*. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/> Acesso em: 11 de Junho de 2021.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto a Égun na Bahia*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

SIQUEIRA, Maria de Lourdes. Os fundamentos africanos da religiosidade brasileira. In: *História do negro no Brasil o negro na sociedade brasileira Vol. 1.* / Kabengele Munanga (org.). Brasília: Fundação Cultural Palmares-Minc, 2004.

THEODORO, Helena. Mulher negra, cultura e identidade. In: *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente/* Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008.

THEODORO, Helena. Religiões Afro-Brasileiras. In: *Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente/* Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2008.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*. Tradução de Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

WELSH-ASANTE, Kariam. *The aesthetic conceptualization of Nzuri*. In: WELSH-ASANTE, Kariam (org.). *The African aesthetic: keeper of the traditions*. Westport: Praeger, 1993-1994.

WILLETT, Frank. *Arte africana*. Tradução de Tiago Novaes. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

APÊNDICE A - Tradução para o Português do Artigo *Arte-Vida: arte africana como uma reflexão de uma cosmologia afrocêntrica*, do Dr. Dele Jegede.¹³⁴

Figura 31 - Dr. Dele Jegede.



Fonte: Foto reproduzida de seu site profissional: <http://delejegede.com/>

Quem é o Dr. Dele Jegede?

¹³⁴ Tradução coletiva coordenada por mim nos laboratórios em que leciono Filosofia Africana com ênfase em tradução e resenhas e produção de artigos sobre textos inéditos. Os alunos envolvidos nas traduções foram citados nos agradecimentos e podem ser consultados também como autores. Aqui a tradução se coloca como resultado de um trabalho pensado, elaborado, coordenado e impulsionado por mim como objetivo de resultado de pesquisa para ser apresentado nesse texto de tese. A tradução como pesquisa foi feita no processo da pesquisa de doutorado e pode ser considerada resultado dela, foi feita especificamente para a tese, porém, fruto de um trabalho coletivo, ainda que intencionado e direcionado por mim. Texto original: JEGEDE, Dele. *Art for Life's Sake: African Art as a Reflection of an Afrocentric Cosmology*. In: *The African Aesthetic: keeper of the traditions* Kariamuwelsh-Asante (Org.). - Westport: Praeger, 1993,1994. pp, 2019-236.

Durante a pesquisa eu quis publicar nesta tese muitas traduções que julguei importantes para apresentar como temas para as Estéticas e Filosofias das Artes Africanas. Foi muito, muito difícil escolher um artigo para fazê-lo. Mas desejo que o Artigo de Dele Jegede seja aquele texto que ratifique tudo que foi pesquisado até aqui, juntamente com minha ideia final de buscar entender as imagens africanas como arte nos “museus”, mas principalmente na cultura. Coloco museus entre aspas porque há um ponto em que se reconhece que arte é vida, onde seria o museu? O que seria o museu? Sensível e direto, o artigo de Jegede diz tudo o que essa pesquisa tentou expressar, é um belo, completo e inteligente texto sobre Filosofia da Arte Africana. Por isso aqui está, para que possamos aprender com eles o sentido da arte africana, a vida e a beleza contida nela. Sobre doutor Jegede, transcrevo sua biografia retirada de seu site profissional:

O Dr. dele jegede, Professor Emérito da Universidade de Miami, Oxford, Ohio, tem mais de quatro décadas de experiência como artista, historiador da arte, pintor, cartunista, crítico de arte, curador e administrador de arte. Depois de um diploma com honras de primeira classe em arte de estúdio pela Universidade Ahmadu Bello, Zaria, Nigéria, ele obteve seu mestrado e doutorado na Universidade de Indiana, Bloomington, onde estudou com o professor Roy Sieber. Sua experiência profissional inclui várias exposições individuais e coletivas na Nigéria e nos Estados Unidos e uma longa lista de publicações acadêmicas. Ele é autor de várias monografias, ensaios e análises sobre diversos aspectos da arte africana e afro-americana. Ele começou sua carreira no Daily Times da Nigéria como Editor de Arte e cartunista antes de se mudar para a Universidade de Lagos, Akoka, Yaba, Nigéria, onde ele se tornou o Diretor do Centro de Estudos Culturais antes de se mudar para os Estados Unidos em 1993 com sua família. Ele foi Fulbright Scholar, Spelman College, Atlanta, Georgia (1987-1988); Presidente, Society of Nigerian Artists (1989-1992); Presidente, Conselho de Artes da Associação de Estudos Africanos (ACASA) (1996-1998). Em 1995, ele foi pesquisador sênior de pós-doutorado no Museu Nacional de Arte Africana, Smithsonian Institution, Washington, DC. Seus cargos administrativos acadêmicos incluem Professor e Presidente do Departamento na Indiana State University, Terre Haute (IN), e Miami University, Oxford, (OH). Ele recebeu o prêmio Distinguished Africanist Award da Universidade do Texas em Austin. O professor Jegede está ativamente engajado na criação de arte em tempo integral. Sua exposição recente *-Transições -* na Terra Kulture em Lagos (14 a 23 de julho de 2016) foi um tremendo sucesso. Seu projeto acadêmico atual diz respeito a um próximo livro sobre o cartunista nigeriano pioneiro - *Akinola Lasekan: Cartum, Arte e Nacionalismo no alvorecer de uma Nova Nigéria* - que ele está

coeditando com o Dr. Aderonke Adesanya.¹³⁵ Disponível em: <http://delejegede.com/>
Consultado em 18 de Agosto de 2021.

Arte-Vida: arte africana como uma reflexão de uma cosmologia afrocêntrica

A arte Africana tem sido difamada nos escritos das escolas Ocidentais, que vem falhando em compreender sua fonte e origem. Essa falha provoca um mal entendimento e uma má interpretação sobre a produção artística Africana. Nesse capítulo eu irei demonstrar como a arte Africana se comunica com uma estrutura Afrocentrada ao invés de uma noção artística Eurocentrada. É certo que eu tenho apelado por argumentos filosóficos e experimentais, principalmente me fundamentando no empirismo.¹³⁶

Algumas décadas atrás, eu crescia em Ikere-Ekiti, uma cidade Iorubá relativamente grande na Nigéria, que apesar disso não constava nos mapas coloniais até recentemente. Eu visitava minha avó intermitentemente aos domingos. Uma mulher rija, pequena e alerta, ela era sacerdotisa e já tinha mais de 70 anos. 7 décadas de acordo com o calendário do homem branco, um novo sistema para medir o tempo que minha avó nunca entendeu direito. Ela nunca entendeu porque o calendário mais convencional e tradicional que se baseava na aparência física da lua fora descartado.

¹³⁵ Tradução minha de: “Dr. dele jegede, Professor Emeritus of Miami University, Oxford, Ohio, has over four decades of experience as artist, art historian, painter, cartoonist, art critic, curator, and art administrator. After a first-class honors degree in studio art from the Ahmadu Bello University, Zaria, Nigeria, he obtained his Masters and doctorate degrees from Indiana University, Bloomington, where he studied under Professor Roy Sieber. His professional experience includes several solo and group exhibitions in Nigeria and the U.S and a long list of scholarly publications. He has authored several monographs, essays, and reviews on diverse aspects of African, and African-American art. He began his career at the Daily Times of Nigeria as Art Editor and cartoonist before moving to the University of Lagos, Akoka, Yaba, Nigeria, where he rose to become the Director of the Center for Cultural Studies before moving to the U.S. in 1993 with his family. He was Fulbright Scholar, Spelman College, Atlanta, Georgia (1987-1988); President, Society of Nigerian Artists (1989-1992); President, Arts Council of the African Studies Association (ACASA) (1996-1998). In 1995, he was Senior Post-Doctoral Fellow at the National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Washington, DC. His academic administrative positions include Professor and Chair of Department at Indiana State University, Terre Haute (IN), and Miami University, Oxford, (OH). He is recipient of the Distinguished Africanist Award of the University of Texas at Austin. Professor jegede is actively engaged in full-time art-making. His recent exhibition—*Transitions*—at Terra Kulture in Lagos (July 14th-23rd, 2016) was a tremendous success. His current academic project pertains to a forthcoming book on the pioneer Nigerian cartoonist—*Akinola Lasekan: Cartooning, Art, and Nationalism at the dawn of a New Nigeria*.—which he is co-editing with Dr. Aderonke Adesanya.” Disponível em: <http://delejegede.com/> Consultado em 18 de Agosto de 2021.

¹³⁶ N. A.: Essa é uma versão revisada de uma palestra que eu dei na Universidade de Spelman em Outubro de 1987, como Bolsista de Residência Fulbright. A palestra foi promovida pelo Departamento de Belas Artes e pelo Comitê de Assuntos Internacionais, ao qual gostaria de agradecer.

Eu visitava minha avó que vivia em outro bairro da cidade, com o passar do tempo, eu ia menos para conferir sua saúde e mais para cuidar do meu próprio bem estar. Era ela quem me dava mesada. Por não ter nascido exatamente com uma colher de prata na boca - na verdade, a única colher disponível na época para nós, crianças, metafórica ou literalmente era de madeira - eu precisava dos trocados que ela compartilhava comigo tão generosamente. Mas eu tomei cuidado para não cobrar pela sua generosidade. Fui esperto e espasei o tempo das minhas visitas para aproveitá-las ao máximo, as fazendo sempre aos domingos. Elas sempre aconteciam após o culto de domingo, que se eu faltasse sabia que iria provocar a ira dos meus professores no dia seguinte. Um dos benefícios de se ter uma educação missionária eram as punições físicas se faltássemos a igreja ou a cerimônias relacionadas.

Como eu já havia mencionado, minha avó era uma sacerdotisa. Ela era devota de Osanyin, o deus Iorubá da medicina, representado por lanças de ferro forjado de diversos tamanhos, com formatos diversos de pássaros nas pontas. Ela tinha vários desses em sua casa, tinha um no canto do seu quarto no qual os raios de luz, vindos de uma única janela de pouco mais de meio metro, o atravessavam. As lanças de Osanyin eram constantemente cobertas com uma grande quantidade de búzios, cuja cor original branca iam se tornando um marrom queimado em determinadas curvas e depressões - resultado do uso frequente e das tiras de sangue, já secas, do sacrifício de pombos. As lanças de Osanyin ficavam numa pequena plataforma de terra. Era dali que minha avó sempre tirava os preciosos trocados para me dar, sempre ao fim das minhas visitas. Ela costumava usar uma pena vermelha de papagaio entre as linhas simples de tranças que fazia em seu cabelo grisalho e mandava através de mim para meu pai algumas nozes de cola bem selecionadas. Essa era uma das suas demonstrações de afeto.

Pelo privilégio de ser o homem mais velho, meu pai era um *olori ile*, que é, o líder do nosso complexo em que viviam diversas famílias, cada uma liderada por um homem adulto, porém todas descendentes de um mesmo ancestral. Alguns sacrifícios eram feitos com cabras saudáveis e galinhas robustas e fortes. No *ojubo*, “sacrifício do olho”, constavam lanças forjadas de ferro, bem maiores que as que minha avó tinha, e outras peças artísticas entalhadas em madeira ou moldadas em argila. Nós, crianças, adorávamos essas cerimônias, não porque nós nos importávamos tanto com os nossos ancestrais, que até segunda ordem eram invisíveis, mas porque nós apreciávamos as iguarias, carne de cabra e galinha abatida, quando elas saíam do altar e iam para a panela de sopa de nossas mães.

Nesses dias passados em que a paz da minha cidade natal não havia sido assaltada pelo incessante tráfego de carros, quando nossas rajadas de vento ainda não haviam sido silenciadas pelo homem branco na única e principal via, quando os calmos céus da cidade não haviam sido marcados pelos intervalos calculados dos postes de luz, eu costumava observar com deslumbramento aqueles postes esculpidos, pintados numa variedade de cores, que suportavam os beirais baixos que se alastravam, o santuário retangular que ficava próximo ao mercado central. O único espetáculo arquitetônico que superava aquilo era o palácio do *obá*, o governante divino da cidade. Tinha suas ante salas e pátios decorados com lindos murais e portas e totens de madeira, muitos dos quais eram esculpidos por Olowe, conhecido como provavelmente o maior escultor Iorubá do século. As obras de arte na Ogoga do palácio de Ikere inspirou as mulheres do *obá* a cantarem - lhe saudando - canções cantadas até hoje em cerimônias anuais, muito tempo depois dos totens de madeira terem desaparecido.

Minha mãe era uma tecelã. E eu gostava de ajudá-la, quando criança, nos poços de tingimento, no tear no nosso corredor, onde minha tarefa era segurar a lâmpada, feita numa pequena forma de barro e embebido num filete de óleo de palma. Mas minha mãe não era de maneira alguma, rara ou extraordinária. Como muitos outros que se engajavam nos trabalhos criativos como poesia, ou confecção de tapetes, ela funcionava dentro dos padrões estabelecidos culturalmente. Com todo direito ela era uma especialista.

Portanto, eu venho escrevendo copiosamente através das experiências que vivi a introdução deste capítulo. Eu venho usando essas experiências como referência para salientar que a definição de arte Africana não pode ser submetida a uma estrutura Ocidental. Arte é culturalmente específica. Pode ser comum em alguns círculos que se use uma plataforma como ponto de partida - acreditando que esta seja infalível - que arte tem um significado universal. Entretanto continuamos a bater na mesma tecla afirmando que a percepção das pessoas sobre o que qualifica uma obra de arte em forma, conteúdo, significado e uso varia de uma cultura para outra. Enquanto em algumas culturas arte possa ser percebida como pertencente a um ungido - de alguns poucos selecionados e teatrais mais comumente conhecidos pelo termo genérico artista - em outras culturas, como os exemplos que eu mostrei acima, arte é vivida; é experienciada intimamente; é esperada e necessária. Nessas culturas como as que existem em sociedades tradicionais Africanas, a arte está integrada à vida e ao bem estar de todos. É a expressão do ponto de vista de um povo, e a sua ausência cria um vácuo óbvio porém desconfortável.

Vocês devem ter suspeitado que o título desse texto, “Arte-vida”, sugere um ponto de vista que discorda da mais popular doutrina Ocidental, arte pela arte. Deixem-me confirmar essa suspeita. Entretanto, ao confirmá-lo, precisamos antes examinar alguns dos elementos que caracterizam a arte Africana. Antes disso, porém, uma digressão. Uma digressão distante porém apropriada. Um provérbio Iorubá diz “*A ko le fi ete sile ka maa pa lapa-lapa.*” Quando um paciente manifesta duas doenças, “Nós não podemos dedicar todas as nossas forças para tratar uma micose e ignorar uma hanseníase.” Vamos então examinar dois termos leprosos na arte Africana. Estou me referindo aos termos “primitiva” e “tribal.”

Algumas pessoas Ocidentais nos contaram, ao longo dos anos, que a arte Africana é primitiva. Estudantes de arte Africana, assimilaram esse rótulo, que funciona a partir de uma racionalização Eurocêntrica que teve seu ápice com a teoria de Darwin - uma teoria do século XIX que classificava culturas acreditando que somente o homem branco tinha padrões de desenvolvimento. Portanto, ao chegarem em África, o homem branco agiu conforme a ideologia. Nas palavras de Sheldon Gellar “fazendeiro brancos colonizadores que vinham de classes baixas passaram a se entender como ‘agricultores cavalheiros’ e tentaram repetir o estilo das altas classes e aristocracia de suas terras natais.”¹³⁷

A face desse “novo deus” em terras Africanas, pôde ser facilmente diferenciada a partir da sua cor de pele, seus cachimbos de tabaco e capacetes coloniais, um enigma que África tentou desvendar durante o século seguinte. Totalmente imerso na ideia de uma raça superior, o homem branco ao chegar a África imaginava que se depararia com uma réplica da cultura Ocidental, porém com algumas modificações geográficas. Entretanto, ele encontrou uma cultura e raça absolutamente diferente. Nem os afrescos, ou as gravuras, ou as pinturas presentes na Europa foram encontradas. Não havia praticamente nenhuma escultura equestre, ou heráldica, ou heróica. No lugar de museus haviam templos. No lugar da cruz e do crucifixo ele viu máscaras, mascaradas e uma variedade de objetos sagrados em uso. Os Europeus concluíram que a arte era *fetiché*, a religião *pagã*, e povo *primitivo*. A falta geral de língua escrita, compreensível a Europa, foi interpretada como falta de história. E a palavra “nativo”, usada da maneira mais condescendente e depreciativa para se referir às populações indígenas Africanas, foi usada amplamente. Todos esses aspectos sintomatizam o etnocentrismo.

¹³⁷N. A.: Sheldon Gellar, *Senegal: An African Nation Between Islam and the West* (Boulder, CO: Westview Press, 1982), 126.

Mas tudo isso não foi mera casualidade. Como Michael McCarthy demonstrou, grande parte da percepção de Euro-Americanos sobre África como subcultural e primitiva se deve a criações infundadas feitas pelos primeiros viajantes, editores, e principalmente, os primeiros geógrafos que visitaram o continente que substituíram fantasias por fatos. O resumo feito pelo próprio McCarthy é importante para nosso objetivo aqui, portanto leiamos em suas próprias palavras:

No geral, as narrativas Africanas escritas, publicadas e disseminadas pelos viajantes Ocidentais sugeriam diretamente ou implicavam obtusamente que Africanos não eram civilizados, ou sequer tinham qualquer tipo de organização social. Como raça, eles eram promíscuos e cruéis, e o seu comportamento estava mais para bestas do que pessoas, uma ideia desenvolvida na qual sugeriam que Africanos mal tinham uma forma humana. Portanto, África era vista como um espelho reverso do que Grécia, Roma ou Europa como um todo não deveriam ser: uma terra onde a natureza selvagem predominava, onde caos e anarquia reinavam, onde as pessoas eram deformadas tanto física como espiritualmente, e onde comportamentos excessivamente nojentos não eram uma exceção mas a norma.¹³⁸

Até hoje no Ocidente, vestígios desse entendimento racial estão bastante presentes. Acontecimentos localizados em África são dificilmente reportados nos meios de comunicação de massa, a não ser que reiterem o estereótipo de um continente obscuro. Como resultado das constantes investidas nessa visão negativa, muitos Africanos americanos permanecem sem se importar com as suas origens. Na verdade, alguns têm vergonha delas. Até mesmo em África, esse negativismo, apesar de ter sido construído de maneira ligeiramente diferente, produz resultados idênticos. Africanos escolarizados passaram a menosprezar as suas culturas e adotaram valores importados. Alguns deles anglicizaram seus nomes, enquanto foram feitos sérios esforços pela remoção da Inglaterra, ou da França¹³⁹, na linguagem, na forma de vestir e na maneira de percepção. Na Nigéria, os convertidos mais entusiastas auxiliaram os primeiros missionários a fazerem fogueiras com esculturas tradicionais. Aqueles que foram educados pelos missionários, também foram religiosamente doutrinados inevitavelmente.

Houve uma mudança de atitude nos círculos de história da arte e antropologia. Como outros estudiosos nesse livro atestam, a arte Africana não é primitiva. Mas muitas pessoas não-Africanas acham a percepção Afrocêntrica como contentamento. Ainda assim, apesar da

¹³⁸N. A.: Michael McCarthy, *Dark Continent* (Westport, CT: Greenwood Press, 1983), 14.

¹³⁹ N. T. : Out-British the British, or out-French the French.

distribuição de diversos livros que reconhecem que a arte Africana manifesta diversas qualidades admiráveis e próprias, muitos livros ainda a catalogam como “Arte Primitiva.” Muitos deles, inclusive, gostariam de nos convencer que eles ainda não encontraram um termo que substitua “primitivo.”¹⁴⁰

A necessidade dessa explicação se dá por conta do fantasma do termo “primitivo” ainda não ter sido totalmente abolido. A College Arts Association confirmou esse quadro recentemente ao criar um painel chamado “Art Without History” (Arte sem História), no qual reuniu graffiti, arte produzida por crianças e pessoas diagnosticadas com doenças psicóticas, arte naif, arte pré histórica e arte primitiva, todas juntas.¹⁴¹ E ainda mais recentemente, em 1986, Toy Sieber, um eminente Africanista, considerando essa questão sobre o primitivismo muito grave deu uma declaração bastante enfática: “As artes Africanas não são primitivas, se por primitivo se entende simples, cru, ou original no sentido de não ter uma história.”¹⁴²

Recentemente, têm sido feito alguns esforços para substituir o termo “primitivo” por “tribal”. Ainda assim, isso tende a falhar. Esse termo vem sendo defendido por seus apologistas porque “é possível generalizar sobre os diferentes estilos de arte Africana até o nível do tribal, mas não além disso.”¹⁴³ A essência desse argumento defende que as artes dos povos Africanos não possuem nada em comum fora suas áreas de produção imediatas. Entretanto como Asante e Asante demonstram em seu livro *African Culture: The Rhythms of Unity*, há bastante convergência na cultura Africana.¹⁴⁴

Essa recomendação deve ser fortemente rejeitada. Pois, assim como “primitiva”, a palavra “tribal” demonstra uma abordagem que tenta colocar os “nativos” no seu devido lugar. E ao analisar nossas expressões artísticas como entidades distintas, impossibilita o desenvolvimento de um estudo significativo que explore o contexto interno de um sistema de relações artísticas e

¹⁴⁰N.A.: Paul Wingert, *Primitive Art* (New York: Oxford University Press, 1962), 7.

¹⁴¹N. A.: Ver notas de rodapé do artigo de Barbara Frank, “Open Borders: Style and Ethnic Identity,” *African Art* 20 4 (1987), 90.

¹⁴²N. A.: Roy Sieber, “Traditional Arts of Black Africa,” em *Africa*, e. Phyllis M. Martin and Patrick O’Meara (Bloomington: Indiana University Press, 1986), 212.

¹⁴³N.A.: William Fagg, “African Cultures,” *Encyclopedia of World Art* (New York: McGraw Hill Book Company, Inc., 1959), 1, 130.

¹⁴⁴N. A.: Molefi Asante and Kariamuwelsh Asante, eds., *African Culture: The Rhythms of Unity* (Westport, Conn.: Greenwood Press, 1985).

culturais. De certo modo, é um método que “divide e estuda” negando, desta vez num plano cultural, a preocupação das nações Africanas atuais de forjar uma unidade nacional e identidade cultural. Somente África parece estar qualificada como tribal. O absurdo desse argumento fica claro quando vemos pequenos grupos étnicos europeus sendo considerados nações, enquanto nações Africanas são amplamente difundidas como aglomerado de tribos. Como resultado, os defensores dessa noção tribal na arte Africana estão dizendo que o multiculturalismo e multilinguagem nos países Africanos leva estes a não necessariamente se relacionarem ou trocarem, logo não necessariamente influenciando um ao outro culturalmente. Logo, pressupõem que um país não possui uma expressão artística legítima a não ser que possua uma unidade nacional no estilo de suas obras de artes. Essa noção de arte tribal deve ser rejeitada, pois a arte Africana possui uma unidade própria que a diferencia de outras noções artísticas exteriores. De modo algum, um estilo comum deveria ser critério para uma análise artística ou um estudo histórico.

O que recomendamos ao rejeitar esses dois métodos taxonômicos? Simplesmente que a arte Africana seja vista, reconhecida, estudada, analisada ou apreciada Afrocentricamente. É preciso ter uma identificação grupal para estudos específicos, e aqueles que realmente se interessarem farão a conexão. Portanto, com relação a nação Nigéria, Nok, Benim, Ife e Igbo-Ukwu podem ser considerados; Com relação a Mali consideremos Dogon, Jenne e Bamana. Esses exemplos podem ser multiplicados. Além do mais, *cronologia, iconologia e estilo* são categorias possíveis para traçar comparações e conclusões. E as artes podem ser categorizadas em rubricas apropriadas: *ancestralidade, tradicionalidade e modernidade*.

Após divagarmos sobre esses problemas recorrentes, atentemos agora para os elementos que confirmam nossa teoria de que em suma a arte Africana se relaciona à vida, que representa a tradução filosófica, religiosa e estética fisicamente. A proposição aqui é que a arte Africana se dirige à cosmologia Africana. Em diversos casos, é uma manifestação física de doutrinas abstratas e subjetivas; é uma metáfora para o ethos sociorreligioso.

Existem dois planos distintos e próximos que são interdependentes para funções artísticas, o *espiritual* e o *secular*. A religião está no escopo do *espiritual*, com os elementos associados à devoção ancestral e os diversos santuários - comunitários e pessoais - que estão inseridos nela. Muitas sociedades Africanas repousam a fé em seus ancestrais. Apesar de já terem morrido, acredita-se que os ancestrais têm o poder de se transformarem em entidades que geralmente

intercedem em prol de seus descendentes. Uma considerável parte da produção de objetos de arte - em madeira, metal, cerâmica e outros materiais diversos - se deve a necessidade de cumprir com os deveres religiosos; seja pedindo, ou venerando, ou para apaziguar forças negativas através da intervenção de ancestrais.

Portanto, a arte tem uma estética constante que é determinada primeiramente pela performance. Frequentemente, é o meio que se torna a questão, como a melhoria nas condições humanas é permanentemente culpada pela inefetividade da especificidade do objeto artístico.

Em diversas sociedades Africanas questões como segurança social, solidariedade de grupo, bem-estar pessoal e social, procriação e sobrevivência são questões importantes. A sobrevivência a que me refiro nesse caso, não é apenas com relação à sobrevivência humana *stricto sensu*. É entendida, por exemplo, que as pessoas não podem sobreviver sem uma produção agrícola de confiança. Vamos analisar isso melhor mais a seguir.

A maior parte das comunidades Africanas tenta ser o mais auto suficiente possível. De fato, uma produção autossuficiente na agricultura é imprescindível. Esse é um dos princípios cardinais para sobrevivência. Um provérbio Africano diz que um estômago vazio não pode receber ou lidar com outros problemas. Ainda assim, alguns agricultores reconhecem que cultivar o solo e plantar as sementes nem sempre é suficiente para ter uma boa colheita. Eles reconhecem sua impotência diante das variantes do tempo. Falta ou excesso de chuva, podem significar desastres para as colheitas, que podem tanto secar quanto ficar inundadas. O desejo pelo apaziguamento dessas forças que não podem ser vistas é o que leva os homens a recorrerem a medidas extraordinárias.

Eis que surge o adivinho. É através dele que as pessoas tentam diagnosticar causas e prescrever soluções. Algumas questões que o adivinho pode fazer ao oráculo: “Por que os deuses estão com raiva de nós?” “Os ancestrais nos abandonaram?” “O que nós fizemos errado?” “Como nós podemos corrigir essa situação?” E as respostas variam de acordo com a situação. Mas podem resultar, como no caso de Bamana do Mali, cuja escultura de cabeça de *chi wara* que é uma espécie de criação elegante, e as pessoas devem providenciar essas máscaras e dançar com elas.

Algumas vezes o oráculo pode revelar que os ancestrais estão irritados por conta de algum delito cometido. Será preciso realizar uma propiciação. Podem ser encomendados sacrifícios para serem realizados no santuário da comunidade. É possível que mascarados surjam para purificar a

sociedade da profanação. Diversas figuras talhadas, máscaras e mascarados, expressões artísticas Africanas, são ofertadas em troca de “perdão”, para limpar qualquer impureza, purificar o solo, suplicando por chuva ou por uma colheita bem sucedida.

Neste tipo de conexão, os objetos artísticos, que são geralmente os elementos físicos de um santuário, se tornam a plataforma pela qual se cumprem as oferendas feitas aos ancestrais. Objetos de sacrifício variam. No geral há ênfase em coisas comestíveis. Portanto, animais como pombos, ratazanas, galinhas, caramujos, carneiros, cabras e às vezes vacas, podem ser sacrificados. O mais importante para os ancestrais é o sangue desses animais, que é derramado sobre os objetos artísticos no santuário. Alguns dos elementos que podem ser usados para sacrifícios são noz-de-cola, cerveja de milho ou vinho de palma, óleo de palma, milho e feijões. Louças especialmente preparadas também são adicionadas aos elementos. Um efeito cumulativo disso é a produção de uma compulsão cumulativa perceptível em alguns trabalhos, ou uma pesada carapaça em outros. Em muitos casos, as carapaças são indicativos do grau de veneração aos espíritos ou aos médiuns, materializadas no objeto artístico.

A sobrevivência humana não está atrelada somente a sacrifícios comunitários induzidos à agricultura. Sobrevivência também pode ter dimensões personalizadas. Em sociedades patrilineares onde a principal preocupação não se mantém apenas em ter crianças, mas no seu gênero, quando uma família não consegue conceber filhos homens sua sobrevivência é considerada ameaçada. Como as heranças são passadas através da linhagem masculina em sociedades patrilineares, clamar por intervenção espiritual pode ser um subterfúgio. Quando se suspeita de esterilidade, a necessidade de uma ministerialidade espiritual se torna mais fervorosa.

Dentre as comunidades Iorubás da Nigéria, por exemplo, diversas esculturas revelam essa preocupação com a procriação; milhares de totens reiteram o amor pelas crianças. O escultor de uma grande gama de esculturas, do machado de Xangô¹⁴⁵ as tigelas das divindades do Ifá, das máscaras as figuras dos *ibejis* (gêmeos), aproveita qualquer chance para incluir a imagem de uma mulher, às vezes com um bebê nas costas, ajoelhada ou de pé e às vezes rodeada de crianças.

A presença de amamentação desnuda em esculturas Iorubás não é acidental. É considerado uma cortesia, uma vez que a plenitude dos seios é considerado uma marca de feminilidade ideal; o seio é a fonte de leite para os bebês e é considerado belo através de um aspecto estético. Um provérbio Iorubá confirma: “*Funfun niyi eyin, gigun rege niyi orun omu*

¹⁴⁵ N. T.: Sango staffs

sikisiki niyi obinrin.” Significa, literalmente “A glória do dente é a brancura, a glória do pescoço é a redondeza, e a glória da feminilidade são seios robustos e grandes.”

As comunidades Iorubás devem ter provavelmente a maior quantidade de gêmeos per capita em toda África e eles são tratados com afeto extraordinário. Se um deles morre, o que é comum, uma pequena escultura é encomendada para substituí-lo. Essa imagem é conhecida como *ibeji*. É tratada da mesma maneira que o gêmeo vivo - vestida, banhada, esfregada e alimentada - de modo a prevenir que volte e leve seu irmão vivo. Apesar das crianças serem profundamente retratadas nas esculturas iorubás, dificilmente elas são retratadas com aspectos de juventude. O que as identifica é o seu tamanho relativamente pequeno.

Mas fora essas duas instâncias, agricultura e sobrevivência humana, arte também se compromete com prestígio e distinções de classe. Em outras palavras, está envolvida com relações seculares. Governantes, em várias comunidades, arrogam para si certos objetos e materiais, que só podem ser usados por outros através da sua permissão. Algumas vezes esses objetos são permanentemente exclusivos aos governantes. Nesses casos, outras pessoas não obterão permissão para usá-los. Ferreiros, membros de várias sociedades regulatórias, dirigentes e governantes supremos têm suas respectivas formas artísticas que representam seu status. Por exemplo, a coroa feita com miçangas¹⁴⁶ é exclusivamente representativa do governante Iorubá, conhecido como *Obá*. É considerado tabu que alguém que não seja *Obá* a use. Assim também é a equipe de miçangas que tem força para comandar. É enviada por *Obá* para convocar algum de seus subjugados, ou para pegar qualquer material que lhe atraia. Quando alguém de sua equipe se apresenta diante de você, uma reverência imediata é necessária.

Em alguns casos, os objetos artísticos desempenham funções motivacionais ou mediadoras. Eles são vistos como forças personalizadas que se encarregam de garantir sucesso pessoal e eliminar os obstáculos do caminho. Como a imagem de *Ikenga*, encontrada entre vários povos em estados nigerianos como Anambra, Imo, Benue e Bendel. Mas é entre os povos de Igbo que *Ikenga* tem mais amplificação sócio-cultural.

A escultura de *Ikenga*, geralmente talhada em madeira, é considerada um santuário pessoal, quando consagrada, espera-se que garanta o bem estar e prosperidade do dono. *Ikenga* é um monumento pessoal para se manter por perto considerada, simbólica e fisicamente, a maior aliada de seu dono. Uma *Ikenga* bem sucedida é considerada uma espírito pessoal. Assim sendo,

¹⁴⁶ N.T.: Beaded crown.

é tratada como os outros objetos de um santuário que já falamos anteriormente. É claro que uma Ikenga mal sucedida sofre negligência; podendo até ser destruída por seu dono.¹⁴⁷

Finalmente, vamos falar sobre uma característica presente em várias sociedades Africanas: a festividade. É um espetáculo que serve como um teatro onde o secular e o espiritual se encontram. As festividades são provavelmente o evento mais importante para apreciar não apenas máscaras e mascarados, mas uma totalidade de expressões artísticas. Apesar de conversões a doutrinas Islâmicas e Cristãs, as tradições de máscaras permanecem bastante populares nas sociedades Africanas. Uma das razões pela qual esse fenômeno acontece são as festividades, independente do nome que se dá, às festividades são espetáculos moventes, caleidoscópios coloridos onde a relação entre o secular e o espiritual é reforçado, e as complementaridades entre arte e vida reiteradas. Festividades - especialmente os que contam com a presença dos mascarados - são artes totais por excelência. É nas festividades que os percussionistas conversam em ritmo com os mascarados que respondem através de passos de dança. Através das performances dos cantores é possível ver uma ressonância poética, enquanto às vezes, as demonstrações musicais e teatrais dos mascarados explode sob trajes coloridos.

Os mascarados se movimentam em pares, ou como é mais comum, em bandos, em meio a muita pompa e ostentação, com tambores acompanhando, cantando e, claro, dançando. Dificilmente as máscaras são talhadas por meras questões estéticas; as funções sociais são os principais fatores determinantes a suas concepções. O nascimento de uma máscara é determinada pelo seu propósito. As suas funções variam bastante, podendo ser religiosas ou para entretenimento, ou ainda funções judiciais a ordenamentos administrativos. Existem máscaras que desafiam o condicionamento físico e atlético dos homens, como há outras que testam a sua eficácia medicinal. A medicina citada nesse contexto não se refere a drogas e remédios, que são prescritas por uma equipe médica, mas a poderosas misturas de ervas, que acredita-se poderem eliminar controles espirituais sobre suas vítimas. Existem mascarados que acompanham garotos em campos de iniciação, garantindo que eles recebam a educação usualmente tradicional.

Na maioria dos casos, mascarados são considerados ancestrais reencarnados. Entre os Dan de Cote d'Ivoire (Costa do Marfim), as máscaras não são simplesmente talhadas. Uma vez que o escultor termina a escultura, geralmente feita sob encomenda, ela se torna preenchida. Ela assume

¹⁴⁷N. A.: Para informações detalhadas sobre Ikenga, ver John Boston, *Ikenga* (Lagos: Federal Department of Antiquities, 1977), e Herbert Cole and Chike Aniakor, *Igbo Arts: Community and Cosmos* (Los Angeles: Museum of Cultural History, 1984), Chap. 2.

uma existência extraordinária e corpórea. Entre os Dan, como entre muitos outros grupos africanos, uma máscara não é simplesmente uma máscara. É a matéria essencial de um espírito. O espírito não reside na máscara; ele é a máscara. Não importa se a máscara não está sendo usada, ela não é descartada ou negligenciada. Ela é respeitada e consultada em ocasiões importantes, até que se desintegre ou que seja convidada a habitar uma máscara substituta.¹⁴⁸

Existem sociedades em que as máscaras não são concebidas apartadas dos trajes - onde na verdade não existem palavras em inglês que sejam equivalente ao que elas significam, que na verdade são simplesmente referidas como entidades espirituais.¹⁴⁹ Apesar da espiritualidade dos mascarados, pessoas comuns, meros mortais, continuam intercedendo para prevenir graves acidentes ou desenvolvimentos desagradáveis, através de procedimentos suaves e bem sucedidos como as festividades. Por isso, busca-se adquirir medicamentos apotropaicos, que após incisões apropriadas sejam feitas podem ser em forma líquida, sólida ou em pó para banhar-se, consumi-lo, ou usar na pele. Algumas substâncias são costuradas em pequenos recipientes de couro e usadas no corpo como encantos e amuletos, ou ainda construídas nas próprias máscaras.

As festividades podiam acontecer em períodos cíclicos ou em ocasiões mais raras como cerimônias funerárias para uma personalidade importante. Elas podiam acontecer em decorrência de observações tradicionais com a intenção de limpar a sociedade, promover solidariedade grupal, assegurar segurança e manter a ordem e a lei. Na maioria das vezes, os mascarados aparecem em seus trajes brilhantes que podem ser feitos de ráfia, bolsas de juta, redes, roupas brilhantemente coloridas que são feitas em obras de apliques deslumbrantes. Elas também podem ser feitas de outros materiais compositores. Muitas vezes, búzios, crânios de animais, chifres, peles, pequenas cabaças contendo remédio e penas de aves são acrescentados à grandiosidade das máscaras.

Características comuns encontradas são tocar percussão, cantar e atuar. Os mascarados dançam de acordo com designação e caracterização. Alguns mais ferozes e selvagens, que geralmente são mais temperamentais e impacientes, costumam testar seus percussionistas, fazendo com que precisem andar, pular e correr sem perder o ritmo. A participação do público é total, intensiva e elástica, se movendo com o espetáculo colorido. Como apenas alguns assentos

¹⁴⁸N. A.: Eberhard Fischer and Hans Himmelheber, *The Arts of the Dan in West Africa* (Zurich: Museum Rietberg, 1984), 8.

¹⁴⁹N. A.: Cole, *et al.*, *Igbo Arts*, Chap. 5.

são reservados a pessoas privilegiadas e merecedoras da sociedade, a maior parte do público reage de pé expandindo e contraindo-se em resposta a performance.

É impossível esgotar a quantidade de exemplos em que observamos arte reforçando a vida em África tradicional. Entretanto, podemos concluir que em vários aspectos objetos de arte Africana são decapitados artisticamente. Retiradas de contexto, às máscaras nos olham friamente nos museus, com seus dentes expostos a olhos ocos, de dentro de envoltórios japoneses de vidro belamente trabalhados. Em coleções particulares, objetos de arte Africanos ficam transfixados em mantos ou em cubículos de madeira, banhados sob jogos de luzes carinhosos, mas com pouquíssima ou nenhuma referência - sugestiva ou amplificada - sobre sua utilização ou seu significado. Apesar de apreciarmos ver esses objetos ex-situ, há o perigo deles serem romantizados indevidamente.

É um perigo que poderia ser evitado se nós permitirmos que a arte nos leve a um contato renovado com África, e a uma apreciação maior e mais íntima com as culturas e povos do continente. Nesse contexto, as coleções de arte tradicional Africana sejam em coleções particulares, públicas ou acadêmicas derivariam maior legitimidade. Por exemplo, instituições acadêmicas como a Spelman College - uma universidade preta, composta somente por mulheres, possui uma coleção modesta porém excelente de arte Africana - possibilitando não apenas um maior escopo exploratório para si, mas principalmente, usar arte para estimular inquietação em seus estudantes.¹⁵⁰ As artes podem ser usadas para refutar o racismo e redirecionar homens e mulheres pretas em direção a uma auto-afirmação positiva. Elas podem ser exploradas não apenas como índices de cognição estética, mas igualmente como ferramentas importantes para acabar com a marginalização às contribuições pretas à civilização mundial.

¹⁵⁰ N. A.: Localizada em Atlanta, Georgia, a coleção de arte tradicional Africana da College Spelman possui quase um total de 300 peças que são representativas de algumas culturas e povos da África Subsaariana, de Mali a Zaire. A coleção existe graças a doações individuais de pessoas como a Dra. Mabel Murphy Smythe, uma aluna da faculdade que uma vez serviu como embaixadora em Camarão. Outros doadores incluem Sr. e Sra. John Streamlau, Coleção Nordman (Corliss Paschall), Sra. Ruth Wilner e Sr. Franklin H. Williams.

APÊNDICE B - Texto da Tese em Inglês



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Center of Social Sciences
Instituto of Philosophy and Human Sciences

NAIARA PAULA EUGENIO

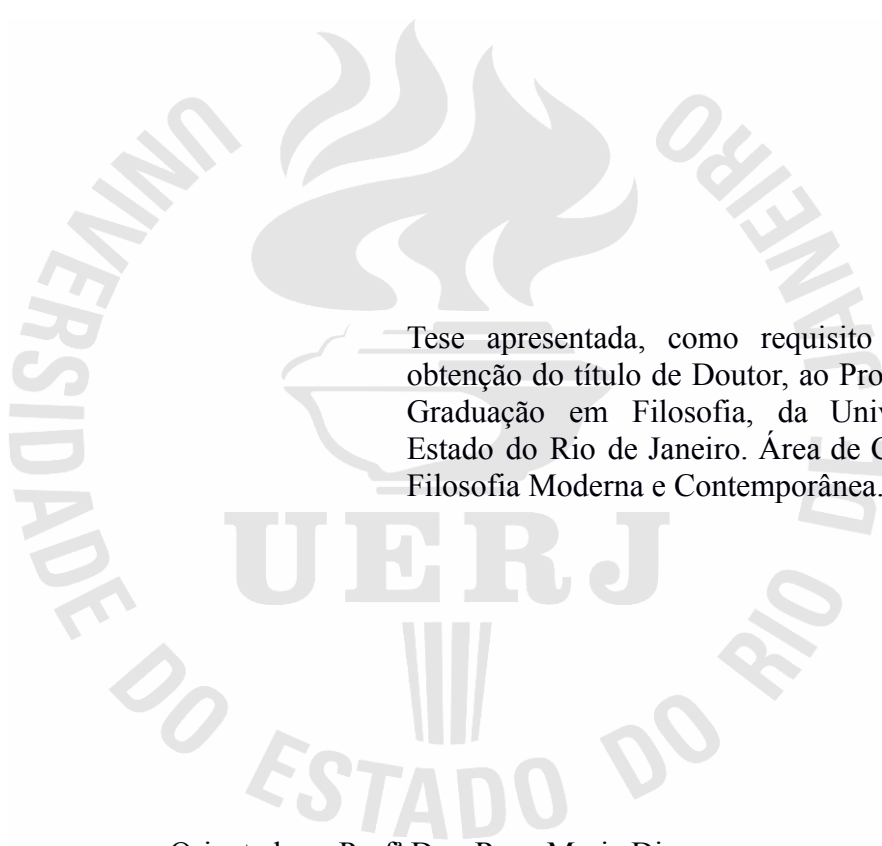
Iyálẹ̀wà

About the Origin of the Yoruba Art

Rio de Janeiro
2021

Naiara Paula Eugenio

Ìyálẹ̀wà: About the Origin of the Yoruba Art



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós Graduação em Filosofia, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Filosofia Moderna e Contemporânea.

Orientadora: Prof^ª Dra. Rosa Maria Dias

Coorientador: Prof. Dr. Bayo Omolola

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

E87 Eugenio, Naiara Paula.
Ìyálẹ̀wà: sobre a origem da obra de arte Iorubá / Naiara Paula Eugenio – 2021.
282 f.

Orientadora: Rosa Maria Dias.
Coorientador: Bayo Omolola
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Filosofia africana – Teses. 2. Arte africana – Teses. 3. Iorubá (Povo africano) – Teses. I. Dias, Rosa Maria. II. Omolola, Bayo. III. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. IV. Título.

CDU 1(6)

I authorize, for academic and scientific purposes only, the total or partial reproduction of this thesis, provided the source is cited.

Signature

Date

Naiara Paula Eugenio

Iyálẹ̀wà: About the Origin of the Yoruba Art

Thesis presented, as a partial requirement for obtaining the title of Doctor, to the Graduate Program in Philosophy, at the State University of Rio de Janeiro. Area of Concentration: Modern and Contemporary Philosophy.

Approved on September 20, 2021.

Examining Professors:

Prof^a Dra. Rosa Maria Dias (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Dr. Bayo Omolola (Coorientador)

Howard University

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento

Universidade de Brasília

Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Renato Nogueira dos Santos Junior

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a Dra. Aline Cristina Oliveira do Carmo

Colégio Pedro II

Rio de Janeiro

2021

DEDICATION

*This thesis is my ebo
to Maria Paula, my great-grandmother;
to Luiza Paula, my grandmother;
to Vera Paula, my mother.*

Artists creators of the work of art that I am, of which I chose to be offspring.

ACKNOWLEDGMENTS

To my orí, my Orishas and my ancestors, who take my feet to where they should be. My Terreiro Community in the figure of Baba Paulo José Reis de Ogun, who lovingly cares for my spirituality and, therefore, my integrity. To Wanderson Flor do Nascimento who, in addition to being a tutor, was a dear friend full of care and esteem not only in the fans, but actively participating so that everything would be fine, to make the path less rough, teaching me and walking with me. To my friends and older philosophers who went down this path before me, allowing the emergence of my imagination to move forward. To Dirce Eleonora Solis, eternal professor and head of the IFCH, who said a happy and encouraging “yes” to all my efforts in African Philosophy at UERJ. To everyone at PPGFIL, who sought to understand the peculiarity of my research and provided assistance where possible. To my dearest co-advisor Noéli Ramme, who chose, welcomed and believed in me, but who returned to another life before the end of this thesis. From her, there is a strong and positive impression that the job of a teacher is something serious, dedicated, but, above all, affectionate. It was she who said after reading my first writings on Yoruba philosophy: “Imagine if we could do collective work at Universities, write collective theses or dissertations?” Giving me the working method and collective publications for the research I conducted after his return. To all those who believed it would be possible, there were many people whose generosity gave me the strength to invest in what I believed in, an extremely important affection for me to feel courageous to reach the end. To Bayo Omolola, Yoruba professor at Howard University, who very happily accepted to guide me from Washington, USA, giving the joy and touch that this thesis lacked. To my special advisors Renato Noguera and Marcelo Campos, always attentive to my academic demands, where care, strength, encouragement and abundant resources have never been lacking. To my supervisor Rosa Dias, whose student I always wanted to be, for accepting the challenge cordially and patiently. And my dear friend Aline Carmo, a colleague from the philosophy graduation course, now a doctor, who I finally had the pleasure of having as one of my reviewers for this thesis, and whose sweetness I never lacked.

To all who accepted the challenge of holding the First Congress of African and Afrodiasporic Philosophy in Brazil at UERJ with me. To the researchers at the laboratories where I direct research in African Philosophy, whose objective is to investigate African Philosophy from its own culture. For this, these researchers committed themselves to translating unpublished books or texts, summarizing, reviewing, observing the terms diligently and seeking other paths, opening new paths together with me. Without them, this research would have been less possible: Tainá Dutra, Vinícius da Silva, Carolina Ferreira, Bianca da Silva, Taís Cristina Ayomide, Paulo Mileno, Claudia Wer, Rodrigo Neves, Pedro Bento, Pedro Vidal, Caique Cavalcante, Fabiano Ribeiro, Bruna Silva, Carmem Kemoly, Alexandre Alves, Fábio Wosniack, Adriano Migliavacca, Rhayssa Belloti, Ana Beatriz Assis, Ashante Bintah, Eduarda Xavier, Kim Camargo, Isabelle Ferreira, Nádia Regina Braga Santos. In addition, I thank, in memory, Dona Mariza Campos da Paz who translated, as a donation to my research laboratory, the first parts of the book *Esthetique de L'Art Africain*, by Mbog Bassong, and left me, as a personal gift, six of her African sculptures.

This work was carried out with the support of the Coordination for the Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) - Financing Code 001.

Finally, but not really the end, to each one who presented me with books, translated a text, corrected a text, hosted me in other countries, served as a translator for free, held the bar with affection during the difficult days of writing a thesis, attended my lectures, gave me a word of encouragement, made me proud of what I did... Have my gratitude. I want to tell you that it worked. Modupe!

ABSTRACT

This thesis is a research in African Philosophy and is sublet in the Aesthetics and Philosophy of Art line in the Graduate Program in Philosophy with a concentration area in Modern and Contemporary Philosophy, at the State University of Rio de Janeiro. It is, then, a philosophical investigation in the field of aesthetics and philosophy of art on the African continent, specifically for the Yoruba people, extending to their diaspora in Brazil. For this, it is based on the main theme, which is the origin of the Yoruba work of art, for this it investigates the traditional Yoruba philosophy that is expressed in the origin of this culture and the bibliography produced on the subject. Aiming to reflect on the influence of the feminine in the creation and experience of beauty in the work of art.

Key words: African Aesthetics; Philosophy, Art; Yoruba, Philosophy.

RESUMO

Esta tese é uma pesquisa em Filosofia Africana e está sublocada na linha de Estética e Filosofia da Arte no Programa de Pós-Graduação em Filosofia com área de concentração em Filosofia Moderna e Contemporânea, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Trata-se, então, de uma investigação filosófica no campo da estética e filosofia da arte no continente Africano, especificamente para o povo Iorubá estendendo-se à sua diáspora no Brasil. Para isso apoia-se no tema principal que é a origem da obra de arte iorubá, para isso investiga a filosofia tradicional iorubá que se expressa nos intas de origem dessa cultura e bibliografia produzida sobre o tema. Tendo como objetivo refletir sobre a influência do feminino na criação e experiência do belo na obra de arte.

Palavras-chaves: Estética Africana; Filosofia da Arte Africana; Arte Africana; Estética Iorubá; Filosofia Iorubá.

FIGURE INDEX

Figure 1: Map of Yorubaland.....	193
Figure 2. Approximate Location.....	194
Figure 3. “Òranmya Post (òpá Òranmiyàn).....	198
Figure 4. “Statue dedicated to Ìdena (shoemaker and gatekeeper).....	199
Figure 5: Circular Divination Tray (opón Ifá).....	208
Figure 6: Stick for Esú / Elégba	212
Figure 7: “gbóni/Òsùgbó Female Figure	221
Figure 8: During the Festiva de Yemoja in Ìbarà, Abeokuta (1958), devotees use water from the Onídá stream, sacred to Yemoja, to give babies a ritual bath that will protect them from infant mortality (Abiku).....	223
Figure 9: Gèlèdé Mask (igi Gèlèdé).....	226
Figure 10: Dancer fully dressed in traditional costumes and head sculpture to dance at the Geledé Show.....	227
Figure 11: Yemoja devotees (with baby bands tied around their waists) dancing with wooden carvings during the Yemoja festival in Ibarà, Abéòkúta (1958).....	228
Figure 12: Mask of Egúngún (was Egúngún).....	229
Figure 13: Epa mask with a mother of twins motif (Iyá Olúbeji).....	231
Figure 14: Gèlèdé female figure.....	235
Figure 15: Head of a Woman by Ita Yemòó.....	237
Figure 16 . Drawings of Ife's heads and figures.....	238
Figure 17. Ife. Head without facial marks; holes in the beard line	240
Figure 18. Ife. Head with fine vertical lines facial marks; no holes in the beard line	240
Figure 19. Ife. Head with thick, vertical facial markings	241
Figure 20. Various	241
Figure 21. Ife. Head with "cat mustache" marks	242
Figure 22. Drawings of Ife's heads with “Cat's moustache” and mixed facial marks	242
Figure 23: Instrument with which to strike (sway) for divination (Iróké Ifá)	243
Figure 24: Maternity figure with a cup dedicated to Sàngó	246
Figure 25: Palace gate (ilèkùn àfin)	250
Figure 26: Kneeling cutting conveyor	263

Figure 27: Three Images reproduced from the web (Pinterest): from the Assentamento series, by Rosana Paulino.....	277
Figure 28: Settlement in Gallery, three images selected.....	278
Figure 29: Photo reproduced by me from the map of the MET Museum in New York, USA.....	282
Figure 30: Pl. 17. Female figure kneeling with children	286

SUMMARY

INTRODUCTION	174
CHAPTER 1. Location: where to experience	188
1.1 Ilê-Yorùbá: Yorubaland	191
1.2 Yoruba Philosophy	198
CHAPTER 2. Ìyálẹ̀wà: Yoruba Aesthetics how Feminine Aesthetic	216
2.1 Ọ̀nàyíyá: the female role in the creation of the work of art that is a human person....	218
2.2 Iwá l'ẹ̀wá: connection between Ethics and Aesthetics	247
2.3 Ewà: the issue of beauty for the Yoruba	253
2.4 Connections of aesthetic pattern between Yorubalândia and Brazil	291
FINAL CONSIDERATIONS. Yoruba art in museums	280
I dedicate this to you	315

GRADES

1. Although the translations made in the laboratories in which I direct research in African Philosophy, the LLPEFIL-UERJ and the Geru Maa-UFRJ, have not been published in Portuguese, due to their collective work, every translation will be entered here as "our translation", and, by us, it is understood all students in the laboratories from 2018 to 2021 at the two aforementioned universities. Translators' names are written in the acknowledgments. All work carried out in the laboratories is collective.
2. The Yoruba written here was made in Portuguese.
3. The thesis is bilingual under the co-supervision of Dr. Bayo Omolola from Howard University. However, the English-written part of the document follows ABNT and not USA standards.
4. “Itanlogia” (itanlogy) is a neologism that refers to the study of itans. This term was chosen because it understands that itan is different of the myth, which is the most commonly written. Here, the term itanlogy is established as a study of African itans.
5. Because writing in Portuguese does not allow the choice of a genderless pronoun, it will sometimes be chosen to write in the feminine, even if to refer to something universally.
6. The images reproduced here to illustrate the terms and draw ideas are mostly research by Dr. Babatunde Lawal in his book *Visions D’Afrique Yoruba*, with some photographs taken from his book *The Spectacle Geledé*, also with rare photographs of Dr. Suzanne Preston's research. Blier in his book *Art and Risk in Ancient Yoruba: Ife History, Power, and Identify, C. 1300*. The text is drawn in conjunction with these images. The reproduction was made for didactic use for this thesis document. Please, see your original in their respective cited publications.

Introduction

*my sword spreads the sun of war
Break through the woods, sweep the skies and land
The happiness of the black is a warrior's happiness
From the maracatu, the maculelê and the bamba kid. Gilberto Gil and Wally Salomão,
excerpt from Zumbi (Felicidade Guerreira)*

Cameroon philosopher Mbog Bassong, in his book “The Aesthetics of African Art” writes: “Can we consider an Aesthetics of African Art? Can we formalize a socio-historical theory of the beauty that explains the traditional artistic reality in Africa? What can this theory bring to modern African art and universal thought?” BASSONG,2007, p.9.¹⁵¹ Even before meeting Bassong I asked myself a very similar question here in Brazil, “How can we formulate a theory of African Art Aesthetics?” Because if we could consider an African aesthetic, I was already sure of that. But for Brazil, yes, for Brazil that did not even fully consider an African Philosophy and that, if not unaware, completely ignored an African Aesthetics. A Brazil that needs to incorporate philosophers with European theories to affirm an African Aesthetics in its research, when considering approaching the subject, in my view, needed an original and simple investigation, such as the games of “starting at the beginning”. Great thinkers such as Rowland Abodun, Babatunde Lawal, Suzanne Preston Blier, Robert Farris Thompson, Margareth Thompson Drewal, Hanry Drewal, Sara Nutal, Kariamuwelsh-Asante, Bassong himself and many others had already made great and profound inroads into Yoruba Aesthetics or African more broadly. Not to mention other thinkers who gave us very rich materials for this investigation, such as Oyeronke Oyewumi, Sophie Oluwole, Kola Abimbola, Guénaël Frassier, Frank Willett, Ifi Amadiume, Oyeronke Olajubu and the co-advisor of this research, Bayo Omolola, doctor of Nigerian culture. In foreign museums there are several books on Yoruba art that provide material for research in Aesthetics, just reach out and get confused to choose among so many titles. Let's see what some African aesthetic thinkers have said:

Some precedents on the problem and study of African Aesthetics in the writing of philosopher Molefe Kete Asante:

¹⁵¹ Translated from: “ Peut-on envisager une Esthétique de l'Art Africain ? Peut-on y formaliser une théorie socio-historique du Beau explicative de la réalité artistique traditionnelle en Afrique ? Que peut apporter cette théorie à l'art africain moderne et à la pensée universelle ?” (BASSONG, 2007,p.9).

1. The problematic of African aesthetics is profoundly a phenomenon of the modern era, not unknown in its most brutal sense before the arrival of Europeans on African shores. Subsequent intellectual commentaries on African aesthetics produced as much confusion as clarity in some cases. In many ways, these sporadic discussions about the nature of African aesthetics were informed by poor historical or philosophical insights. This is not to say that we have not learned from the various theoretical and ideological orientations on the subject. Certainly, the work of scholars and intellectuals, especially literary critics, has advanced the framework for discussion. (ASANTE, 1993, p. 53)

2. Gayle's contribution to the advent of the discussion around African aesthetics was fundamentally an African-American case. In this regard, he did not take into account the valuable work done on the continent by African scholars dedicated to examining aesthetics. Certainly, many of these scholars suffered from the same sense of displacement on the continent itself. (ASANTE, 1993, p. 55)

3. The displacement meant that the aesthetic sensibility of Africans had to assert itself under adverse circumstances. The prime example of this was the enslavement of millions of Africans in the Americas. Although African aesthetics survived, it did so under severely hostile conditions. This situation ensured distortion and corruption of the original idea of African aesthetics developed in various African societies. However, distortion and corruption have always been expressed in material items rather than the philosophical basis underlying the aesthetic. For example, the fact that Africans were prohibited from using the drum during enslavement meant that the percussive element of the aesthetic had to be expressed in other material ways. (ASANTE, 1993, p. 54)

4. Only Larry Neal and Maulana Karenga attempt to demonstrate an understanding of continuity with Africa in terms of philosophy and mythology. In so doing, they do not affect the contextual immediacy of African American aesthetic experience, but present African American aesthetics in the tradition of their African origins. For example, Neal expresses the view that mythology and neo-mythology, particularly with regard to themes from Yoruba history, are connected through formal manifestations to African-American aesthetics, as demonstrated in oratory, blues, dance and poetry. . Karenga's approach is to find in the works and words of the continental writer, Leopold Senghor, inspiration for a thematic approach to African American aesthetics. Senghor's idea that art should be functional, collective and committed provided Karenga with the theoretical leverage to bring to light the idea of revolutionary aesthetics in the context of racist society. (ASANTE, 1993, p. 55).

5. Aesthetics is fundamentally about worldviews or world movements. Among contemporary writers who have paid attention to the philosophical foundations of the African worldview is V.Y. Mudimbe. He is concerned about the methods that European writers used to invent Africa as a concept, in fact, as an inferior concept to Europe. Much of his work can be used by the aesthetic theorist in developing a worldview. What the aesthetic theorist seeks is not so much theory as to appreciate the search for harmony and beauty within culture. Where Blyden did not seek to expand on beauty, he provided us with the same kinds of philosophical insights as Delaney. These ideas helped the idea that Africans could conceive of the beautiful, the harmonious, the good. Indeed, in Delaney's judgment, the African was the model of beauty. Mudimbe, a writer from Zairiois, takes us to another theoretical level, a possible transcendence of the European imprisonment of our ideas. I said "possible" because, as we shall see, Mudimbe is himself a victim of the harsh Europeanization of African consciousness. In a richly developed book, *The Invention of the African*, Mudimbe exposes the epistemological ethnocentrism that has been characteristic of European anthropology for many decades. Mudimbe is essentially concerned with the search for facts, with the truth based on those facts and with methods of proof in relation to theorizing about Africa. What Europeans have done to Africa is merely to set it apart from its own cultural context. Africa and, by extension, African concepts become important to Europe or to the degree to which they

affect Europe itself. Mudimbe sees the problems inherent in adopting the European conception of Africa in anthropological and political terms. However, it is probably in the area of aesthetics that Europe has most undermined Africa's self-confidence. The Catholic Church in Africa still requires African girls to shave their heads; a practice that effectively prevented the African girls, whom the nuns must have thought to be overly sensual, from expressing any sense of personal esteem. In all theAccording to Mudimbe, there are numerous examples in which Europeans have tried to alter the perception of Africa, as well as the perception of the African world. (ASANTE, 1993, p. 56.57).

6. What the aesthetic theorist seeks is not so much theory as to appreciate the search for harmony and beauty within culture. Where Blyden did not seek to expand on beauty, he provided us with the same kinds of philosophical insights as Delaney. These ideas helped the idea that Africans could conceive of the beautiful, the harmonious, the good. Indeed, in Delaney's judgment, the African was the model of beauty. (ASANTE, 1993, p. 57).

About how to identify the object of study for African Aesthetics, we can see in, but not only, Helena Theodoro and Emanuel Araujo:¹⁵²

¹⁵²Translated from:

1. “A Estética reducionista da arte africana, por exemplo, está em todas as ações de povos, como os Iorubás da Nigéria e os Fons do Benin - antigo Daomé -, que transmitiram essa espiritual para a dança, a música e a comida sagrada dos deuses e dos homens; está também nas roupas dos Orixás, transformadas nas Américas, nos objetos de devoção, nos atributos, assim como nos pontos riscados no chão sagrado das Macumbas do Rio de Janeiro e nos vèvès dos Voduns do Haiti. (ARAÚJO, 2011, p.10).
2. Devemos lembrar aqui Manoel de Araújo Porto-Alegre em seu trabalho de 1856 sobre a Escola Fluminense de Pintura, e outros como Mestre Valentim e o Padre Maurício Nunes Garcia, bem como Francisco Bretas, em sua monografia sobre o Aleijadinho, obras fundamentais para o estudo das artes no Brasil. Por outro lado, a pesquisa sobre Arte e História, tão em voga no Brasil nos anos quarenta e cinquenta, caíram no limbo. Ainda são fundamentais as publicações e revistas do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, e as pesquisas de Hanna Levi, Judith Martins, Joaquim Cardozo, Luís Jardim, Rodrigo de Mello Franco, D. Clemente da Silva-Nigra, Francisco Marques dos Santos e tantos outros colaboradores e pesquisadores do Patrimônio Histórico. Temos esperança que novas contribuições na área da história social das artes no Brasil. E neste momento, quero elevar o nome do grande historiador Clarival do Prado Valladares, cujos olhos estiveram sempre voltados para a criação estética e a participação do homem afro-brasileiro em seus inúmeros ensaios, além de sua participação como curador de representação brasileira nos festivais de Arte Negra do Senegal, Agnaldo Manoel dos Santos recebe “post-mortem”, o grande prêmio de escultura do certame, mais uma vez se destaca a contribuição deste grande divulgador da arte de origem afro-brasileira. (ARAÚJO, 1988).
3. Sem dúvida, nossas avós e mães não eram santas, mas artistas, arrastadas para uma loucura entorpecida e sangrenta pelas fontes da criatividade nelas existentes e para as quais não havia escapatória! Sua arte não foi traduzida em poemas, músicas ou danças, mas na arte diária do cozinhar, do costurar, do bordar e de plantar jardins, que enfeitaram nossa infância e embelezaram nossas vidas. No mercado, na cozinha, no barracão, na equipe de costura, na organização de festas e recepções, a mulher negra vem cumprindo os seus papéis arquetípicos, segundo os mitos africanos: nutre, protege, organiza, cria. Clementina de Jesus foi um documento vivo dessas raízes africanas, além de representar as batucadas e os partidos cantados nas rodas de samba e candomblés das casas das famosas tias baianas do início do século, bem como as modas de viola que ouvia de sua mãe, que as recebeu como herança de nossos antepassados. (THEODORO, 1996, p. 119).
4. O conceito de analfabetismo é estrangeiro nas sociedades da África profunda, onde a comunicação é elemento estruturador, construído a partir de valores próprios. A palavra é uma força vital que se conjuga com as energias vitais que interagem no homem. Desta forma, a palavra tem vários aspectos, conforme Fábio Leite (Cf. Leite, 1992.): a) utilização da voz com maior ou menor frequência, a pausa e o silêncio; b) oralidade não-humana: vozes dos ancestrais, vozes dos instrumentos (flautas, tambores de fala), esculturas, monumentos e máscaras, que possuem uma linguagem própria - falam para a comunidade; c) a palavra do gesto, do movimento: as danças, as narrativas gestuais com máscaras e música. O universo simbólico também integra e compõe a palavra. A palavra negro-africana tem um sentido abrangente: faz história, sendo elemento constitutivo da identidade profunda da comunidade e é uma arte.

1. The reductionist Aesthetics of African art, for example, is in all the actions of peoples, such as the Yoruba of Nigeria and the Fons of Benin - formerly Dahomey -, who transmitted this spirituality to the dance, music and sacred food of the gods and of

Ao usar a palavra, transbordando em emoção, a mulher negra torna visível o invisível, tornando-se mulher- poema, olho no olho, que se faz janela do mundo, ensinando o espírito a compreender que invisível é o que não é visto e que se faz ver. (THEODORO, 1996, p.121).

5. A ideia de corpo diante das condições concretas evie tentes no país é fragmentada como a sociedade, podendo falar em corpo-biológico, corpo-objeto, corpo-monumental corpo-acrobático, corpo-libidinal, corpo-produtivo, corpo-estético etc. O negro não se enquadra no corpo-estético, nem no corpo-libidinal de nossa sociedade, já que o corpo vendido pela mídia poderia enquadrar-se na Dinamarca ou na Suíça mas não em nossa realidade, Se a palavra modifica o corpo, o corpo também modifica a palavra, já que o ser humano transcende a realidade objetiva e busca energias cósmicas que lhe permitem modificar a realidade, transformar, transmutar. Apesar de o corpo do trabalhador ser maltratado por inúmeras horas fora de casa, por trabalho pesado, por alimentação inadequada e pouco descanso, a cultura negra utiliza o corpo como meio de contato com a transcendência, com os ancestrais e orixás: O negro reza dançando. Para Muniz Sodré (Cf. Sodré, 1983.), o negro desde o século 16, através das estratégias da rainha Nzinga, que gerou a palavra ginga, balanço incessante e maneiroso do corpo, que faz com que o corpo se esquive e dance ao mesmo tempo, busca seduzir o outro, envolvê-lo, enlaçá-lo, vencendo pela astúcia e malícia a força bruta. Segundo Sodré, o corpo negro vai ter com a dança um envolvimento emocional, um sentimento de raiz e tradição, inexistente no esporte puro e simples. A capoeira, por exemplo, é situada como a afirmação de um corpo orgulhoso de sua vitalidade e ciente dos seus segredos, de sua mandinga. Foi também o caminho da formação de uma maneira própria de usar o corpo, com uma plasticidade necessária aos representantes de uma cultura de resistência, sendo movimentos de autopreservação e continuidade cultural. O corpo negro abriga o orixá, estabelece comunitário direto entre o sagrado e o profano, sendo entendido como uma estrutura em aberto que incorpora elementos de alegria (axé) e de ritmo, O que este corpo aberto/fechado, estável/instável, firme/escorregadio cria de júbilo, de energia, estabelece uma profunda diferença cultural. O corpo culturalmente negro vive a plenitude do existir, no rito, num aqui e agora, que possibilita integração de corpo e alma. O Rio de Janeiro é o berço do samba, que está intimamente ligado à cultura negra e ao culto aos orixás. Como afirma José Carlos Rego (Cf. Rego, 1994.), os ritmos e danças dos orixás vão caracterizar vários passos do samba, já que o bravun, ritmo de origem ketu, percutido com varetas, é a dança dos Exus, mas vem sendo usado pela comissão de frente das escolas de samba, desde 1960. Da mesma maneira, a nação ijexá empresta seu nome ao ritmo usado nos blocos afro e nos afoxés de todo o país, que utilizam movimentos da Oxum e de Ossaim em suas danças. Conclui-se, então, que a cultura negra propicia uma relação profunda entre corpo e dança, sendo produtos de um mesmo sentido de vida pautado na relação ser humano e natureza. Relação esta em que o homem encontra sustentação com os seus antepassados, como valores a serem resgatados. Assim, a dança é a representação da própria existência de cada pessoa, se fazendo presente em todos os momentos da vida, desde o nascimento de uma criança, como por ocasião da morte de um alto dignatário da comunidade, além das ocasiões de ludicidade do cotidiano. Em todos esses momentos dançantes, se faz presente o tambor, cujo som é utilizado de diferentes maneiras, em diversas tonalidades e intensidades, A dança faz a comunicação entre os orixás e os homens, além de afirmar a identidade do grupo por estabelecer comunicação com os antepassados, com toda uma herança cultural do grupo. A dança afro no Brasil adquiriu várias formas, variando segundo as nações africanas que contribuíram para a formação do povo negro, de acordo com o ritmo e as características dos orixás e segundo as recriações feitas no interior de uma sociedade pluricultural e pluriétnica como a brasileira. Uma mulher, porém, foi responsável pela valorização da dança negra, criando o que se chama no Brasil dança afro, que conjuga o samba de roda, o maculelê, o jongo, o caxambu, o frevo, a capoeira etc., com a estilização da dança dos orixás. Seu nome é Mercedes Baptista. Mercedes foi a primeira bailarina negra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e inventou uma coreografia de base africana, como conta: ‘Eu inventei ouvindo o ritmo dos orixás e os movimentos do candomblé que eu mal frequentava, mas passei a pesquisar. Isso foi em 1948. A importância da dança afro como construtora e mantenedora de uma identidade cultural no Brasil foi tema da tese de mestrado do prof. Edilson Fernandes de Souza’ (Cf. Souza, 1995.), onde, após várias pesquisas e análise de histórias de vida, situam a importância da dança afro-brasileira na educação, analisando o corpo como um conjunto de práticas pautadas na visão de mundo da cultura negra, que se contrapõe à sociedade europeia, estabelecendo, assim, outras formas de o homem se relacionar com o meio ambiente, de lidar com a realidade, segundo suas crenças, ritos, fantasias e emoções. curada no Rio de Janeiro, onde mais de 200 pessoas a praticam regularmente, havendo ainda variadas formas de classificação para a dança afro (...). (THEODORO, 1996, p.158-160).

men; it is also in the clothes of the Orixás, transformed in the Americas, in the objects of devotion, in the attributes, as well as in the scratched points on the sacred ground of the Macumbas in Rio de Janeiro and in the vèvès of the Vodun in Haiti. (ARAÚJO, 2011, p.10).

2. We must remember here Manoel de Araújo Porto-Alegre in his 1856 work on the Fluminense School of Painting, and others such as Mestre Valentim and Father Maurício Nunes Garcia, as well as Francisco Bretas, in his monograph on Aleijadinho, fundamental works for the study of the arts in Brazil. On the other hand, research on Art and History, so in vogue in Brazil in the forties and fifties, fell into limbo. Publications and magazines of the National Historical and Artistic Heritage are still essential, as well as research by Hanna Levi, Judith Martins, Joaquim Cardozo, Luís Jardim, Rodrigo de Mello Franco, D. Clemente da Silva-Nigra, Francisco Marques dos Santos and many others collaborators and researchers of the Historic Heritage. We hope that new contributions in the field of social history of the arts in Brazil will be made. And at this moment, I want to raise the name of the great historian Clarival do Prado Valladares, whose eyes were always focused on the aesthetic creation and the participation of the Afro-Brazilian man in his countless essays, in addition to his participation as curator of Brazilian representation in the festivals of Black Art from Senegal, Agnaldo Manoel dos Santos receives “post-mortem”, the grand prize for sculpture at the event, and once again the contribution of this great promoter of Afro-Brazilian art is highlighted. (ARAÚJO, 1988)

3. No doubt our grandmothers and mothers were not saints, but artists, drawn into a numb and bloody madness by the sources of creativity within them and from which there was no escape! His art was not translated into poems, songs or dances, but into the daily art of cooking, sewing, embroidering and planting gardens, which graced our childhood and beautified our lives. In the market, in the kitchen, in the shed, in the sewing team, in the organization of parties and receptions, the black woman has been fulfilling her archetypal roles, according to African myths: she nurtures, protects, organizes, creates. Clementina de Jesus was a living document of these African roots, as well as representing the drums and parties sung in the samba and candomblé circles in the homes of the famous Bahian aunts of the beginning of the century, as well as the “moda de viola” that she heard from her mother, who received them as an inheritance from our ancestors. (THEODORO, 1996, p. 119).

4. The concept of illiteracy is foreign to deep African societies, where communication is a structuring element, built on its own values. The word is a vital force that combines with the vital energies that interact in man. Thus, the word has several aspects, according to Fábio Leite (Cf. Leite, 1992.): a) use of the voice with greater or lesser frequency, pause and silence; b) non-human orality: ancestral voices, instrument voices (flutes, speech drums), sculptures, monuments and masks, which have their own language - they speak to the community; c) the word of gesture, movement: dances, gestural narratives with masks and music. The symbolic universe also integrates and composes the word. The word black-African has an all-encompassing meaning: it makes history, being a constitutive element of the deep identity of the community and it is an art. By using the word, overflowing with emotion, the black woman makes the invisible visible, becoming a poem-woman, eye to eye, who becomes a window of the world, teaching the spirit to understand that invisible is what is not seen and that makes itself seen. (THEODORO, 1996, p.121).

5. The idea of the body in the face of concrete conditions that prevail in the country is fragmented like society, and we can speak of body-biological, body-object, body-monumental body-acrobatic, body-libidinal, body-productive, body-is. tic etc. Black people do not fit in the aesthetic-body, nor in the libidinal-body of our society, since the body sold by the media could fit in Denmark or Switzerland but not in our reality. If the word modifies the body, the body it also modifies the word, since the human being transcends objective reality and seeks cosmic energies that allow him to modify reality, transform, transmute. Although the worker's body is abused for countless hours outside home, by heavy work, inadequate nutrition and little rest, black culture

uses the body as a means of contact with transcendence, with ancestors and orixás: The black man prays dancing. For Muniz Sodré (Cf. Sodré, 1983.), the black person since the 16th century, through the strategies of Queen Nzinga, who generated the word *ginga*, an incessant and graceful balance of the body, which makes the body dodge and dance to the at the same time, it seeks to seduce the other, involve the other, ensnare him, overcoming brute force through cunning and malice. According to Sodré, the black body will have an emotional involvement with dance, a feeling of roots and tradition, which does not exist in pure and simple sport. Capoeira, for example, is situated as the affirmation of a body proud of its vitality and aware of its secrets, of its *mandinga*. It was also the path towards the formation of a specific way of using the body, with a plasticity necessary for representatives of a culture of resistance, being movements of self-preservation and cultural continuity. The black body houses the orixá, establishes a direct communication between the sacred and the profane, being understood as an open structure that incorporates elements of joy (*axé*) and rhythm. /slippery creates joy, energy, establishes a profound cultural difference. The culturally black body lives the fullness of existing, in the rite, in a here and now, which allows for the integration of body and soul. Rio de Janeiro is the birthplace of samba, which is closely linked to black culture and the cult of orixás. As José Carlos Rego (Cf. Rego, 1994.) states, the rhythms and dances of the orixás will characterize several steps of the samba, since the *bravun*, a rhythm of Ketu origin, perfused with sticks, is the dance of the Exus, but it has been used by the front committee of samba schools since 1960. Likewise, the *ijexá* nation lends its name to the rhythm used in the afro blocks and *afoxés* throughout the country, which use movements by Oxum and Ossaim in their dances. It is concluded, then, that black culture provides a deep relationship between body and dance, being products of the same meaning of life based on the relationship between human being and nature. This relationship is in which man finds support with his ancestors, as values to be rescued. Thus, dance is the representation of each person's very existence, being present in all moments of life, from the birth of a child, to the death of a high-ranking dignitary in the community, in addition to occasions for daily playfulness. . In all these dancing moments, the drum is present, the sound of which is used in different ways, in different tones and intensities. ancestors, with a whole cultural heritage of the group. Afro dance in Brazil took on various forms, varying according to the African nations that contributed to the formation of the black people, according to the rhythm and character. characteristics of the orixás and according to the recreations made within a multicultural and multiethnic society like the Brazilian one. One woman, however, was responsible for valuing black dance, creating what is called in Brazil afro dance, which combines samba de roda, maculelê, jongo, caxambu, frevo, capoeira, etc., with stylization of the dance of the orixás. Her name is Mercedes Baptista. Mercedes was the first black ballerina at the Teatro Municipal in Rio de Janeiro and invented an African-based choreography, as she says: 'I invented it by listening to the rhythm of the orixás and the movements of Candomblé that I barely frequented, but I started researching. That was in 1948. The importance of Afro dance as a builder and maintainer of a cultural identity in Brazil was the theme of prof. Edilson Fernandes de Souza' (Cf. Souza, 1995.), where, after several researches and analysis of life histories, situate the importance of Afro-Brazilian dance in education, analyzing the body as a set of practices based on the vision of the world of black culture, which opposes European society, thus establishing other ways of relating to the environment, of dealing with reality, according to their beliefs, rites, fantasies and emotions. curated in Rio de Janeiro, where more than 200 people practice it regularly, with various forms of classification for Afro dance (...). (THEODORO, 1996, p.158-160).

But a glaring difficulty in Brazil is defending a thesis on African Aesthetics. Although this expansive and well-known area was widely explored abroad, here it was considered a

recreational theme and absolutely unphilosophical. Which amazed me so much. When I started the presentations of the theme of this thesis, it was impossible to establish a conversation that would encourage me to elaborate a reasoning further than I already had, because the questions were always and still about “But is there a Yoruba Aesthetics?”, or even, “is there a Yoruba philosophy?” and, “Aren't you displacing a Western theme into your African theory?” In the middle of the presentations, themes that were completely different from what I was proposing or its complete denial would appear. So I needed to talk about foreign studies on the subject in order to minimally be able to proceed. Well, the part where a black woman talks about her own culture within a discipline considered white and elite, being considered a minor is not new to us in such a structurally racist country. In addition, a focal point caught my attention, there was no knowledge about studies in African Aesthetics in Brazil, just as there was not much interest. Anyway, for me, it was not satisfactory to skip such a big and important step, which was “starting at the beginning”, at least a start for Brazil. The most efficient way I understood to talk about African Aesthetics in Brazil was to produce an essay where I could present such a philosophical scheme where scholars could present their theories through my simple letters. This thesis is then an “essay about the origin of the Yoruba art”.

It already had many intentions of being, the first of all was that it would be a comparative study between Yoruba aesthetics and Kemetic aesthetics, studies began, it had already established pre-official contact and obtained acceptance from the great philosopher Molefe Kete Asante, at the University of Temple, in Philadelphia, USA; it would be an immersion in Geledé art with the books of art historian Babatunde Lawal. But by then I had been convinced that fluent English would be needed to do it, so I also had to recline. This idea was already very formulated and that is why it was quite difficult and late to start again, but it was the right thing to do. I could list all the times I started a new research during these four years, but we know the process of writing a thesis. The most important thing is that it always wanted to be a research on the feminine, something I liked to study since I graduated, but which gained strength in my master's degree with the studies on feminine power that organizes the community and the circuit of Brazilian African art. The truth is that, apart from my project, my conversations during the first few years defined what would be here. It was clear to me that I needed first to fill what I judged to be an absence for the study of Aesthetics.

What I want to stick in the memory of those who read this document is that my golden was the process and it was a dense and time-consuming process. In the first year I organized the first Congress of African Philosophy and Afro Diasporic at UERJ, I won't elaborate on it, but it was the first, with the collaboration and participation of many people in the area of African philosophy in Brazil and abroad and that meeting and listening to all those people was definitely enriching for my academic background. In the years 2017, 2018 and 2019 I traveled to the United States and France presenting my research which taught me a lot about what I was doing. In the year 2020, due to the covid-19 pandemic, interactions continued over the internet. But this research is, in fact, the result of a laboratory experiment. I gathered some bibliographies that I thought would be important to translate for Brazil and we worked on them every year. Today, in the last year of this PhD, we have ... that made it easier to read this thesis and bibliography in Portuguese for the study of Aesthetics and Philosophy of African Art in Brazil. If I were allowed to present the results obtained in the laboratories where I conducted research as a thesis, that is, the result of my PhD, I would certainly do so. Because it was there that everything really happened, the discoveries that enchanted us, the discussions full of hope for the future of Aesthetics in the country, collaborative writings, and the translations that I consider the most important and precious content of this PhD. While translations are not good enough as unique research material, they are anchors that mark a place in history for others to improve on later. Of course, this was all a very slow process, as most of the people involved were discovering African Aesthetics together. This made my work even later, as the thesis bibliography was the bibliography that was being translated in the laboratory, so after starting over a few times, when we had a minimally adequate number for a research, my time was almost over. Not to mention the books we discovered after dedicating time to it, which was not what we wanted for the lab in terms of its African location. In any case, with great effort I managed to produce around the theme that I projected to develop, which is the feminine in the construction of the concept of beauty Yoruba.

This research deals with a traditional African knowledge under a female bias “a theoretical account of the philosophical ideas underlying the worldview of traditional Yorùbá societies” Abimbola (2006, p, xv), where I seek to focus on the studies of Sophie Oluwole, Rowland Abiodun, Oyeronke Oyewume, Kola Abimbola, Robert Farris Thompson, Frank Willett, Molefe Kete Asante, Kariamuwelsh-Asante and Babatunde Lawal, to build a framework

that allows us to present a theory in Yoruba Aesthetics and Philosophy of Art. The basic books for the formation of the theme are: “Socrates and Orumila, by Sophie Oluwole; Matripotency, in: Whats gender is motherhood, by Oyeronke Oyewumi, Yoruba Culture: A Philosophical Account, by Kola Abimbola, Visions D’Afrique Yorubá, and The Gelede Spectacle, by Babatunde Lawal; with effective contribution from other thinkers on the subject. Eventually using other works by the same authors or other authors as reference and support. This research is then based on the construction of a theme for Brazil in Yoruba Aesthetics and Philosophy of Art and, for that, it will seek to develop it from the complementary union of the theories of the aforementioned thinkers.

The form of Aesthetics presented here will be African or diasporic African, which means to say that I investigate the beautiful from African and/or diasporic African philosophical theories. In the Brazilian case, I exemplify the transatlantic connection with Rosana Paulino's works of art, enabling a brief investigation of her works from the perspective of Yoruba itans of human creation and exemplifying the aesthetic patterns that connect Africa to its diaspora. For this, it will be important to seek to understand the philosophy of the Yoruba itans who, in addition to building a whole thought about the existence of things, also help to build a deep reflection on human personality and the world, which will directly interfere in the construction of an ethics Social.

This research thinks the Yoruba Aesthetics investigating its first concepts to the traditional cults produced from the *itans* of the orixás and the wisdom of the elders and artists who produce for the cults of ancestors in Nigeria to the present day. So the question "Is this a study of contemporary or modern or ancient art?" is: “This is a study on traditional African art.”, which crossed all Western historical moments for being millenary, added temporal characteristics in its trajectory, but its origin remains *itanlogical*, a creative repetition of the first artistic and philosophical advents since the creation of the Yoruba person to this day. However, the research investigated here is dated back to the 20th century. The images consulted will be from the exhibition with photographs taken from the 19th century onwards. The texts on Yoruba art and philosophy are all by contemporary philosophers, who investigate the mythological-cultural past, aligning philosophical reflection with the present.

The Yoruba believe they are descendants of gods and goddesses from a city called Ilê-Ifé, devotion to these gods and goddesses made this society create a diversified system of communication and ethics that we now know to be part of a rich philosophical system that seeks to understand and explain the emergence of the world, life in this world, people as individuals and an ethic of coexistence aimed at a correct life, a fair and beautiful in the community. The Yoruba philosophy is not involved in the desire for separation between the human and the divine, as the divine for the Yoruba is absolutely natural and capable of oral materialization and social transmission, the gods are nature and the movement of this nature is the ashé, force vital that is divine, but perfectly explainable within this philosophical system. In this sense, Yemanjá is not just the goddess of the river (or the sea), she is the river itself, and as it is the river itself, we are not talking about things that are not tangible, so investigating this divinity is investigating this way of being water, how to preserve it, how to discover its origin and maintain its vivacity as a natural element, from which many questions arise that unfold in countless actions in the social environment. To elucidate, know, unveil and elaborate knowledge about Omolu, the God of health and illness, is to develop philosophical theories about health and illness; just as Obá is not just the goddess of war, she is war itself, so knowledge about this orixá is actually an elaborate philosophical theory about war. It is very important, then, to understand that these deities, in addition to building a whole thought about the existence of things, also help to build a deep reflection on the human personality and on the world, which will directly interfere in the construction of social ethics. These gods, contrary to exempting man and woman from thinking about the existence of things, sharpen their desire to know and disseminate knowledge, so they design a complex psychological system giving names and meanings that relate to the gods and nature itself, which in this African case, is one with a high level of complexity. This relationship and how it unfolds is what we call the Yoruba philosophical system. This broad and complex philosophical system encompasses a very peculiar art system.

Here, we start from the understanding that the African continent has different characteristics for the way of getting to know the world in its most particular way of culture. Therefore, it sees the need to outline the path of investigation to be carried out. It then investigates from a specific African epistemology, which is the Yoruba philosophy.

It is taken into account here that African Philosophy, in general terms, is the knowledge and knowledge produced by Africans inside and outside the African continent, whose systematics

presents a structure that links the etymology of the word philosophy and the millenary epistemology structuring the peoples of Africa. It understands that this philosophy is pluriversal, even within the continent, and adheres to the understanding of the specific character of philosophy based on its historical social context. And that, for the study of Brazilian African Aesthetics, it is important to take into account the philosophy contained in itanlogy, it is she who dictates the rules for the construction of thought about what is beautiful. Beauty is related to communication, if an object can teach the community it can be appreciated as beautiful, if it can communicate with ancestors, it can be considered beautiful. So, for analysis in the Brazilian diaspora, it is necessarily included the smell of food in the terreiro, the clothes of Bahians, the strings of beads, the leaves or the natural environment of the terreiro, the images of orixás, jewels, the ornaments of festive days and even the way clothes are sewn or worn for each participant in the community. The ideal of beauty, therefore, is in what is undeniably connected to Africa, but also to what in Brazil is called “Afro”, which is a mixture of Africas, native Brazilian cultures and, finally, European; resignified, but absolutely in connection with the African continent.

It should also be noted that the African perspective of beauty involves the understanding that beauty is something that must be in balance, in harmony, and together. This is in line with the persistent idea of knowing nature as part of it, nothing that is considered too much or too little is in harmony with the whole, and therefore cannot be beautiful. This is not about symmetry in artistic construction, on the contrary, but about what can be communicated to the community more effectively and about the idea that each thing needs to work with its environment. That too beautiful or too ugly is certainly something that tends too much or too little, either more or less beneficial to the community. Yoruba art, through its itanlogy, happens when theories about life, death and nature gain material structures and these structures communicate not only with the gods, but also with the people of the community. So there is a grandiloquence over there that permeates the Western concept of beauty, all natural life that includes the individual and material culture, which we here call art, must be functional and interconnected. The artist then needs to be a special person as well, so it won't be just some random person (since this activity is often collective), responsible for making the works or paintings specifically, will be someone with sensitivity (spiritual and aesthetic - and aesthetic sensitivity in this case is spiritual), someone

who is attracted by a texture or a color in a peculiar way, for example, as well as showing itself capable of choosing the place and the specific material for its elaborations, and this will never happen at random, giving rise to an all-encompassing meaning in its transversalities with the natural and community whole. . There are grouped characters capable of giving these works artistic value, understanding the details of this production and the deep meaning of the work, how the artist is composed and seeking to understand the concept of beauty for him, instigates us to the philosophical investigation of these works for the field of Aesthetics and Philosophy of Art.

This broad philosophical system encompasses a very peculiar art system, but in connection with the structure that seeks a harmony in the apprehension of the beautiful in the work of art. The African perspective of beauty involves the understanding that beauty is something that must be in balance and together. This is in line with the persistent idea of knowing nature as part of it, nothing that is considered too much or too little is in harmony with the whole, and therefore cannot be beautiful. This is not about symmetry in artistic construction, on the contrary, but about what can be communicated to the community more effectively and about the idea that each thing needs to work with its environment. That too beautiful or too ugly is certainly something that tends too much or too little, either more or less beneficial to the community. Yoruba art, through its itanlogy, happens when theories about life, death and nature gain physical structures and these physical structures communicate not only with the gods, but also with the people of the community. So there is a grandiloquence over there that permeates the Western concept of beauty, all natural life that includes the individual and material culture, which we here call art, must be functional and interconnected. The artist then must also be a special person, so it will not be anyone, or any people (since this activity is often collective), responsible for making the works or paintings specifically, it will be someone with sensitivity (spiritual and aesthetic - and aesthetic sensitivity in this case is spiritual), one who is attracted to a texture or a color in a peculiar way, for example, as well as showing himself capable of choosing the place and specific material for his elaborations, and this will never happen at random, bringing forth an all-encompassing meaning in its transversalities with the natural and community whole. There are grouped characters capable of giving these works artistic value, understanding the details of this production and the deep meaning of the work, how the artist is composed and seeking to understand the concept of beauty for him, instigates us to the philosophical investigation of these works for the field of Aesthetics and Philosophy of Art.

I started this introduction with an excerpt from the song Zumbi (Felicidade Guerreira), sung by Gilberto Gil, who I usually say is my favorite philosopher, who says that “the happiness of black people is a happiness of the warrior”, I have this thesis as a happiness the result of a great war of many years, not just the four I started writing. The war of my ancestors who gave me life and also of the black philosophers who made their way here. During the research of this thesis, there were many moments that I thought it would not be possible to finish it. Although my head was full of ideas and strategies for bringing it to life, none of the material elements suited me, my writing being too simple and straightforward was what hindered me the most. I wanted to write a novel as a thesis, but it wasn't this time. The fact is that each day of these four years were hard in the construction of this theory that I present to you here now, a lot of effort was invested to make this possible, it seemed impossible something for which there were no books in Portuguese yet, commentators, advisors , etc., but here is this simple collaboration, the result of a great war against structural, institutional, recreational, direct racism... Everyone you know. From an ancestral force to keep me steadfast in order not to let myself be fooled by the idea that I deserved less, that enough was enough for me, that there was enough, it's here. A simple research, but one that has many years of work and resilience behind it.

Proposed Methodology

In the search for philosophical justification and the formation of an understanding of the artist and the concept of beautiful Yoruba, the research will be theoretical, for the field of Aesthetics and Philosophy of Art. The translation as research will seek to research the philosophy, the formation of the artist and the visual arts in Nigeria and Benin, being able to be accompanied by audiovisual production aiming at the possibility of applying concepts. In addition, the survey will follow these steps:

- Philosophical Essay - the research will take the form of essays where I bring texts in Art and Aesthetics to present arguments.

Translation as research - the first phase of this research was to select and translate books on the subject in the laboratory.

- Observe language as a form of liberation and intellectual ascent of the black people, as suggested by the International Afrocentricity, formed by Philosophers Doctors Ama Mazama and Molefe Kete Asante, from Temple University, Philadelphia, USA..
- Direct the studies in order to understand the African philosophical work and its main structure to produce theoretical foundation with reading, analysis and problematization.
- Analysis and clarification of the basic concepts of Yoruba philosophy contained in the bibliography, giving an African epistemological direction that will include here mainly the idea of cosmogony, person, ancestry, time and nature.
- Seek understanding for the affirmation of a theory of African art based on African cultural theories and traces.
- Investigate the fruitfulness of the relationship between philosophy and African art based on researching works of art and texts from Yoruba references.
- Analyze the design of artistic creative experience to philosophical concepts.
- Seek the relationship between African philosophy and artistic creation, develop and apply concepts of Aesthetics based on the results obtained from the translations.

In chapter 1, I bring philosopher Molefe Kete Asante into the conversation with the concept of location to situate this research as a theoretical construction based on traditional terms of African Yoruba art. I present the itanlogical and historical origin of the Yoruba people and embrace the theory that the Yoruba organized from Ilê ifé under the political regency of Oduduwa and spread throughout their current geographic location, and demonstrate the connection by aesthetic patterns between Africa and Brazil. Also in Chapter 1, I discuss with the philosopher Sophie Oluwole and Kola Abimbola themes from Yoruba philosophy to clarify the theme. These basic concepts will help to formalize a structure for the Study of the Aesthetics and Philosophy of Yoruba Art. In chapter 2, I introduce the subject of Yoruba Aesthetics, with the presentation of a concept intrinsic to the experience of beauty, which is the concept of good character. In this chapter, I intend to prove that thinking about Yoruba aesthetics cannot be separated from thinking about female aesthetics as the origin of the theme. I also search the Yoruba itans to show what these people understand as beautiful in the work of art and in the human person. I seek to approximate as much as possible the Aesthetics of its people, going from the general concept to the specific concept when it comes to African Aesthetics, I present the figure of Amewá, the

Yoruba philosopher of art. I borrow the title “Matripotency” from Oyeronke Oyewumi to carry out research on the origin of the artwork as being feminine. In the final considerations, I present a brief case study on exhibitions of African art works in museums, especially in the USA and Europe. I also present Jegede's study of the most produced and most common Yoruba works of art in museum exhibitions.

CHAPTER 1- Location: where to experience

An important step to start a search is always the location, where you are talking about and who you are talking about obviously determines the result of the search. In the case of research in Africology, I believe that the way in which localization is approached is even more fundamental. We are talking about Africa, but how we are doing this directs the understanding of those who read and this has been done negatively by Western researchers for centuries, as Dele Jegede writes to us,

The face of this “new god” in African lands could be easily distinguished from his skin color, his tobacco pipes and colonial helmets, an enigma that Africa tried to unravel during the next century. Totally immersed in the idea of a superior race, the white man upon arriving in Africa imagined that he would come across a replica of Western culture, albeit with some geographical modifications. However, he found an absolutely different culture and race. Neither the frescoes, nor the engravings, nor the paintings present in Europe have been found. There was virtually no equestrian, or heraldic, or heroic sculpture. In place of museums there were temples. In place of the cross and crucifix he saw masks, masks and a variety of sacred objects in use. Europeans concluded that art was fetish, pagan religion, and primitive people. The general lack of written language, understandable to Europe, was interpreted as a lack of history. And the word “native,” used in the most condescending and derogatory way to refer to indigenous African populations, was used widely. All these aspects symptomatic of ethnocentrism. But all of this was not a fluke. As Michael McCarthy¹⁵³ has demonstrated, much of Euro-Americans' perception of Africa as subcultural and primitive is due to baseless creations made by early travelers, editors, and most importantly, the first geographers to visit the continent who replaced fantasy with fact. (JEGEDE, 1993, p. 239).

I will try to join countless other researchers who have also been giving Africa back to Africans for some time, in the sense of listening to them, looking at them and writing them. Of course this research is my eyes, and they will set the pace here and that can always be bad. I, however, hope it is minimally consistent. Therefore, I start by waving one of my points of view: Africa is where the Africans are, which means that diasporic manifestations are included as

¹⁵³ N. A.: Michael McCarthy, *Dark Continent* (Westport, CT: Greenwood Press, 1983), 14.

relevant to this research. And that can change our location map and approach the location issue differently. However, I seek to investigate the origin of the Yoruba artwork on the African continent, in Yorubaland, where, for which the Earth and human life originated, and where everything came out to form these other derivations of Africa that we find in the diaspora, as Asante says, “mythology has always been the expression of the place of a people in the universal scheme” (ASANTE, 2014, p. 36). According to Asante,

Location theory is a branch of centric theory and reflects the same interest as centric theory in the question of place. It is essentially a process of explaining how human beings make decisions about the external world that take into account all the attitudes and behaviors that constitute the psychological and cultural place. Starting from a fundamentalist approach to nature, the locationist is concerned with aesthetics from the point of view of cultural orientation. (ASANTE, 1993, p. 57)

The importance of location is because:

As Welsh-Asante explains in his theoretical work on the question of aesthetics, the locationist seeks to define the extent of affirmation and reaffirmation in the person. So when Welsh-Asante speaks of recognition as one of the central features of aesthetics, he is expressing a view very similar to that taken by localists. In fact, aesthetic attitudes are those that reaffirm our sanity, providing recognition of the best in us and in nature. This reassertion of one's sanity can occur as a result of natural phenomena or cultural experience; in any case, it is the source of continual joy and happiness. We cannot truly understand or appreciate what does not seem true because of this natural or historical meaning, it is often because the object of admiration is the opposite of what we know and rather than seeing it as aesthetically pleasing, we see it as amazing, exotic, strange or forbidden. (ASANTE, 2009, p. 57, 58).

In this sense, this analytical conduct deals with the term psychological or cultural location, which is the “place where your mind is located” (ASANTE, 2009, p. 96)¹⁵⁴ this is directly related to the term displacement, whose information would be: “if she refers to Africans as others, we realize that she sees them as different from herself. This is one of the ways displacement works. “Displacement, that is, the movement of the position of Africans in the philosophical, art, cultural, religious and values sense represents the most serious challenge to understanding African aesthetics” (ASANTE, 1993, p. 54). “Evidently, if the person is not African but tries to carry out an Afrocentric analysis, what is observed is its ability to look at the phenomena from the point of view of the Africans themselves” (ASANTE, 2009, p. 96)¹⁵⁵. So, I

¹⁵⁴ Translated from: “lugar onde sua mente está situada” (ASANTE, 2009, p. 96)

¹⁵⁵ Translated from: “Evidentemente, se a pessoa não é africana mas tenta fazer uma análise afrocêntrica, o que se observa é sua capacidade de olhar os fenômenos do ponto de vista dos próprios africanos” ASANTE, 2009, p. 96.

try to locate myself in Yorubaland, culturally, and this is quite assertive for that culture, but also psychologically, as I try here to strive to keep myself within a philosophically African framework. And based on mythological tracking, expand this location to Brazil in a small part, and fit it in that sense of location, to understand how this works more specifically, I borrow, once again, Asante's theory, which says that "location, in the Afrocentric sense, it refers to the psychological, cultural, historical or individual place occupied by a person at a given moment in history. Thus, to be in a location is to be stuck, temporarily or permanently, in a certain space" (ASANTE, 2009, p. 96-97)¹⁵⁶. Thus, for Asante, it is possible to understand whether a person is located or displaced, whether he is consecutively centralized or marginalized from his ancestral culture and whether, when analyzing this culture, he uses the narratives of his own culture or borrows from others. Based on this concept of location formulated by Dr. Asante, I tried to establish the conversations here elaborated from research by thinkers who, fundamentally or partially,¹⁵⁷ are located in their ancestral culture, in the case of African people. However, explains Asante,

Location theory says that the person closest to the center of a culture is more capable of using all the elements of that culture for the presentation of an idea, that is, the creative production of the idea. This is not to say that a person cannot produce from the margins; people produce from the margins every day. Rather, this position argues that the centered person is better able to produce an artistic product that is congruent with the core culture. How does one approach a culture? What are the characteristics of centralization? In fact, a centered person doesn't need to ask the question: Am I centered? One of the best ways to determine centering is to look at historical and psychological place. What references serve to inform the African's ideas, concepts, productions? This does not mean that you cannot use references from other cultures, nor does it mean that you should only use references from your own culture. What it does mean, however, is that for the artist to be centered, the main conscious references of the artist must be those of congruent culture, that is, the culture from which the artist has his history. (ASANTE, 1993, p. 59).

In case they are not African people, they have maintained the same commitment to African localization as the terms above put forward by Asante, placing Africa and its people and narratives at the center of importance, even though this is displaced from its own culture.

¹⁵⁶ Translated from: "localização, no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história. Assim, estar em uma localização é estar fincado, temporária ou permanentemente, em determinado espaço" (ASANTE, 2009, p. 96-97)

¹⁵⁷ In those thinkers in which I identified a non-complete centrality of what referred to an African narrative, I tried to focus on what, for me, seemed to be the most central in the analyses.

Therefore, in this chapter, following the style of philosophical essay proposed in the method, and on which this thesis is based, the conversation will first locate not only culturally and psychologically Yorubaland, but physically. I will seek to locate this territory on the map, for a purely visualization level, without intending to carry out a historical or geographic research. A conversation will soon be established between thinkers Sophie Oluwole, Kola Abimbola, Babatunde Lawal and Robert Farris Thompson. This idea of location is based on much earlier readings that explain how the intention to treat studies in Africa on its own terms works. This paragraph by the Yoruba Art Historian Babatunde Lawal helps us to understand the intention and method of this research:

A number of scholars, including Hountondji (1983), Mudimbe (1988), Ben-Amos (1989), and Obiechina (1992), have called for a new critical approach that will allow African traditions to be studied on their own terms, instead of being viewed through Eurocentric lenses. Nonetheless, judging from the perceptive insights that distinguish the publications of such "outsiders" as Robin Horton on the Kalabari Ijo, Simon Ottenberg and Herbert Cole on the Igbo, Roy Sieber on the Igala, Marcel Griaule on the Dogon, Daniel Biebuyck on the Lega, and William Bascom, Ulli Beier, Robert Farris Thompson, and Henry Drewal on the Yoruba, to mention but a few, it would be unreasonable to insist that only insiders can write intelligibly about a given culture. What is urgently needed, as Henry Gates has pointed out, is a method that enables a given culture "to speak for itself about its nature and various functions, rather than to read it, or analyse it, in terms of... theories borrowed whole from other traditions, appropriated from without" (Gates 1988: xix). Thus, this book will attempt to show that Yoruba culture has its own built-in theories by which much of its artistic expressions can be studied or comprehended." (LAWAL, 1996, p. xvi).

1.1 Ilê-Yorùbá: Yorubaland

Yorubaland is a complex with many cities and that crosses countries established by the European division of the African continent, so the cultural manifestations that will most appear here will be a mixture of knowledge between the Yoruba people of Nigeria and Benin, but the concept in Aesthetics and Philosophy of Art constructed for this thesis, will be something well located in the origin of the Yoruba and, therefore, something that, despite cultural variations, would be at the base of the organization of this people.

According to Juana Elbein dos Santos (2012), the Yoruba are a group of kingdoms originating from the same city in Nigeria, Ilê-Ifé, and from the same cultural and linguistic trunk. These kingdoms, when establishing themselves in different places, modified their language and cultural elements, however, maintaining the original bond, allow them to recognize themselves as being Yoruba. This union of kingdoms with similar characteristics are called together Yorubalândia, groups located in the south and center of Dahomey and southeastern Nigeria, which in Brazil are also known as Nagô. They are: Ketu, Sabe, Oyó, Egba, Egbado, Ijesa and Ijebu.

According to Lawal (2012), “there are more than 25 million Yoruba people in the current states of Nigeria, Benin and Togo” (LAWAL, 2012, p. 8)¹⁵⁸. This research wants to focus on a traditional Yoruba philosophical theory with extension to observe some aesthetic patterns that reverberate in Brazil. “The vast majority of these Yoruba, three-quarters, live in Nigeria, more precisely in the southwest” (LAWAL, 2012, p.8)¹⁵⁹. Lawal teaches us that there are two versions of the rise of the Yoruba people, the mythological and the historical, the two complement each other and have as main character Oduduwa and the city of Ilê-Ifé, Nigeria. “The mythological version can be extensive and complex, it states that Oduduwa, a deity, perhaps ambiguous in his sexuality, descended from the orun, the abode of beings not visible to this world, the ayê; and, by a series of well-developed tricks, it generated the Yoruba people right in the city of Ilê-ifé”. (LAWAL, 2012).

¹⁵⁸ Translated from: “Les Yoruba comptent plus de 25 millions d'individus essentiellement répartis entre les États actuels du Nigeria, du Bénin et du Togo.” (LAWAL, 2012, p. 8)

¹⁵⁹ Translated from: “Plus des trois-quarts vivent au sud-ouest du Nigeria (carte).” 2012, p. 8.

Figura 1- Map of Yorubaland



Image subtitle: <https://fr.wikipedia.org/wiki/Yorubaland#/media/Fichier:HistoYoruba.jpeg>, wikipedia, 28 de Maio de 2021.

Figure 2- Approximate Location



Image subtitle: Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorubal%C3%A2ndia#/media/Ficheiro:Yorubaland_Cultural_Area_of_West_Africa.jpg
Wikipedia, 28 de Maio de 2021).

The historical version, according to Lawal, attests that Oduduwa was a great leader who unified different Yoruba segments to form a single nation.

Historical tradition, meanwhile, identifies the same Oduduwa as the leader of a Yoruba segment of different migrations that penetrated Nigeria from areas north of the Niger/Benue rivers during the first millennium of our era. In the 12th century, Ilê Ifê became a major urban center whose religious, social and political institutions were well developed. This city is famous for its ancient arts, from monoliths and sculptures to richly decorated naturalistic figures in terracotta, brass and stone (Fig. 1-3), in dates ranging from the 11th to 15th centuries, reflecting a period of great economic prosperity (Willet 1967, Smith 1988, Falola 1991). Legend has it that after setting foot in Ilê-Ifê, Oduduwa became the Olofun, the city's first holy king, to whom I will refer later using the name Ifê, under which he is more generally known. Oduduwa later encouraged his sons to leave Ifê to establish new kingdoms. In so doing, they dominated most of the populations located around the city and beyond, and founded various subgroups such as Oyo, Ketu, Saabe, Egba Egbado, Ijebu, Ijesa, Ekiti, Owo, Igbomina, Awori Óndó and

Àkókó. 'Oduduwà as King of Ife, a Yoruba oral rap tradition carried by the inhabitants of the Edo kingdom of Benin, located about 90 miles southwest, revolted against their sovereign and asked Oduduwà to send one of his sons to lead them. From some information and in response to this request, it appears that Oduduwà sent Orànmìyàn, who established the Ewéka dynasty, which ruled Benin until the late 13th and early 14th centuries CE. After a short stay in Benin, Orànmìyàn seems to have traveled north, where he founded Old Oyó (north of Ife, near the Niger River), which became, along with Benin, the richest and most powerful of the kingdoms. From West Africa between the 17th and 19th centuries. Despite the apparent homogeneity of Yoruba culture, there are important regional variations that suggest that we now have a synthesis of once-diverse elements. This phenomenon is detectable in the Yoruba language, whose different dialects make it possible to distinguish one kingdom from another (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton, and Abiodun 1989). However, the political leaders (oba) of all these kingdoms, as well as their subjects, consider themselves to be descendants of Oduduwà. (LAWAL, 2012, p. 8)¹⁶⁰

He concludes by saying that there is great diversity among the Yoruba cities, which should be given importance, despite its strong link with Ilé-Ifé, and that it is possible to verify variants in the language "This phenomenon can be seen in the Yoruba language, whose different dialects distinguish one kingdom from another (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton, and Abiodun 1989. Apud. LAWAL, 2012, 8)¹⁶¹. All kingdoms have a leader

¹⁶⁰ Translated from: "La tradition historique, quant à elle, identifie le même Oduduwà comme chef d'un segment yoruba issu de différentes migrations qui ont pénétré le Nigeria depuis les régions situées au nord des rivières Niger/Benue pendant le premier millénaire de notre ère. Au XII^e siècle, Ilé-Ifé était devenue un centre urbain majeur dont les institutions religieuses, sociales et politiques étaient bien développées. Cette ville est célèbre pour ses arts anciens, depuis les monolithes et les sculptures jusqu'aux figures naturalistes richement décorées en terre cuite, en laiton et en pierre (Fig. 1-3), dont les dates s'échelonnent entre le XI^e et le XV^e siècle, le tout reflétant une période de grande prospérité économique (Willett 1967; Smith 1988; Falola 1991). La légende raconte qu'après avoir pris pied à Ilé-Ifé, Oduduwà en devint le Olófin, le premier roi sacré de la ville à laquelle je ferai référence ci-après en utilisant le nom d'Ife sous lequel elle est plus généralement connue. Par la suite, Oduduwà encouragea ses enfants à quitter Ifé pour établir de nouveaux royaumes. Ce faisant, ils soumirent la plupart des populations locales sises aux abords de la ville et bien au-delà et fondèrent plusieurs sous-groupes comme Oyó, id Kétu, Saabe, Egbá, Egbádò, Ijèbú, Ijesà, Èkiti, Òwò, Ìgbómìnà, Awóri, Òndó et Àkókó. Après la consolidation d'Oduduwà en tant que roi d'Ife, une tradition orale yoruba rapporte que les habitants du royaume Edo du Bénin, situé à environ 140 kilomètres au sud-ouest, se sont révoltés contre leur souverain et ont demandé à Oduduwà d'envoyer un de ses fils pour les conduire. D'après certaines informations et en réponse à cette requête, il semble qu'Oduduwà envoya Orànmìyàn qui a établi la dynastie Ewéka, laquelle a gouverné le Bénin jusqu'à la fin du XII^e-début du XIV^e siècle de notre ère. Après un court séjour au Bénin, Orànmìyàn semble avoir voyagé vers le nord, où il a fondé Old Oyó (au nord d'Ife, près du fleuve Niger), qui devint, avec le Bénin, le plus riche et le plus puissant des royaumes de l'Afrique occidentale entre le XVII^e et le XIX^e siècle. Malgré l'apparente homogénéité de la culture yoruba, il existe d'importantes variantes régionales qui laissent entendre que nous avons aujourd'hui une synthèse d'éléments autrefois diversifiés. Ce phénomène est décelable dans la langue yoruba, dont les différents dialectes permettent de distinguer un royaume d'un autre (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton et Abiodun 1989). Néanmoins, les chefs politiques (oba) de tous ces royaumes, ainsi que leurs sujets se considèrent comme descendants d'Oduduwà." (LAWAL, 2012, p.8)

¹⁶¹ Our translated from: "Ce phénomène est décelable dans la langue yoruba, dont les différents dialectes permettent de distinguer un royaume d'un autre (Ojo 1966; Thompson 1971b; Smith 1988; Drewal, Pemberton et Abiodun 1989)." (LAWAL, 2012, p. 8).

named Obá who consider themselves linked to Oduduwa by descent. All kingdoms have a leader named Obá who consider themselves linked to Oduduwa by descent. Furthermore, it is important to state that the origin of the Yoruba people, itanlogical and historical, is a female generation, in built by Oduduwa, a female leader, almost forgotten and worshiped or remembered as a male leader. Lawal (2012) explains how this happened:

In fact, the amalgamation of the mythical and historical elements of the Yoruba traditions concerning the origin of the population also resides in the dual identity of Oduduwa (which is also pronounced Oòdua). For example, the legend relating that she created the earth in Ifé originates in the veneration given to Oduduwa as the earth goddess in some western cities of the Yorubaland, especially in Ketu and Egbado (Idowu, 1995 22-23). However, in the eastern part of the same region as the Yoruba, Oduduwa is celebrated as a male ancestor, leader of a group of immigrants who subdued the indigenous Ife population through the imposition of a new ruling dynasty, which finally drives the globalization of the current Yoruba country under its hegemony. Even in Ifé, where Oduduwa is perceived as a male warrior, he is sometimes invoked as Ìyá Molè, Mother Divinity (Idowu, 1995 p.25). It turns out that some researchers specializing in Yoruba history and religion interpret the male avatar Oduduwa as a late development, the index of a new dynasty that would have tried to legitimize its hegemony by introducing a masculine dimension to a goddess of preexisting land. It is considered that this dynastic change may have occurred between the 7th and 10th centuries of our era (Adediran, 1992: 77). It is important at this point to note that the name Yorubá originally referred to the Òyó subgroup. However, since the late 20th century, the name has been used to designate most people in southwestern Nigeria because of its cultural affinity. Apparently, the "unity in diversity" now evident in Yoruba art and culture is the result of centuries of linguistic and artistic interactions between previously antagonistic different ethnic groups. (LAWAL, 2012, p. 8,11,12)¹⁶²

The Yoruba people of all cities have similar customs, or perhaps we can say that they have regional variations (maybe we can say "with strong variations"), such as the Geledé, Epa,

¹⁶² Our Translator from: En effet, l'amalgame des éléments mythiques et historiques des traditions yoruba concernant l'origine de la population réside aussi dans la double identité d'Oduduwa (qui se prononce aussi Oòdua). Par exemple, la légende selon laquelle elle aurait créé la terre à Ifé trouve son origine dans la vénération donnée à Oduduwa comme déesse de la terre dans certaines villes occidentales du pays Yoruba, notamment à Ketu et Egbado (Idowu, 1995 22-23). Cependant, dans la partie orientale de la même région que les Yoruba, Oduduwa est célébré comme un ancêtre masculin, chef d'un groupe d'immigrants qui a soumis la population indigène d'Ife par l'imposition d'une nouvelle dynastie régnante, qui conduit finalement à la mondialisation de la actuel pays Yoruba sous son hégémonie. Même à Ifé, où Oduduwa est perçu comme un guerrier masculin, il est parfois invoqué comme Ìyá Molè, Mère Divinité (Idowu, 1995 p.25). Il s'avère que certains chercheurs spécialisés dans l'histoire et la religion yoruba interprètent l'avatar masculin Oduduwa comme un développement tardif, l'indice d'une nouvelle dynastie qui aurait tenté de légitimer son hégémonie en introduisant une dimension masculine à une déesse de la terre préexistante. On considère que ce changement dynastique a pu se produire entre le VIIe et le Xe siècle de notre ère (Adediran, 1992 : 77). Il est important à ce stade de noter que le nom Yorubá faisait à l'origine référence au sous-groupe Òyó. Cependant, depuis la fin du 20ème siècle, le nom a été utilisé pour désigner la plupart des habitants du sud-ouest du Nigeria en raison de son affinité culturelle. Apparemment, « l'unité dans la diversité » désormais évidente dans l'art et la culture yoruba est le résultat de siècles d'interactions linguistiques et artistiques entre différents groupes ethniques auparavant antagonistes. (LAWAL, 2012, p. 8,11,12).

Egugun festivals. Regional diversity does not alter the notion of kinship or people's identity. What we will see here is that the artistic manifestations, for example, have a unique mythological origin and are enriched with the particular characteristics of their cities and also of various other cultural elements outside the continent. The sculptures also largely present this regional enrichment that maintains a narrative of the origin of a people who spread. Artistic monuments were erected in the cities around this mythological story that unites the Yoruba people. From the historic reign of Oranniyan, in Benin, son of the unifier of the Yoruba people, we have a monolith erected in his honor. History tells us the following:

After the consolidation of Oduduwa as king of Ife, Yoruba oral tradition reports that the people of Edo, kingdom of Benin, located about 140 kilometers to the southwest, revolted against their sovereign and asked Oduduwa to send one of his sons to lead them. According to some information and in response to this request, it appears that Oduduwa sent Òrānniyàn who established the Ewéka dynasty, which ruled Benin until the late 13th and early 14th centuries CE. After a short stay in Benin, Òranmiyà seems to have traveled north, where he founded Old Oyo (north of Ife, near the Niger River), which with Benin became the richest and most powerful kingdoms in West Africa among the 17th and 19th centuries. (LAWAL, 2012.p. 22)¹⁶³

¹⁶³ Translated from: Après la consolidation d'Oduduwa comme roi d'Ife, la tradition orale yoruba rapporte que le peuple d'Edo, royaume du Bénin, situé à environ 140 kilomètres au sud-ouest, se révolta contre leur souverain et demanda à Oduduwa d'envoyer un de ses fils pour les diriger. Selon certaines informations et en réponse à cette demande, il semble qu'Oduduwa ait envoyé Òrānniyàn qui a établi la dynastie Ewéka, qui a régné sur le Bénin jusqu'à la fin du XIIIe et au début du XIVe siècle de notre ère. Après un court séjour au Bénin, Òranmiyà semble avoir voyagé vers le nord, où il fonda Old Oyo (au nord d'Ife, près du fleuve Niger), qui devint avec le Bénin les royaumes les plus riches et les plus puissants d'Afrique de l'Ouest entre les XVIIe et XIXe siècles. (LAWAL,, 2012, P. 22).

Figure 3 - Òranmya Post (òpá Òranmiyàn)

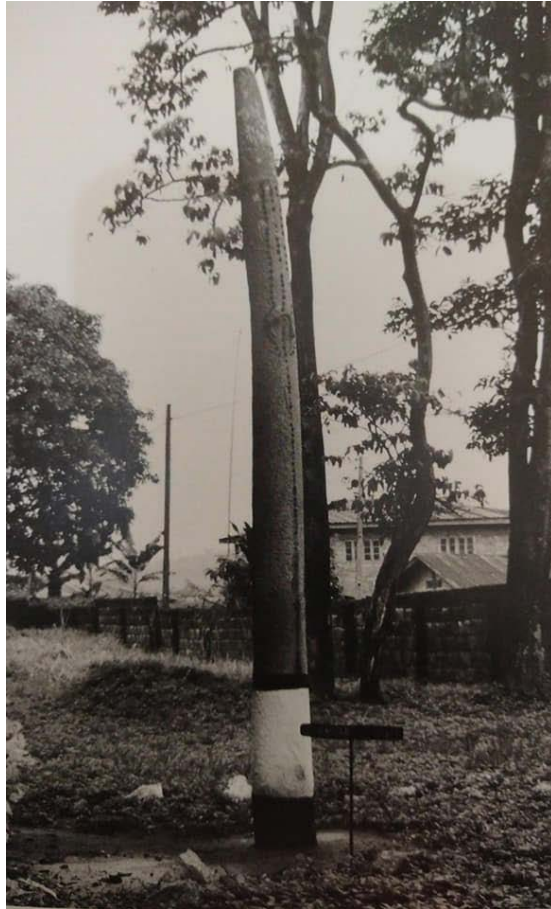


Image subtitle: Dating back to the beginning of the second millennium, this monolith is a popular tourist attraction. It confirms Ilé-Ifè's reputation as the cradle of Yoruba civilization. Grait, iron, H. 5.5 m. Ilé-Ifè, Nigeria, 1995.” (LAWAL, 2012, p.9)¹⁶⁴

It is also a custom among the Yoruba to remember their ancestors through art.

¹⁶⁴ Our Translated from: “Poste de Òranmya (òpá Òranmiyàn). Datant du début du deuxième millénaire, ce monolithe est une attraction touristique populaire. Il confirme la réputation d'Ilé-Ifè comme berceau de la civilisation yoruba. Grait, fer, H. 5,5 m. Ilé-Ifè, Nigéria, 1995.” LAWAL, 2012, p.9.

Figure 4 - Statue dedicated to Ìdena (shoemaker and gatekeeper)



Image subtitle: 11th or 12th centuries. Granite. H. 103. National Museum, Lagos, Nigeria, 1995.” (LAWAL, 2012, p. 10)¹⁶⁵

1.2 The Yoruba Philosophy

Wiredu states "the philosophy of peoples is always their tradition" and that "a tradition presupposes a minimum of organic relationships between (at least) its elements"
OLUWOLE, 2017, p. 132.

¹⁶⁵ Our Translated from: “Statue dédiée à Ìdena (cordonnier et portier). XIe ou XIIe siècles. Granit. H. 103. Musée national, Lagos, Nigéria, 1995”. LAWAL, 2012, p. 10.

Yoruba Philosophy has many important themes that contribute to the reflective process of Philosophy in general, or if we prefer, of the History of Philosophy called universal (pluriversal, to choose an African term). Something guides me along this path, this quote from the philosopher Sophie Bosedé Oluwolé:

Perhaps this section should begin with the explicit statement that the concern here is with traditional African thought. This is without prejudice to the possibility that a new African intellectual culture is currently in the making, as many believe it to be. Our analysis so far has been directed towards discovering the possible principles that guided ancient African thinkers before the advent of colonialism. Education. The argument that men in different cultures of the world engage in intellectual endeavors for different purposes does not preclude the relevance of Logic and Reason in all these varied options. The only caution I have tried to draw attention to is that the Western love of building systems and seeking the UNITY of the forms of reality is not an adulation of logic or reason. It cannot, therefore, be an absolute and universal requirement of all the possible principles that guide the different intellectual cultures of the world. OLUWOLE, 2019.¹⁶⁶

Here, in this chapter, I try to demonstrate some part of this great traditional African knowledge, whose meaning I think contributes to the study of Aesthetics and Philosophy of Art. Based on the studies of the Yoruba philosophers Sophie Oluwolé and Kola Abimbola, I organize here some themes of the Yoruba Philosophy that I believe are important to develop knowledge about this African structure. For this, I establish a conversation between Sophie herself in her book “Socrates and Orumilá: two saints Patrons of classical philosophy”, and Kola Abimbola, in her book “Cultura Yorubá: a philosophical account”. Among many, they are: *the idea of cosmos, of binary complementarity, the principle of elasticity, the concept of axé, the idea of good and bad and, always considering itan orixá and Odu Ifá as themes of traditional philosophy*. On these

¹⁶⁶ Translated from: “Talvez se deva iniciar esta seção com a declaração explícita de que a preocupação aqui é com o pensamento africano tradicional. Isto é sem prejuízo da possibilidade de uma nova cultura intelectual africana estar atualmente em formação, como muitos acreditam que é. Nossa análise até agora tem sido direcionada para a possível descoberta de princípios que guiaram os antigos pensadores africanos antes do advento do colonialismo. Educação. O argumento de que homens em diferentes culturas do mundo se dedicam a esforços intelectuais para diferentes propósitos não se opõe à relevância da Lógica e da Razão em todas essas opções variadas. A única cautela que tentei chamar a atenção é que o amor ocidental pela construção de sistemas e pela busca da UNIDADE das formas da realidade não constitui uma adulação da lógica ou da razão. Não pode, portanto, ser uma exigência absoluta e universal de todos os princípios possíveis que guiam as diferentes culturas intelectuais do mundo.” OLUWOLE, Sophie Bósédé. Cultura, Nacionalismo e Filosofia, Sophie Bósédé Oluwolé; Tradução fins didáticos de Naiara Paula Eugenio. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/19/cultura-nacionalismo-e-filosofia-sophie-oluwole>. Rio de Janeiro, 2019. Acessado em 24 de Agosto de 2021.

themes of Yoruba philosophy, African art will produce its idea of beauty in the work of art, for this reason, I think about its importance for this thesis. And we will see them diluted in the structure of the chapters that will follow in the idea of origin, in the construction of the work of art that is the human person, of the work of art, of beauty. For this, I will try to use the advice of Philosopher Sophie Oluwole and keep as close as possible to traditional Yoruba culture.

My challenge for young people in this country and across the African continent is that they must rediscover themselves. They must take seriously Philip Emeagwali's assertion that Africans will never take their rightful place in the intellectual world until we write our own stories rather than allow others to falsify our intellectual heritage.

I encourage you to join me in this crusade to rediscover, revive, critique, amend and promote indigenous African knowledge and technology and thus lay an authentic foundation for advancing Africa. OLUWOLE, 2019.¹⁶⁷

Nigerian philosopher Sophie Oluwole states that to know Yoruba philosophy it is essential to study its orality and promote investigations in the language, according to her, philosophers and philosophers express their reflections in their own language and cultural manifestations agglutinated in them. Not unlike this, in order to understand Yoruba philosophy, it is important to understand how the ancient Yoruba philosophers expressed themselves without the Western lens of reading.

In other words, to discover African thought and philosophy, we need to study texts that exist in authenticity in Bantu, Edo, Hausa, Igbo, Swahili, Wolof, Yoruba and other African languages. The reason is simply obvious. Socrates' thought was expressed in Greek and he wrote nothing. Hume wrote in English, Kant in German and Rousseau in French. There is therefore no doubt in my mind that every group in Africa and Nigeria has a body of thought that exists in the oral tradition. (Oluwole, 2019).¹⁶⁸

¹⁶⁷ Translated from: "Meu desafio para os jovens deste país e de todo o continente africano é que eles devem se redescobrir. Eles devem levar a sério a afirmação de Philip Emeagwali de que os africanos nunca ocuparão seu lugar de direito no mundo intelectual até que escrevamos nossas próprias histórias em vez de permitir que outros falsifiquem nossa herança intelectual.

Encorajo-vos a unir-se a mim nesta cruzada para redescobrir, reviver, criticar, emendar e promover o conhecimento e a tecnologia indígena africanas e, assim, estabelecer uma base autêntica para fazer avançar a África.

Eu aprecio a honra feita para mim. A minha alegria será mais completa quando, como africanos e nigerianos, podemos levantar a cabeça, bater nos nossos peitos e dizer "sou um nigeriano, um africano orgulhoso da minha herança intelectual". OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas / Sophie Oluwole; tradução para uso didático de Naiara Paula Eugenio. Disponível em:

<https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-s-por-sophie-oluwole>. - Rio de Janeiro, 2019. Acessado em: 24 de Agosto de 2021.

¹⁶⁸ Translated from: "Em outras palavras, para descobrir o pensamento e a filosofia africanos, precisamos estudar textos que existem na autenticidade do Bantu, Edo, Hausa, Igbo, Swahili, Wolof, Yorubá e outras línguas africanas. A razão é simplesmente óbvia. O pensamento de Sócrates foi expresso em grego e ele não escreveu nada. Hume escreveu em inglês, Kant em alemão e Rousseau em francês. Não há, portanto, nenhuma dúvida em minha mente que

Oluwole has gone to such lengths to recover ancient Yoruba philosophy that it is recognized as the first academically educated Nigerian philosopher and one of its greatest. Therefore, this chapter will follow his philosophical bases for research in Yoruba philosophy, which are: a) recognizing typically Yoruba philosophical themes; c) identify Yoruba concepts from their own culture and thought; d) investigate the ancient Yoruba thought, the traditional Yoruba, from which the traditional philosophy of this culture is believed to be kept; e) absolutely consider mythology as an oral philosophy. As a Yoruba philosophy she gives us the verses of ifa, personified in the wisdom of Orunmilla.

One of the most popular appellations of Òrúnmilà Baba Ifá, literally means: 'Father of Ifá'. If Ifá is interpreted as a computerized compendium of people's views on different aspects of nature and human existence, as most scholars of philosophy now do, then Ifá means Yorùbá's Classical Philosophy in the immaculate Greek conception of the discipline. The correct English translation of the name, Òrúnmilà Baba Ifá, would be "Òrúnmilà Father of Yorùbá Philosophy", in exactly the same sense in which we say: "Socrates, father of Greek philosophy".

If the language of the Oracle at Delphi is maintained, Socrates was declared "the wisest man", not the wisest god in Greece, the proper interpretation in popular language would be "Socrates, Father of Greek Wisdom". So Òrúnmilà in the Yorùbá language is definitely not faithfully translated as "god" of the Yorùbá religion. OLUWOLE, 2017, p. 14,15.

The Philosopher offers us a method to identify concepts in Yoruba philosophy. It is possible to separate - but not to isolate - an axiom and to discuss it philosophically. These axioms can be the wisdom contained in Yoruba orality:

The relativity of knowledge

(Ogbon odun ni, were eemi i)

(Wisdom this year is madness next time).

Nkan t' o k'aju si'ni, chin l'o ko s'elomi i

(What has your face to one person's back to another?)

enikan ki i nikan gbon tan

(No one is the keeper of knowledge).

Compare with Akan: Wisdom is not in a person's head.

Igbo: If one thing is standing, something else is standing.

The limits of reason

Bi a ba na gong ogbon si nnkan ti o to, ki a fi were die ti's

(When reason is stretched to its limit, folly becomes inevitable).

cada grupo na África e na Nigéria tem um corpo de pensamento que existe na tradição oral. Como a única língua nigeriana que posso falar, ler e escrever é yorubá. Dou-lhe algumas das peças intelectuais que descobri em sua tradição oral." OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas / Sophie Oluwole; tradução para uso didático de Naiara Paula Eugenio. Disponível em: <https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-s-por-sophie-oluwole>. - Rio de Janeiro, 2019. Acessado em: 24 de Agosto de 2021.

Omilengbe o l'akamoye, iyerundu ko lomukaka. Mo gbon tan, mo mo tan, ara re nikan l'o tanje. Aiforoloni, awo ilu awon were.

(Just as it is impossible to count water and dust, the faces of truth are countless. A presumptuous person who refuses to consult others is a wise person only among a universe of fools.)

The laws of logic

The law of the excluded medium -

Ki ebi o ma pa' die, k' a sarinako ire fun adie, ki a se akoya ibi fun aayan. Ewe egeji ki I je l'ona meji

(Which the chicken cannot prevent; we make the medicine for luck. But we also make the medicine to prevent the cockroach's bad luck. No single medicine can bring into existence two contradictory states of affairs at the same time and place.)

Zeno's Paradox

Ijapa: "Gbogbo obinrin ti o wa l'oja, iyawo mi ni won".

Amoye: "Da'ruko won"

Ijapa: "Yannibo" Amoye: " O d'eni

Ijapa: "Jinyan iyen naa".

(Turtle: "All the women in the market are my wives."

Sage: "Name them".

Turtle: "Yannibo".

Sage: "That's one".

Turtle: "Despise it first!")¹

Gender equity

Respect for women:

Atomodun l'Erin ti nrin, Erin o fara k'asa, atosumosu l'Efon ti nrin, beni ko thesis bo poolo. Eniyan ti o moni l'eni, ti o mo eniyan ni eniyan. Eniyan ti o ba ko ede de'le, ni i pe t'obinrin o si l'aye

((Great) people who have gone through life with minimal difficulties are those who recognize the importance of women. Only a few with little knowledge would fail to appreciate the relevance of women in society.) Odu Ose-Oturupon.

Justice and democratic principles - political participation and public responsibility

Ajuwon, Ajuwon. Apo was the j'uko. Awon l'o difa f'Alakooleju ti o ko won je n'Ife Oodaye. Eyiti won ni ki o s'ogbo ita d'ode, won ni ki o ma so igbo igbale d'oje. Won ni ki o ma fi' gbo Osun headquarters Nje Alakooleju o gbo, Nje Alakooleju o gba A o fe o n'ile I mo ma a lo.

(The idea that politicians are bigger than people and that they (politicians) can easily cover their tracks is the principles espoused by those who cheat in primordial societies. They were warned against dealing with people as if they were hunting animals in the forest. They were advised not to turn political association into a cult of cheating. They were instructed not to convert public funds into private use. The greedy did not listen or give in. In the end, they were expelled from society.)

Justice - Equality before the Law

Bi aja ba wo agbada ina, ti amotekun w'ewu eje, ti ologinni wo'so ekisa, apanije ni gbogbo won

(The dog may wear a dress of fire while the leopard dresses in blood red. The cat may appear in a ragged dress. They are all carnivores.)" (OLUWOLE, 2019).¹⁶⁹

¹⁶⁹ Translated from: "A relatividade do conhecimento

(Ogbon odun ni, were eemi i)

(Sabedoria este ano é loucura da próxima vez).

Nkan t' o k'oju si'ni, ehin l'o ko s'elomi i

(O que tem seu rosto para uma pessoa está de costas para outra?)

Enikan ki i nikan gbon tan

(Ninguém é o guardião do conhecimento).

Compare Akan: A sabedoria não está na cabeça de uma pessoa.

Igbo: (Se uma coisa está em pé, outra coisa se sustenta).

Dr^a. Oluwole makes a comparative study between Socrates, the Greek philosopher, and Orumula, the African philosopher. In studies of Greek philosophy from Socrates onwards, which she elects as the patron of Western philosophy alongside Orumilá, the patron of African philosophy. According to Sophie's studies, Socrates creates oppositions that give a characteristic of form to her philosophy, what she calls the binary distinction. This mode of philosophy separates all things, like body and mind, immanent and transcendent and even opposite worlds;

Os limites da razão

Bi a ba na gongo ogbon si nnkan ti o to, ki a fi were die ti's

(Quando a razão é esticada até o limite, a insensatez torna-se inevitável).

Omilengbe o l'akamoye, iyerundu ko lomukaka. Mo gbon tan, mo mo tan, ara re nikan l'o tanje. Aiforoloni, awo ilu awon were.

(Assim como é impossível contar água e coisas em pó, os rostos da verdade são incontáveis. Uma pessoa presunçosa que se recusa a consultar os outros é uma pessoa sábia apenas entre um universo de tolos.)

As leis da lógica

A lei do meio excluído -

Ki ebi o ma pa' die, k' a sarinako ire fun adie, ki a se akoya ibi fun aayan. Ewe egeji ki I je l'ona meji

(Que o frango não pode evitar; nós fazemos o remédio para dar sorte. Mas também fazemos o remédio para evitar a má sorte da barata. Nenhum remédio isolado pode trazer à existência dois estados de coisas contraditórios ao mesmo tempo e lugar.)

O paradoxo de Zenão

Ijapa: "Gbogbo obinrin ti o wa l'oja, iyawo mi ni won".

Amoye: "Da'ruko won"

Ijapa: "Yannibo" Amoye: " O d'eni

Ijapa: "Jinyan iyen naa".

(Tartaruga: "Todas as mulheres do mercado são minhas esposas".

Sábio: "Nomeie-as".

Tartaruga: "Yannibo".

Sábio: "Isso é um".

Tartaruga: "Despreze isso primeiro!")¹

Equidade de gênero

Respeito pelas mulheres:

Atomodun l'Erin ti nrin, Erin o f'ara k'asa, atosumosu l'Efon ti nrin, beni ko tese bo poolo. Eniyan ti o moni l'eni, ti o mo eniyan ni eniyan. Eniyan ti o ba ko ede de'le, ni i pe t'obinrin o si l'aye

((Grandes) pessoas que passaram pela vida com dificuldades mínimas são aquelas que reconhecem a importância das mulheres. Apenas algumas com pouco conhecimento deixariam de apreciar a relevância das mulheres na sociedade.)

Odu Ose-Oturupon.

Justiça e princípios democráticos - participação política e responsabilidade pública

Ajuwon, Ajuwon. Apo eran o j'uko. Awon l' o difa f'Alakooleju ti o ko won je n'Ife Oodaye. Eyiti won ni ki o s'ogbo ita d'ode, won ni ki o ma so igbo igbale d'oje. Won ni ki o ma fi'gbo Osun sede. Nje Alakooleju o gbo, Nje Alakooleju o gba. A o fe o n'ile I mo ma a lo.

(A ideia de que os políticos são maiores que as pessoas e que eles (políticos) podem facilmente cobrir seus rastros os princípios adotados por aqueles que trapaceiam em sociedades primordiais. Eles foram advertidos contra lidar com as pessoas como se estivessem caçando animais na floresta. Eles foram aconselhados a não transformar associação política em um culto de trapaça. Eles foram instruídos a não converter fundos públicos em uso privado. Os gananciosos não escutaram nem cederam. No final, foram expulsos da sociedade.)

Justiça - Igualdade perante a Lei

Bi aja ba wo agbada ina, ti amotekun w'ewu eje, ti ologinni wo'so ekisa, apanije ni gbogbo won

(O cão pode usar um vestido de fogo enquanto o leopardo se veste de sangue vermelho. O gato pode aparecer em um vestido esfarrapado. Eles são todos carnívoros)." OLUWOLE, Sophie Bosede. Para os africanos, a filosofia está nas línguas / Sophie Oluwole; tradução para uso didático de Naiara Paula Eugenio. Disponível em:

<https://www.naiarapaula.com/single-post/2019/02/24/para-os-africanos-a-filosofia-est%C3%A1-nas-l%C3%ADnguas-s-por-sophie-oluwole> . - Rio de Janeiro, 2019. Acessado em: 24 de Agosto de 2021.

the sensible, which is the world of material, natural, palpable things, copies of what exists in the world in its opposite world, which is the intelligible. In the intelligible world live the original and originating ideas of everything that exists in the material world, so the world is considerable perfect, from the ideal, from the immutable. Orumilá, on the other hand, builds a philosophy based on the cosmovision, which aggregates and interconnects everything that exists in the same cosmos, and this she calls binary complementarity:

However, paradoxically, the thesis asserts that every aspect of every paired phenomenon exists independently of the other, contradicts the reality of nature and human experience. How, for example, can the “heads” and “tails” of a coin – exist independently of each other? How significant is the idea of a mountain that is not complemented by the idea of a valley? Does the front side of a medal exist separately from the back? The fact that each paired aspect of this existence appears as the opposite of the other does not justify the belief in an independent existence or even the correlated functioning of two irreconcilable opposing existences. The human experience is of existence paired with aspects that complement each other. (OLUWOLE, 2017, p. 160)

The binary complementarity theory states that the characteristics in the cosmos cannot exist in opposition, as this would imply an incompleteness for philosophical reflection. So, it presents the possibility of thinking one in connection with the other and not in opposition. The philosopher says that this is a great contribution of African philosophy to thinking “one of the first peoples on Earth who formulated, developed and adopted binary complementarity as a compelling intellectual framework within which science, philosophy, and the social sciences, which together they find an existence and harmony, at the same time, rational and scientific”. She states that thinking about relationships based on this African concept enables a better maintenance of Human Rights, in the sense of not relying on emotions for action towards the other, but on the real belief that the other is an extension of oneself. This reflection extends to the sciences, in the sense of giving scientific knowledge an affective wisdom for its application,

Science tells us how to cure and how to kill; it reduces the retail mortality rate and then kills us in the thick of war; but only wisdom - desire coordinated in the light of all experience - can tell us when to heal and when to kill. Science gives us knowledge, but only philosophy can give us wisdom (Durant, 1926: xxvii. Apud. (OLUWOLE, 2017, p. 179).

The wisdom to which Durant's quote refers and uses as an example is precisely that which African philosophy was able to produce. A science that is capable of an adequate socio-political use in relation to Human Rights needs to observe what African philosophy points out: “caution is

regarding the use of technological knowledge that must always be subjected to scrutiny of philosophical wisdom” OLUWOLE, 2017, p. 178. As we can see, the thinker does not say that African philosophy is in opposition to science and technology, but in complementarity. There is even an incentive for this. The difference is “caution”, if in other continents science is an instrument of great human indifference, it needs to submit to philosophical wisdom to align itself with humanity. “The intellectual differential expressed here is that scientists, who convert technological powers against human interest, are, in this sense, crazy. This fact, however, did not make Orunmilá recommend the abandonment of science. She pondered the use of science to satisfy human needs and psychological desires.” OLUWOLE, 2017, p. 178. Not considering binary complementarity results in producing science against humanity and not in accordance with it and this causes a natural misalignment. So it can happen with all characteristics if placed in opposition to others without considering their connection with a whole. Disregarding the reflection on a natural interconnection would be, according to Oluwole, a fault for philosophy as it means wisdom and not just knowledge. The affirmation of the Conceptual Scheme of Complementarity contributes as another element of philosophical reflection.

The only way to demonstrate humanism in African philosophy as rational and scientific is to define it within the Complementary Dualist Conceptual Framework, whose premise signals that the two characteristics of reality have an inherent relationship. It is within this view that humanism is not a theory based on sympathy and/or emotion, as Herrick suggests, a scientifically and rationally justified demonstrable intellectual thesis. (OLUWOLE, 2017, p. 182,183).

The idea of the Yoruba cosmos provides understandings of possible expansions for philosophical practice. The Yoruba divides the cosmos into two environments: the natural world and the supernatural world also called the spiritual world.

The spirit world is the abode of supernatural forces such as Olódùmarè (the Yorùbá High Deity), the Òrìsás (all the Yorùbá deities), the Ajogun (evil anti-gods or supernatural powers), the Àjé (which are inadequately translated into English as "witches") and the ancestors. The natural world is made up of humans, animals and plants. (ABIMBOLA, 2006, p. 52).

There is a natural transit between the two worlds, the inhabitants of the spirit world walk or live in the natural world, just as the inhabitants of the natural world can have some kind of

access to the supernatural world. “Spirit beings visit the natural world regularly, and through divination, sacrifice, and spirit possession, natural beings can also participate in the spirit world occasionally. The spiritual and natural worlds are therefore interdependent.” (ABIMBOLA, 2006, p. 52).

An important factor is that the hierarchy of the Yoruba Cosmos is not fixed, it always depends on the searcher's point of search. So if the focus of those who seek to understand the Yoruba cosmos is political, Olodumare is the hierarchical point, if it is to understand the formation of the natural world, it will certainly be Obatalá. But if you want to understand the movement and ethics, it will be Exú. These three gods together with Ifá, adding up to four gods, are considered to have no antecedent creation. They always existed and existed first, and most importantly, coexisted. Therefore, it is not possible to say that one is bigger than the other, but on which focal point one wishes to understand the cosmos. So Cosmos Yorubá is organized like this:

The best way to understand power in the Yoruba supernatural world is to distinguish between existential and functional hierarchies. In the existential hierarchy, we can identify four levels of chronological / existential superiority:

Level 1: Olódumarè, Obàtálá, Ifá and Èsù.

Level 2: Other deities; Ajogun (ie supernatural forces of evil - we might call them anti-gods); as Àjé (usually incorrectly translated as "witches").

Level 3: Humans, plants and animals.

Level 4: The ancestors. (ABIMBOLA, 2006, p. 59,60).

There are forms of representation of these Gods, except for Olodumare, but this speaks of her characteristic as a Goddess and not necessarily of her hierarchy. In this way it is also possible to understand why it is inappropriate to describe Olodumare as a man or woman, for Olodumare there is no cult or form in art, for example. Although I chose to write in the feminine (since in Portuguese you have to choose), we still find it difficult in the written language to write a Goddess without gender, which also says of a God/sa, without form, which would not even fit to stipulate two forms, but ABIMBOLA (2006), teaches us that in English, the colonial language spoken in Nigeria where part of the Yoruba people is located, the correct way to write it would be “it”, which helps us to understand beyond the written language in Portuguese. Obatalá is known to be male and female at the same time; Exu, of male energy; and the Ajés, effectively of feminine energy.

There are many flaws in this sentence. First, the source of Ray's claim that Olódùmarè is masculine is a complete mystery. In all Ifá poems (and other traditional Yorùbá genres such as Ìlǵálá, Èsà and Iwì Egúngún¹²). Olódùmarè is a neutral genre. The fact is that, together, the Ifá poems suggest that Olódùmarè is, in essence, a spiritual entity: as such, describing Olódùmarè as male (or female) is inadequate. As Olódùmarè lacks gender and corporeality, Olódùmarè is best described as an this (neutral). Only when one approaches Olódùmarè through the lens of Christianity and Islam does one not realize that there are no generalized personal pronouns for the high Yoruba deity in Ifá (the sacred text of the Yoruba religion), nor in any other Yoruba genre old one. (ABIMBOLA, 2006, p. 59).

In the natural world, the Yoruba has the Ifá priest, called Babalawo, as one who is able to access a power in the supernatural, that is, one who accesses Ifá, “the Ifá priest is considered to have access to an esoteric form of knowledge (namely, Odú Ifá) on the basis of which day-to-day life in Yoruba culture is regulated. The divination process linked to the Literary Corpus of Ifá accesses this hidden knowledge”, which does not make it impossible for each individual through ebós to access this world as well. The supernatural world is completely accessible. The conversation between the priest of Ifá and Ifá is made on Opon Ifá, which is a tray, usually carved in wood with sacred motifs for the Yoruba people and a series of drawings that are actually symbolic marks, made by Babalawo to be decoded. They are made from a sacred powder called iyerusun, which is placed inside the tray. It is a work of art in detail carved with motifs that concentrate axé.

Figure 5 - PI. 31. Circular Divination Tray (opón Ifá)



Image subtitle: “19th / 20th century. Wood, pigment. Diam. 35 cm. United States, Washington, DC, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Gift from Walt Disney World Co., a subsidiary of the Walt Disney Company, inv. 2005-6-69. The circular divination tray (opón ribiti) reminds the world how the Yoruba see it as a closed gourd. Called ita òrun (access to 'heaven'), the space embedded in the middle of the plateau symbolizes the middle section of the cosmic gourd, a veritable threshold between the 'heavenly' and terrestrial realms. It is therefore not surprising that the main face of most sets is often identified as that of Èsù / Elégba, the divine messenger assisting Orúnmilà as he navigates from one realm to another.” LAWAL, 2012, p. 133.¹⁷⁰

The motifs carved in Opón Ifá can be many, sometimes tell stories of axé, as in this piece where we can see a face that symbolizes Exu, the orixá of communication and enabler of events. Here he does the job of ensuring that the conversation between the babalawo and the individual is satisfying, as is the communication with the orun. This image of Èsù is worked on the top of the tray, while images of animals and other characters are worked around the tip of Opón Ifá: Òní (crocodile), Òpèlẹ́ (chain interspersed with eight concave seeds for the practice of Ifá divinatory consultation), Obinrin (represents a woman), Eja (fish), Eku (mice), Àjàpà (turtle), etc. The presence of Èsù in Opón Ifá shows the importance of Èsù as a messenger who relays messages to Olodumare as prescribed by Ifá; while the presence of images of animals shows their importance in traditional Yoruba beliefs and practices. The divination marks, Odù, created in Opón Ifá, could be interpreted as a symbolic encoding of Ifá as an omniscient deity. In the place where this work was acquired, the carved motifs also serve to attract and concentrate ashé from the printed narrative.

What we can understand about Ifá is that it is a kind of absolute wisdom, in the sense of grand and all-encompassing, that exists in the cosmos and that has been distributed or taught or shared in the natural world. And also, according to Oluwole, 2016, a personality that existed in the Yoruba world personifying such wisdom and propagating it. On how this wisdom is manifested and its importance for the Yoruba culture, Abimbola writes:

The word "Ifá" has six layers of meaning:

¹⁷⁰ Tradução nossa de: “Pl. 31. Plateau de divination circulaire (opón Ifá). XIX /XXe siècle. Bois, pigment. Diam. 35 cm. États-Unis, Washington, D. C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Gift of Walt Disney World Co., a subsidiary of the Walt Disney Company, n° inv. 2005-6-69. Le plateau de divination circulaire (opón ribiti) rappelle le monde tel que les Yoruba le visualisent sous la forme d'unealebasse fermée. Appelé ita òrun (accès au ciel), l'espace encastré au milieu du plateau symbolise la section médiane de laalebasse cosmique, véritable seuil entre les royaumes céleste et terrestre. Il n'est donc pas étonnant que le visage principal de la plupart des plateaux soit souvent identifié comme celui d'Èsù/Elégba, messenger divin prêtant main-forte à Orúnmilà lorsqu'il navigue d'un royaume à l'autre.”LAWAL, 2012, p. 133

- (i) Ifá (also known as Òrúmilá or Orunmila) is the name of the god of knowledge and wisdom;
- (ii) Ifá is used to refer to the process of divination related to the god of knowledge and wisdom. This is known as "Ifá didá", that is, Ifá divination;
- (iii) There is a body of knowledge also called Ifá (ie, the Literary Body of Ifá) associated with Ifá didá (the process of divination). This body of knowledge is the Sacred Text of the Yorùbá Religion and all its denominations in Africa and the Diaspora. The Corpus is composed of 256 Ods (ie "books" or "chapters"). Each odd number contains between 600 and 800 poems¹.
- (iv) Ifá (or eṣe) is also the name used to refer to any specific poem from any "book" in the Corpus. (See Appendix I for examples of these poems.);
- (v) The word also refers to any special herbal mixture or talisman prepared for medicinal purposes - recipes for these are explicitly stated in some Ifá poems, and,
- (vi) There are some special poems that function as spells or powerful words. When spoken, these words are said to reveal the truth in the sense that whatever they claim will happen. These Ifá incantations are mainly used for medicinal purposes. For example, reciting one of these poems in the proper way "summons" the venom of certain types of snakes from the human body. (ABIMBOLA, 2006, p. 47).

It is understood that numbers are fundamental to calculate equilibrium, so there is a profound seriousness in numerical observation for Yoruba life. That's why the cosmos is divided into two halves, the left and the right, the elements of this division add up to 600 plus 1 elements. On the right side of the Cosmos we have 400 elements and on the left side 200 elements. It is important that the sum is not made like 601, but 600 plus 1. Element 1 is a fundamental factor in understanding the Yoruba philosophy, because it is what Abimbola calls the principle of elasticity. The principle of elasticity is exactly the peculiarity of the Yoruba philosophy, from the principle of elasticity, it is possible to think of agglutination that is, in fact, part of what I can call movement, that which permeates all Yoruba philosophical construction and which is contained as fundamental from the itan of formation of the human person. The movement allows the Yoruba's philosophical reflection to be expansive and creative beyond the traditional, although always linked to it. A Yoruba, based on the principle of elasticity, can feel fully capable of thinking about the world and developing new ways for the development of his own body and consciousness beyond the material component, in the case of the physical body; and structural, in the case of tradition, without this being considered outside of being. Once elaborated, the component is drawn inwards and takes on a form of being. Some practices exemplify its application, "the "plus 1" principle allows new beliefs, new thought systems and new deities to be brought into the involvement of the Yorùbá culture". For this reason, it also makes it possible to think that Africa extends to its diaspora, when it produces practices in dialogue with the continent, even at times seeming to be distant. The principle of elasticity incorporates, transforms, develops, improves, if

necessary, but the best understanding of this principle is that it brings to itself, processes, manages and expands within itself.

An example of this principle of elasticity is the way in which Catholicism was "incorporated" into the Yorùbá religion in Brazil and Cuba. In Brazil, the Yoruba religion has several names. Sometimes the generic term Candomblé or Orixá (also spelled Òrisà or Orcha) is used.

Another frequently religious denomination in Brazil is Batuque. Although there are slight variations in the practice of these denominations of the Yorùbá religion, the central tendency is that the Yorùbá deities are associated with Catholic saints. This is because, instead of calling the deities by the names Yorùbás, they refer to them as "saints". "Saint Lazarus", for example, is the Òrisà called Sànpònná in Africa. (Sànpònná, which is also spelled Sànpònná and Sònpònnó, is also called Obalúayé, or Babalu.) "Virgin Mary" is the Òrisà called Òsun and "Saint Barbara" is the Òrisà called Sàngò. These associations were made by the enslaved Yorùbá people, in an effort to hide their religions from the slave masters. Thus, when people in Brazil or Cuba claim to offer sacrifices to "Virgem Maria" or "Saint Lazarus", their beliefs and practices have more to do with Yorùbá beliefs than with Catholicism. It is also because of the principle of elasticity that native Amerindian spirits, such as Caboclo, play a prominent role in Umbanda. In Brazil, Umbanda is a syncretized religion that has elements of the Yorùbá religion. Christianity and Native Amerindian Religions. (ABIMBOLA, 2006, p. 50, 51).

The concept of Axé: the idea of axé has a fundamental role in Yoruba art, as it is it who influences the creation of certain styles that the Yoruba believe are capable of bringing and moving axé through the work of art. And since there is no such thing as life without axé, because asè is the life force, these styles are seriously observed. Aesthetic standards are constructed in order to attract ashé and move collective life. So, axé is not something purely abstract, besides being an energy that we like to think is manipulated by the artist, priests and people of a community, axé is also something material, capable of preparation and handling. Therefore, for a traditional Yorubaland, an individual can carry ashé with him not only in the body as a substance or energy, but as an object and, often, as an object that was made with aesthetic standards to reserve, be a dwelling place or the ashé itself. Art is always present, because axé can be contained in people, animals, in external nature, in potions that will be absorbed by the body or in objects that are not works of art, but also in those that are works of art. In those that are works of art, we can observe aesthetic patterns of the Yoruba culture, such as the cutting of the head of a sculpture, which are specially made to concentrate axé. So a work of art is built on these standards to make that happen. For the Yoruba, the entire pluriverse is alive. Because in traditional Yorubaland all things are inter-communicated (intra-communicated), that's why axé is what moves potentialities, which allows becoming and this is absolutely natural, because the

absolutely natural is inter-communicated (intra-communicated) with the supernatural. In this sense, axé speaks of a collectivity in communities of human beings, ancestors and everything that integrates them, since everything is connected. Axé is the energy that makes this communication happen. We can also direct this understanding towards the craft of the artist who invests in producing aesthetic patterns in order to communicate and store axé. So this is real in works of art. Some artworks show us some of these aesthetic standards that are used by artists in Yorubaland with the intention of making the artwork concentrate, produce, distribute axé. We can identify in these works motives and cuts that express this action of the artists in concentrating and distributing axé, Exu's theme is a great image for such observation.

Figura 6 - Pl. 28. Stick for Eshu / Elégba



Image subtitle: XIX-20th century. Wood, pigment, cowry shells, glass beads, rope, fabric, seeds. H. 39 cm. United States, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Arthur and Margaret Glasgow Fund. inv. 88.43. This janiform staff refers to the legendary link that exists between Esù / Elégba and the threshold from which he plays the flute to control and coordinate the two sides of existence: the visible and the invisible, the outer and the inner, the masculine

and the feminine, the known and the unknown, etc. The gourds (àdó) engraved on his helmet evoke his magical potential to make the impossible possible and vice versa, thus intensifying the mysteries of life.”(LAWAL, 2012, p. 133)¹⁷¹

The well-known phallic hairstyle of this sculpture leads us to this well-known symbol of Èṣù, the male sexual organ and the generation of lives, which carries complex meanings also related to the communication and dynamics of the represented orixá. His braid, which tends to the ground, something like a symbolism of a gourd tipped down, would hide the eyes that this orisha is believed to have behind its head, as well as a sharp knife called a *somsó òbe*. Furthermore, it represents one of his duties, that of making the connection between the Òrun and the Àiyé. It also suggests the comb of a cock, an animal with an intimate relationship with the orixá, and evokes the ancestry of Òrìṣànlá and Oòní. On top of her braids we see tufts of hair called *òṣù*, a symbol of power, one of the aesthetic resources that concentrate *axé* in sculpture, which reminds us of the sacredness and relationships with others of the orixá. In his right hand he carries what looks like a 'g' to us, in his left hand something similar to a machete, which symbolizes his dominance over opposing energies, which can provide blessings as well as death, and represents the control between well-being and danger among humans born and ancestry. Buffalo horns are linked to royalty as a symbol of power and it is believed that what is carried inside them is *mica*, a medicinal powder. Indigo is associated with *oduduwa*, real women, and ideas of character. The pigment called *wájì* is used in Yorubaland to rub onto images and consecrate them, one of the many rituals that bring artworks to life. We know Èṣù Èḷẹgbára as the god of paths, often represented by roads that remind us of the possibilities of flowing our lives and projects. He is also the god of the markets, the movement of exchange, the trading of money. He's the one who makes the financial transaction, and that's why he's wrapped in shells, ancient currency and a symbol of money, but also of the transformations and acquisitions we make with him. What communicates is the space of Èṣù, the divinity that governs all doors, because the door is access,

¹⁷¹ Our Translated from: “Pl. 28. Bâton pour Esù/Elégbá. XIX-XX siècle. Bois, pigment, cauris, perles de verre, corde, tissu, graines. H. 39 cm. États-Unis, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, The Arthur and Margaret Glasgow Fund. n inv. 88.43. Ce bâton janiforme fait référence au lien légendaire qui existe entre Esù/Elégbá et le seuil à partir duquel il joue de la flûte pour contrôler et coordonner les deux faces de l'existence : le visible et l'invisible, l'extérieur et l'intérieur, le masculin et le féminin, le connu et l'inconnu, etc. Les calebasses (àdó) gravées sur son couvre-chef évoquent son potentiel magique à rendre l'impossible possible et inversement, intensifiant de ce fait les mystères de la vie.” LAWAL, 2012, p. 133.

and the communication that moves the relationships or forms of communication that distributes ashé.

The concept of good and bad: the right and left sides are, according to Abimbola, divided as follows: the right side of the cosmos contains 400 “primal powers” that are called orixás. In this group are also human beings, who from the principle of elasticity, can come to become deities. We were then able to understand very well why the lack of estrangement from other cultures that transform humans into divinities. For the Yoruba, every human person is a potential God. Exú is a God of male energy considered neutral, in the sense that he is neither good nor bad, so he can transit on both sides, as he is the messenger God for the Yoruba, he has free access to all paths, including enabling access to them. On the left side of the cosmos inhabit the Ajoguns, which means "warriors", deities considered negative or anti-gods who are understood to oppose human life, which would be the warriors against cosmic harmony. For philosophy, they are important themes for reflection as organizers of lives and human relationships. They are "the eight warlords, Ikú (Death), Àrùn (Disease), Òfò (Loss), Ègbà (Paralysis), Àràn (Great Trouble), Èpè (Curse), Èwòn (Prison), Èse (Affliction)" . ABIMBOLA (2006), p. 49. The right side of the cosmos is inhabited by 400 energies considered to be positive, which are orixás and human persons. The orixás are deities who are asked to help organize the cosmos and fight the warlords in favor of human beings and nature in general. However, if the natural world is at odds with properties considered benevolent or fails to make sacrifices for its messenger Eshu, they can be ignored. There is a clear system of exchange established in the Yoruba culture and this includes feeding what we call ebó, the orixás and the ancestors to restore social harmony, health and sip favors. More broadly, deities are considered deities created to promote good. The Ajés, female energy deities, wrongly translated in the West as “witches”, are clearly ambiguous creatures. Like Eshu, they have free access from both sides of the cosmos and have a face of both bad and good. However, unlike Him, his energetic personality of great power capable of destroying the natural world, generally directs the readings about his personality towards the malevolent side of the cosmos. In addition to demanding favors for their great power to be controlled, these favors often require a great deal of sacrifice on the part of the begging. They are, in fact, creatures fully aware of their power over humanity and the natural world in general and their power is of such

proportions that it needs to be fed with human labor to balance both the force of creation and destruction.

What we can observe from this organization of the cosmos is the formation of what the philosopher Sophie Oluwole calls *binary complementarity*. There is good and bad and there is clear volatility between them usually through ebós. There is also an interaction between feminine and masculine in the creation and maintenance of the cosmos, although the feminine power is what more specifically obtains the power over the maintenance of life, other deities can interfere through the ebos. Evil and good are not fixed, immutable characteristics. They exist in the natural and supernatural universe and are completely interchangeable and dissolvable. Another important factor is that what the Yoruba consider bad is in the sphere of social disorder and lack of physical or psychological health or what could cause such a thing, and the good is what can change this situation. Harmony is health. In other words, there is a group of gods who promoted good when they created the Earth and made it habitable, as well as when they created the healthy human body and nature extensive/inclusive to it. And, as we can observe, bad is the result of social relations plus the design of death, which can also be “deceived”, up to and in a certain measure, since it is a matter of destiny, by benign works. Good is health and bad is lack of it. The struggle in the cosmos is for the harmonization of these forces that are confused all the time, generally bad is what afflicts the natural world for lack of work or vigilance. In an expansive way, this can be understood in several ways. Therefore, the stoning of character is an artifice to acquire a good, since a good character provides a good harmonious life in community, for example. Or, learning and performing cultural customs is a good thing, since, if the Ajés require extreme vigilance so that the balance of health and life is not disturbed, observing cultural rituals so that they are happy and satisfied is a benevolent attitude. In this sense, for the Yoruba people, art is a device that is of fundamental importance for social balance and achievement of good, through good attitudes, if we think of the great festivals created as great ebós, which acquire favors from the gods, educate the community, promote physical and spiritual health. It is the incorporation of the metaphysical good. A good individual is one imbued with good, who promotes life and health and this can have various moral and practical means, the artist promotes life and health, for example, when he produces material that aesthetically pleases the spirit, promoting joy and harmony, community education or communication material with the gods. And well is what is progressively closer to the Gods. Obatala is a God of life, and life is a good, so what is

progressively closer to Obatala is good. Likewise, bad is equally metaphysical and moral in nature, moral in nature when an individual promotes malevolent actions - which have negative value - which generally has to do with disrespect for community ethics, thus accessing or incorporating evil metaphysical, the eight warlords mentioned above. Remembering that evil are natural characteristics that afflict the life and physical and psychological health of an individual and not the personification of an entity, calling them “warlords” seems to me much more an aesthetic artifice for language.

CHAPTER 2 - Ìyál'ẹwà: Yoruba Aesthetics as Feminine Aesthetics

Ìyá is not just the giver of birth; Ìyá is also a co-creator, a life-giver, because Ìyá is present in creation. (OYEWUMI, 2016, p. 1-47)

Brazil is full of the teachings of African itans, we often grew up educated about their orientations without knowing their origin. For example, why does our mother count to three as an order statement and not to any other number? “I’ll count to three, for you to do such a thing...”. Nobody wants to wait to get to number three, is that right? This is an ancient custom brought from the African continent when an Iyá uses numbers to reinforce an order given by her. These maxims may arrive modified by time or merged with other cultures, but they remain alive in their main forms. Tètèdè is a feminine symbology head ornament, that is, she represents the feminine in one of the presentations of the Geledé Show in Yorubaland, “indirectly, Tètèdè is also appealing to parents to give their children a good moral education, after all 'charity starts at home ’”(LAWAL, 1996, p. 108). She appears first and is responsible for invoking Èfè, the headdress that is a humorist who, in addition to making serious prophecies, animates the audience with satire. In the liturgy, Tètèdè, the image of the feminine, calls Èfèh three times:

At the end of the performance, Tètèdè approaches the double-bow entrance to summon Èfè. She must call you three times. On the first call, there is no answer. There is a music intro. She calls him a second time. Again, Èfè does not respond. There is a deep silence. The public is anxious. Has the Èfè fallen into an evil ambush by rival groups in town or by people who suspect he would ridicule or expose them during the performance? (...)

Then he answers Èfè when he finally answers the call:

Tètèdè I heard your voice
 When you first called,
 The mahogany tree asked me for a service.
 When you called the second time,
 [5]Ìrókó gave me a job to do.
 When you called for the third time,
 I responded well.
 I came, as I always come.
 I became the one you see and receive with joy
 [10]When you see me, welcome me with joy.
 Joyfully, joyfully, the child receives the bird. Gladly, happily. (Recorded in Kétu, 1983.
 Lawal translation) (LAWAL, 1996, p, 111).

We learned, through the interference of the Eurocentric culture, that the role of women in the creation of the world was secondary. The itan of creation of the first work of art says that a god of ambiguous sex, Obatalá, uses clay from Naña, a goddess of feminine energy, to sculpt the first work of art, the human person. Ogun sculpts the details with his tools, directly participating in the creation process of the work, and as soon as the handwork is finished, Olodumare breathes life into the material already molded. We learned, then, that the work of art was already ready when placed in the womb of an iyá, moving it away from the direct participation of human creation as a work of art. However, the Yoruba understand that only iyá procreates and that this creation cannot be separated from it “because its reasoning and meaning derive from Ìyá's role as co-creator, with Èlẹ̀dàà (Who Creates), of human beings...” (OYEWUMI, 2016, p. 1-47).

An interesting fact to note, in my view, is that we often reproduce this itan citing Obatalá as a male god, excluding his feminine essence and therefore excluding from there the feminine energy imprinted in the artwork as well. I believe that thinking about creation as a philosophical element that unifies energies is fundamental to understanding the formation of the human personality. Since itans are, philosophy that form people and can direct social development, understanding that these energies are unified formulates another conception of thought for the social construction of a body. Three-fold is the creative feminine, just like the Tètèdé headdress, the feminine is responsible for bringing what is important into existence. The approximate translation of the word iyálewá from Yoruba to Portuguese would be “Iyá is beauty”, its approximate meaning would be that it is Iyá who produces beautiful things. And I use it in this document as a translation of the concept of Aesthetics, since, in general terms, Aesthetics is an in-depth and better elaborated philosophical reflection and production of beauty and emotions. The term fits perfectly from a philosophical point of view, as will be demonstrated in this chapter. For this thesis, Iyálewá is an appropriate term to describe “Yorubá Aesthetics”, since Iyá is the mythological origin and artist producing beauty for this people. Therefore, the title of this thesis is Iyálewá, a reference to its meaning as an approximate translation, that is, “Yorubá Aesthetics: an essay on the origin of Yoruba art”.

Thinking about the creation of the human person as a work of art, it is important for this research to reach the moore as close as possible to the creation itans. Understanding, of course, that the story changes and adds elements and that this is not always a negative factor. However, as this is about tracing the origin of the Yoruba work of art, it is necessary to get as close as

possible to the story told by its own people. In this investigation I seek to recognize the female role in the creation of the work of art that is the human person and its power that maintains life and organizes it in the community, as an extension of my master's dissertation (2012-2014), which investigated how power Feminine organizes the community outside and inside the Candomblé terreiros, empowers women and men and empowers them for daily struggle. Besides, above all for the dissertation, organizing a terreiro art circuit. Here, I investigate this feminine power of creation, maintenance of life and social organization, looking for the origin of the itans of creation for the Yoruba people.

2.1 Qnàiyá: the female role in the creation of the work of art that is the human person

This chapter seeks to establish a conversation between thinkers Oyeronke Oyewumi and Babatunde Lawal regarding the influence and female representation in the origin of the Yoruba artwork. To build this statement, it will be necessary to trace a path between some themes of the Yoruba philosophy that I found pertinent to this. They are: a) Matripotency; b) Qnàiyá; c) Omolẹwà, d) Ìyálẹwà and e) Orí. These themes are expressed in the Matripotence chapter of the book *What Gender is Motherhood?* draws a picture of what it would take to undertake a study of Yoruba Aesthetics and I seek to fill them in with the help of other thinkers as well. This investigation is part of my ongoing PhD research in Philosophy at PPGFIL-UERJ, with CAPES funding, which aims to produce an essay on the origin of the Yoruba artwork in the Aesthetics and Philosophy of Art line.

I like to translate Matripotency as a philosophical term that unifies the Yoruba philosophy on the continent and in its diaspora, because it speaks of the feminine power of becoming and being. Female power creates, sustains and organizes the world. In my master's thesis entitled *A Face Guerreira das Iabás Oiá, Ewá and Obà*, I bring to the discussion how female power was and is able to unify a community and meet its needs, whether for affection or possibilities of becoming. Becoming a daughter, mother, sister, professional and, above all, becoming who you are from the mirror and the symbols of strength and education that these orixás are. If he

recognizes and forms himself as an individual who thinks, creates and develops, he is able to make himself in the image created by the unifying and forming mythology of these orixás.

From this perspective, I understand that, in addition to drawing a representation of the Yoruba warrior goddesses, mythology provides subsidies for the diasporic African woman when she donates models for her social organization. For example, there are the black women's movements that generally refuse the names of Western organizations because they understand that this form of organization does not fully represent them in relation to the influence of the event of enslavement, racism and, obviously, the precedence of facts and their consequences and choose names that indicate collectives such as African women warrior societies, uniting around what they have in common to explore their potential as black women and launch themselves towards conquests in the world. In addition to noticing that many of these women, daughters of orixás, carry symbols of strength such as necklaces with cutlass, shields and ofás, objects that symbolically place them in connection with Africa and their own history.

Well, in this conversation, I think, based on visits to the terreiros and consulted bibliographies, that the image that comes to me is that black women warriors, activists or not, are "hidden" due to the strong influence of the advent of enslavement and their consequences, but when they appear as a symbol, they are capable of influencing an entire community of women, such as the Candomblé terreiros, which massify the teaching of respect and female superiority. In these places, women are treated quite differently from how they are treated in society at large. It is possible to reach an understanding of how fragile the figure of the black woman can be outside the terreiro and how this context changes completely inside it. The Candomblé terreiro is a mixed community, different from the societies of ancestral African women, but that works for the affirmation of women from the essence of their orixá, with mythological assistance. Within this space, they resume their warrior faces, often taking these potentials to the community outside the terreiro, acting in the modification of the social space. (EUGENIO, 2014)

The term *Matripotência* was thus translated in Brazil by Dr. Wanderson Flor do Nascimento from the book *What Gender is Motherhood?*, by sociologist Yoruba Oyeronke Oyewumi. According to her, “Matripotency describes the powers, spiritual and material, derived from the procreative role of Ìyá” (OYEWUMI, 2016). Procreator in the sense that “all human beings are born of Ìyá” (OYEWUMI, 20016), and “as all humans have a Ìyá, we are all born of a Ìyá, no one is greater, older or older than Ìyá. The one who procreates is the founder of human society, as indicated in Oseetura, the Yoruba founding myth” (OYEWUMI, 2016). From this, we can say that *Ìkúnle Abiyamo* is a symbol of the representation of this power in Yoruba visual arts. The work is represented as a pregnant female figure, kneeling and with protruding breasts. This position signals the most important moment of human creation and has the junction of two meanings. "The term *abiyamo* (birth of Ìyá) is often associated with the term *ìkúnle* (kneeling), referring to the preferred birthing position in Yoruba culture" (OYEWUMI, 2016), in the Yoruba conception, before birth, the human person he chooses his *Iyá*, and this is a moment of special

decision for that person's earthly life. When choosing your Iyá, one must kneel in reverence “It is important to emphasize that àkúnleyàn (the moment of pre-terrestrial creation in which individuals choose their destiny) and ikúnle abiyamo (oyá's kneeling in labor) they are often confused and are therefore considered as one” (OYEWUMI, 2016, p. 1-47).

Figure 7 - gbóni/Òsùgbó Female Figure

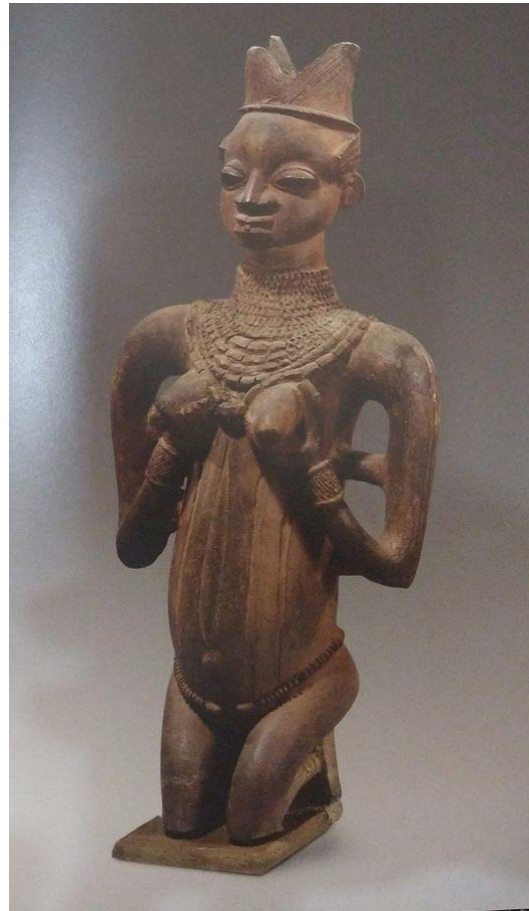


Image subtitle: Terracotta. Pl 49. H 70 cm. Netherlands. Berg and Dal, African Museum, n° 349-1.” (LAWAL, 2012, pl. 49).

At the time of delivery, Ìyá kneels down to give birth, which would be a comfortable position for that. The association of these two distinct moments, before and at the time of delivery, is represented as a single moment, even though choosing Ìyá is an action from before birth, the representation is unified in the visual arts.

A figure of a naked woman kneeling holding her breasts symbolizes humanity choosing its destiny in heaven... For the Yoruba, this choice of destiny is probably the most important creation of man [human], and it is significant that the woman was chosen to handle the assignment. The woman uses *ikúnle-abiyamọ* “kneeling in pain at the birth of the child”, often considered the greatest act of reverence that can be shown to any being, to appease and “soften” the gods and solicit their support.” (ABIODUN, 1989).

After discussing the real role of *Ìyá* in the creation of the work of art that is the human person, it is necessary to understand the term *Ọnàiyá* for the Yoruba philosophy, which is directly related to this moment of creation. *Ìyá* is the one who produces art and this is at the heart of Yoruba aesthetics. “For the Yoruba, art (*Ọnà*) is a creative ability manifested in man-made shapes or designs, shapes or designs such as sculpture, painting, ceramics, textiles and architecture” (LAWAL, 1996, p.xvi). Hence the joining of the words *Ọnà* plus *iyá* results in *onayíya*. So the word denotes that *Ìya*, the female Yoruba, is the one who makes art, who produces art. Because for the Yoruba, the human person is a work of art and who produces this work of art is *Iyá*. Still on the creation of the artwork, Lawal says:

However, most of the inspiration for art comes from nature, and part of the quality associated with it (*ewà*, beauty) is discernible in nature, the Yorubá associate artistic creativity with the divine. It is no wonder that, according to Yoruba cosmology, the universe is the work of the Supreme Being (*Olodumaré*). The human image is unique because *Obatala* (the Artist God) designed it so. (LAWAL, 1996, p. xvi).

In this sense, the reading of Oyeronke Oyewumi (2016), complements by bringing to light that this work is not only done by male hands. The divine work of art is fundamentally feminine. By explaining that *Iyá's* work is continuous, if Yorubaland has the concept of life as a work of art based on the continuity and maintenance of life by itself, she teaches us that the most important part of this maintenance is *Ìyà*, who responsible for keeping its offspring. Every care is taken to keep these offspring alive. For the Yoruba, keeping the offspring alive is the same as keeping the artwork alive and therefore continuing the artwork.

The connection of the *Ìyá* institution and the aesthetic continues through the process of physical childbirth and the child's postpartum care. All these processes are considered as *ọnàiyá* – making art – among other things. Postpartum care for a child in the first few months of life requires continuous molding (analogous to molding clay) of the head into a beautiful shape. But it is clear that the most aesthetically pleasing sight is the child itself. *Omọlẹwà* (offspring is beauty) is a common personal name and often included in *oriki* performances.” (OYEUEWME, 2016, p. 1-47).

In the photo below iyá bathing a baby in the waters of Iemanjá so that he has good health. These cares are considered as what shapes the work of art that is the human person, as it prepares him for life and helps to determine the conduct of his life. If the human body is a work of art, resorting to a procedure that keeps it alive and healthy is like continuing molding. iyá's children are his works of art.

Figure 8 - During the Festival de Yemoja in Ìbarà, Abeokuta (1958)



Image Subtitle: During the Festiva de Yemoja in Ìbarà, Abeokuta (1958), devotees use water from the Onídá stream, sacred to Yemoja, to give babies a ritual bath that will protect them from infant mortality (Abiku). Abeokuta, 1958." (LAWAL, 1996, p, 45).

It is important to remember that Lawal, who had quoted this terminology before, the meaning was the same “The process of creating a work of art is called onà síse or onàiyíyá, whose etymology can be onà = art; yíyá= creation” (LAWAL, 2012, p 19). But it seems that for Oyewumi, the meaning of the word is extended to consider it fundamentally a female work: “the connection of the Ìyá institution and the aesthetic continues through the process of physical

childbirth and the child's postpartum care. All these processes are considered as *onàiyi* – making art” (OYEWUMI, 2016). And it expands the meaning by citing Abiodun's research, to relate the feminine and the procreation of children with artistic making and the production of beauty in art.

In northeast Yoruba helmet masks (sometimes known as *elephon* or *epa*), a common theme in the structure is that of a kneeling woman with two children, sometimes called *Otonporo*. During a festival in Ikerin, she is revered. Hailed as *Otonporo niyi Elefon* “*Otonporo, the pride of Elefon*”, she is an embodiment of everything that can be considered beautiful in the Yoruba context. Beauty in this context includes the arrival of children, to which most women pray during the festival. *Otonporo* is painted in black, red, yellow and white to make its beauty visible even from a distance. (ABIODUN, 1989, p. 1-18. Apud. OYEWUMI, 2016, p. 1-47).

Omolewá means that offspring (children) is beauty. Children born of *Ìyá* are works of art that contain beauty. In other words, *iyá* is the one who produces beauty, *Iyálewa*. And, we are talking about beauty in the work of art, since, as said before, the human person is a work of art. As the Yoruba consider themselves a work of art molded by the hands of an artist god, *Obatalá*, the artist is considered a special person in the community, he/she is the one who continues the work of this creator god or chose the same craft as a god. Artistic manifestations are used for different purposes, worshiping ancestors, entertaining, educating, etc. It is an activity used to organize and improve the community in any way possible. “Art in its broadest sense is central to maintaining this social condition. It is an aspect of what the Yorubá call *Ìfògbóntáayése*, ‘using wisdom to remake/improve the world (Akiwowo 1983a:4).’” (LAWAL, 1996, p. xvii). No wonder *Ìyá*'s importance lies in the fact that she is the primordial artist, shapes life as an artist and produces beauty when she produces children. Not just because a human person is the image of the work of art: material, work, mold and movement. But also because it contains life, since for the Yoruba the maintenance of life is part of the production of beauty, in the sense that when life unfolds, it continues its process of producing beauty.

Orí is what defines the entire life of a Yoruba in *Ayê*, and is intrinsically related to the production of works of art, whether human, from *iyá* and from there, as a result, to art objects, hence its representation in art it is very frequent and much observed. The physical *Ori* is in relation to the inner *Ori*, and the inner *Ori* is in relation to spirituality. So, the elaboration of a serene face is pursued in the Yorubá arts, because this serene face will be in contact with the Gods and needs to demonstrate balance, seriousness and calm for this communication. Art then

produces a face with sculptures highlighted for a good observation of those who appreciate the work, so that nothing escapes us. Eyes capable of absorbing all the beauty in the world, hair or adornments that are thrown up... Everything is done to keep the connection between the head and ancestry alive. The works are also interested in reminding us that a physical head well shaped by the artist is a prayer to the inner head that it is also well shaped. We learned, observing the works, that the care for the external head expresses the care for the inner head, which must always be well ornamented. Art is also a form of worship of the head. And, all of this is represented in order to teach the community some social rules and customs and to communicate with the spiritual world and this needs to be done in order to achieve an aesthetic satisfaction. Art is the medium. The pieces included in this theme demonstrate the care in sculpting the head, the busca it is for a social balance through the supplications to the Ìyá, whose one of the deep bonds is made with the Orí of its offspring, and, therefore, the strengthening of that link with the ancestry. Below are some examples of themes that are characteristic of important festivals in Yorubaland.

Gèlèdè Head Ornament

Figure 9 - Pl. 53. Gèlèdè Mask (igi Gèlèdè)



Image Subtitle: 20th century. Wood, pigment. H. 59.7 cm. United States, Los Angeles, Fowler Museum at UCLA, inv. X70,990. A typical Gèlèdè mask is shaped like a human head topped by a tray with visual metaphors ranging from prayers, aphorisms and proverbs to satires designed to entertain audiences while teaching them the virtues of social life. This example, showing blacksmiths (*alágbèdè*), emphasizes their vital role in Yoruba culture as producers of iron tools essential for agriculture, construction, woodcutting, architecture, warfare, and art.” (LAWAL, 2012, p, 136).

This is a sculpture made for the Geledé show, which takes place in different cities in Nigeria. It has an interior cavity to accommodate a dancer's head. The artists who produce the masks for this show are much in demand and considered special for their sensitivity in dealing with the cut of the pieces. In addition to being a traditional sculpture, the Geledé head ornament needs to present a touch of the artist's creativity, which means that the work is sought after with great care by those who order the pieces. Only men “dance the ornament”, because the spectacle

is an offering to the Great Mothers. The sculpture is worn on top of the head and not on the face, which sets the intention to remind the great Mothers of their connection with humanity through Orí. Below is a dancer dressed in traditional costumes from the Geledé show and a sculpture on his head. Each part of her clothing, which is also delicately elaborated as artistic material, has a mythological meaning of relationship with the great Mothers, such as the ojás that they wear tied, symbol of support between Iyá and offspring, or the bell on their feet, which produce music to cheer them up, and the motifs of Geledé Head Ornaments, traditionally seek to entertain and animate the feminine, are recommendations of social ethics, satire, natural and cultural life, community education, denunciation and adoration, which can appear in different forms and Colors:

Figure 10 - Dancer fully dressed in traditional costumes and head sculpture to dance at the Geledé Show



Image subtitle: Igbódi-Sábèé, 1972. (Babatunde Lawal, 1996).

Women have the main role in the festival, and they are revered and given the required praise and care.

Figure 11 - Yemoja devotees (with baby bands tied around their waists) dancing with wooden carvings during the Yemoja festival in Ibarà, Abéòkúta (1958)



Image subtitle: “When dancing with the wooden carvings, devotees should not speak or sing. In Ibarà, the Yemoja festival opens the one in Gèlèdè.” (LAWAL, 1996, p. 44).

Lawal (1996) says that the performances of Head Geledé's sculptures are not only to sip favors with Íyá Nlá, but also to entertain the general public and, in the process, sensitize them to the virtues of social life and good citizenship .

Egungun Head Ornament

Figure12 - Pl. 59. Mask of Egúngún (was Egúngún)

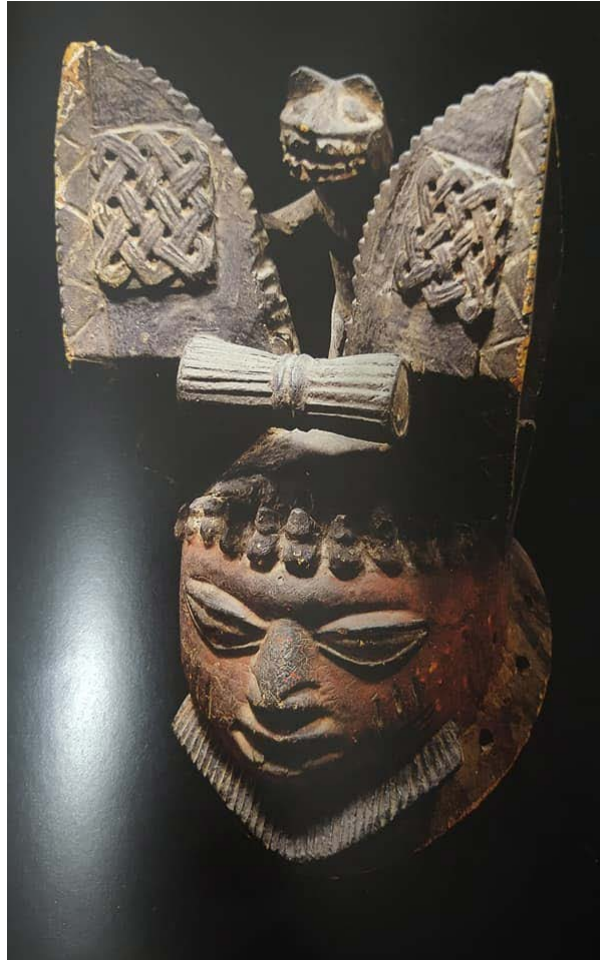


Image subtitle: “20th century. Wood, pigment. H. 41 cm. Switzerland, Zurich, Rietberg Museum, inv. RAF 648. Egúngún ensembles, like this example from the Abéòkúta region, are sometimes called Egúngún Erin (elephant mask) because of their large earlobes and imposing attire. They are also known as Etiyeri (“Ears are fit for the head”) partly for their aesthetic appeal and partly because of deified ancestors who are referred to as Elétígbáròyé (“Those endowed with ‘ears to hear’). Yoruba identify the animal between the ears as a monkey (edun, ijímèrè), for others it represents the leopard (ekùn), an animal associated with power and royalty.” (LAWAL, 2012, p. 137).

The Egungun festival is when the Yoruba celebrate their male ancestors, a lot of joy is expressed in a lot of color for the special moment when loved ones pass through the ayê. The sculptures represent that great moment of the visit when the ancestors renew their good energies and share knowledge for the good life among the community. This moment recreates the certainty that life has no end, nor the dedication that the community must have with its ancestors. It is a family party, since the understanding of family for the Yoruba people includes those who are not

yet born and those who are already in orun. The sculpted head with large stretched ears follows an aesthetic pattern of these sculptures, the exaggeration, many bright colors are accompanied by exaggerated features also to express the capture and delivery of knowledge by the senses. A way to identify orí as a place especially focused by spirituality, it is through the head that the most important connections are made, eyes that watch to correct or improve, for example, mouths that eat and appreciate the food that feeds the ancestors, ears that listen to advice and requests as well. The motif carved in this orí Egungun is a recurrent theme in the masks that are presented at night during the festival, animals that often symbolize speed for surveillance, disease cure, problem solving and cleansing the ailments in the community, what if desired with the visit of the ancestors.

Epa Head Ornament

Figure 13 - PI. 55. Epa mask with a mother of twins motif (Iyá Olúbeji)



Image subtitle: “Late 19th or early 20th century. Attributed to Bamgbose d’Òsi Lorin (died 1920). Wood, pigment. H. 125.7 cm. United States, Toledo, Toledo Museum of Art, Acquired with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, n° inv. 1977,2. This example represents the mother of twins (Iyá Olúbeji). The Yoruba honor these farms for their reproductive powers and especially because the popular belief is that twins bring good luck to their parents and admirers. Therefore, the performance of Epa masks featuring a mother of twins is believed to have beneficial effects on all women, especially those with fertility problems.” (LAWAL, 2012, p. 136).

This is a sculpture from the Epa festival in Nigeria, which celebrates the great and good deeds of community heroes. According to researcher Nádia Regina Braga Santos, via email, the theme presented is the warrior, who rides a horse surrounded by people celebrating. This is the theme of the warrior, who comes on horseback surrounded by people in celebration. The sculptures have as recurring themes the representation of their community in their customs. The festival prevails mainly among the Ekiti, Igbomina and Ijesa, who are also used to honor cultural heroes, appease supernatural forces and generate the social and spiritual well-being of the

community. The carvings in the piece show men and women with the most diverse costumes and tools, which refer to social interaction. The two-week Epa festival recognizes the role people play in successful community building. At the Epa party, these people perform the ceremony with heavy carved wooden masks, with Epa being a northern male deity who was once a woodcarver. The pieces are heavy and their support at the festival already demonstrates the strength of the men who carry them, sacrifice and good omen. When not being used in the ceremony, the pieces are reserved in axés where the inhabitants can place orders and deliver their offerings to the ancestors. It is one of the representations often portrayed in the tradition of Epa, a leader (or hero) on horseback surrounded by two lines of hunters, musicians, and other central figures in the community, who surround and accompany him.

Orí for the Yoruba has a broad meaning that we can introduce with the separation of orí ode and orí inu, the external and internal head. It may seem that, when referring to the external head, the meaning ends up in physicality, but obviously the meanings are related. Orí ode, the external head is made up of everything that can be learned physically, therefore, eyes, nose, mouth, hair, bone structure, brain and that make up its functionality. These characteristics are no less important to the Yoruba, Orí òde is commonly represented in the Yoruba artwork in a prominent fashion. Second, care for the physical head expresses care for the inner head, so it must always be well cared for and ornamented. ” (Olusegun Ajíbóyè, Stephen Fọlárànmí and Nanashaitu Umoru-Òkẹ, 2018). This preoccupation with presenting orí òde well elaborated has to do with the equally good elaboration of orí inú, the inner head that is considered the most important part of a person's spiritual and material life. That is why the physical head has its importance in Every part of a person's face, it is represented in a way to teach the community or to communicate with the spiritual world and this needs to be done in order to achieve an aesthetic satisfaction. For example, eyes are usually represented in a way that expresses serenity and calm. This is the observation of a spirit in contact with the spiritual world, serenity also represents a good character, as if to have a good character it is necessary to carefully polish one's conduct, the sculptures make this characteristic materially overflow in the protruding cut of the wood. To exemplify the importance of ori odè for the experience of the beautiful and the beautiful in art, and also in artistic production, here is an explanation for the function of the eyes, which are considered those that let in important information about the physical world. In a society where the show is a ritual, the eyes are important instruments for perception, in some sculptures we will

see large ears or eyes and a mouth with a special patterned cut to acquire a certain perception of the gods or of those who see them, which go beyond the image itself, as well as the aforementioned hairstyle or ornaments that go on the head... Anyway, there is a importance for the functions that what the head contains:

What do we call food for the eyes?
 What pleases the eyes as yam flour pleases the stomach?
 The eyes feed on nothing but a spectacle.

 There are two types
 [5] Magic performances are a kind of spectacle
 Beauty is another.
 Never will the eyes fail to greet what is beautiful;
 Never will the eyes fail to regard one who is as elegant as a kob antelope

 Egúngún masks are appearing on the market; let us go
 and watch them."
 [10] This is because we want to feed the eyes. . . (LAWAL, 1996, p. 98)

According to Lawal (1996) beauty is produced for the eyes:

There are two types of iran: the performative type (with magical or choreographed demonstrations), and the visual type (beauty or ewà in its natural and artistic form). In the visual arts, iran is manifested in an image, whether well painted, embroidered or carved, called àwòrán (portrait). The term àwòrán is the contraction of à-wò-rántí, literally “that which we look at and remember” or “visual memory”. There are two levels of meaning. On one level, it refers to a representation that directly or indirectly reminds the viewer of its reference, just as an anthropomorphic sculpture recalls a human being. ¹ On the second level, it refers to that ingenuity of execution that reaches the senses to create an unforgettable experience. The two levels intersect in Gèlèdè, through a synthesis of paintings, sculptures, textile designs, music and dance, not only to enchant the senses but also to establish a format for regulating social and cosmic order. ² For this purpose, masks representing different visible and invisible aspects of nature entertain and educate during the festival. (LAWAL, 1996, p. 99)

The eyes are so important that they are given special classifications as terms applicable to the art world, oju ode and oju inu. Oju ode is the physical eye and oju inu the inner eye. The inner eye is,

Ojú inú - inner eye, is an insight that allows the artist to see beyond the physical appearance and application of design elements and be able to apply them according to the desired occasion and function. Ojú inú is, therefore, an acquired attribute that can only be obtained through cultural experience and interaction with elders. Ojú inú - still means “design awareness”, which is a talent that can also be learned or acquired through

the training of those who have it. In Yorùbá, proverbs, sayings, stories and culture provide guidelines to guide the artist's expressive designs. (AJIBOYE-Ajibóyè, FOLARAMI-Folárànmí and UMORU-OKE-Òkẹ, 2018)

Just as there is a designation for the external and internal head as concepts for the world of aesthetics and art. Orí-inú (internal head) and orí-òde (external head). Orí is elaborated as the seat of destiny or individual destiny. Therefore, fate and fate are two synonyms for orí-inú. In everyday Yoruba life, Ori-inú is referred to simply as Ori, and I will follow that usage. In this cosmology, the most important task humans face in their pre-earth form is to choose an orí no Orun (another dimension of the world), before making the journey to Earth. In matters relating to human life, there is a concern to choose the right orí in order to have a good destiny on earth. In Ifá, we also learn that Orí is a deity in his own right. Orí is thus a personal deity. An Ifá narrative tells us that the most faithful deity and therefore the most important for the well-being of any individual is his orí. Hence the injunction that the propitiation of their orí must precede any supplication to other deities, for there is nothing they can do for an individual without the consent of orí.

The implication of this cultural face in art is very expressive, Lawal explains that Yoruba art is full of works in which the head is the central part of the piece. Like most other African groups, the Yoruba consider the head (ori) to be the most vital part of a person; it is, therefore, by far the most important focal point of sculptures, whether they are realistic or heavily stylized. (LAWAL, 2012).

This connection with ori can appear in different forms in works of art, sometimes with elaborate hairstyles and protruding carvings. In another, in addition to the face with expressive carvings, they present symbolic representation, as in this one:

Figure 14 - Pl. 10. Gèlèdè female figure



Image subtitle: Figures like this are not "dancing" (the bottom opening of this this sculpture not wide the suficiente to accommodate the human body), but are usually kept inside the Gèlèdè sanctuary, sometimes placed over an inverted pot. The baby's band (òjá), full breasts, and large loins identify this woman as a lactating mother (abiyamo) and an epitome of female procreative power, Wood, pigment, h. 44 1/8 inches." (LAWAL, 1996, p. 143).

The image in the sculpture above represents an Ìyá, she has a broad back and protruding breasts, this means that she is an iyá with small children who feed on her milk, the ojá symbolizes the same, as the small children are taken by their iyá packed in these fabrics next to their bodies. But, above all, the o already wrapped on her back is what signals her maternal condition to us. And why could this image of an iyá with an ojá refer to ori? Because the ojá is the symbol of the connection of the primordial Ìyá with its offspring and this connection is established at the moment when, before being born for life in the ayê, the human person chooses his orí and, at the same time and, in the same way, your iyá.

Perhaps the place to start this exposition of Yoruba ideas and imagination about Ìyá is Orí and the related concept of Àkúnleyàn, because it leads us directly to procreation, highlighting the

relationship between Ìyá and his offspring (children) and, consequently, to humanity, given that all beings humans are born from Ìyá. (OYEWUMI, 2016,p. 1-47)

Earlier, we saw that Akuleyan is the pre-birth moment of the physical body where a person chooses his orí which will be entirely linked to the ori of his iyá. This connection is represented in different ways in art, one of which is the presentation of an ojá, which represents the bond between the two. representations to affirm the importance of the head for Yoruba culture continue with the expressive elaboration of the eyes of a Yoruba work of art, which seeks to demonstrate serenity, they believe that a calm face calms the deities and ancestors. They also believe that beauty was made for the eyes, so they are sculpted in such a way as to bring out all the beauty in the world. The beauty of the good word, the beauty of the good taste and the good word, the beauty of the good smell, the beauty of what can be heard are received by ori ode and contribute to the elaboration of ori inú.

Another importance attributed to the sculpture of the head is the fact that the face is what communicates with spirituality, it is through the head that the message of the ancestors is received. A face sculpted with controlled emotions can direct the emotions of the gods when communicating through the work, so expressions that are not serene and calm are not welcome at all in works that claim to receive favors from the gods. An example of this artifice is the well-known Head of the Queen, by Ilê-Ifé, or Head of a Woman, exhibited at the museum in Lagos, Nigeria.

Figure 15 - Pl. 2. Head of a Woman by Ita Yemòó



Image subtitle: “12th/15th century. Terracotta. H. 23 cm. Nigeria, Lagos, National Commission on Museums and Monuments, inv. 79.R.7. Between the 7th and 10th centuries, artists from the ancient city of Ifè created sculptures that are among the most successful in Africa. Unfortunately, their meaning is very misunderstood because most of them were discovered in what might be called secondary contexts. Still others were accidentally discovered during the construction of roads and buildings. This head, which must have belonged to a bust or a full-length statue, probably represents a queen due to the elaborate hairstyle.” Reproduction: (LAWAL, 2012. pl, 2).

One attribute that gives the art of ancient Ifè its particular visual power is the aura of composure and inner calm known as àikonnú- "tranquility of mind" (Abraham 1958: 388). Many of Ifè's heads and figures, possibly for this reason, convey a powerful sense of tranquility, calm, and peace. These Ifè works seem to project the emotional balance that came with the postwar period, an even more notable feature for the few early Ifè works that reveal emotion (Plates 40.e; 45) In most ancient Ifè art, the muscles of the eyebrow line, cheeks, mouth and jaw are smooth, the eyes are also calm and unattractive, and body tension is largely absent. to art Ifè a unique sense of serenity and timelessness. In addition to enhancing its overall beauty, this attribution is in keeping with the likely

function of many of these works as memorials, objects intended to bring the pa sado for the present. (BLIER, 2015, p. 160).

Otherwise, the art also reports sculptures of heads with disproportions considered out of the standard that symbolize an aesthetic harmony for a Yoruba, we see in the records of Suzanne Blier, below.

Figure 16 - Plate 40. Drawings of Ife's heads and figures



Image subtitle: “a. Amekogun. Figure head. Terracotta. Amekogun is 36 km SSW from Ife. Height: 17 mm. Unnumbered when photographed (Willett 2004: T6s). B. Abiri. Head. Terracotta. Height: 155 mm. Abiri is located at c. 10 ml. south of Ife. Mus. reg. No. 67/18. Re-registered as IF 49.1.45 (Willett 2004: T213). c and d. Ife. Head with braided hair on the forehead and cap with cross with quadrant dot pattern. Side and top view. Terracotta. Possibly a priest or soothsayer. Unknown location. Private Collection. Height: 188mm (Willett 2004: T866). and. Ife. Head. Terracotta. Lagere site (outside the Seventy-Day Adventist Church, inside the west wall of the city). Terracotta. Height: 76 mm Mus. reg., No. 88 / 61R. Renumbered IF 61.19 (Willett 2004: T529). f. Ife. Bearded old man's head. Terracotta. Oke Sotun compound. Height 83mm. Mus. reg. no.169 / 61. Renumbered IF 61.1.II and IF 62.1.1 (Willett 2004: T636). g and h. Bearded man's head with spread braided top knot. Terracotta. Unknown location. Private collection. Width: 85mm (Willett 2004: T873). I. Ife. Male figure. Obalara territory. Height: 381mm. Exc. No. (OI / KS 2) L 4 (Willett 2004: T423) j. Ife. Obese figure Male Terracotta Osangangan Obamakin Site Width: 210mm Reg No. 179, 180 (Willett 2004: T269). K. Ife. Figure of a man. Terracotta. Obalara's Land Site. Height: 256mm. Exc.No. OLT2 (Willett 2004: T424).” (BLIER, 2025, p. 161)

In this way, we can observe what a Yoruba from the traditional Ilê-Ifé considers harmonic in the artistic construction of the head, relating this to a desired spiritual life when it is sculpted according to its aesthetic standards; and with a lack of physical health (and not necessarily spiritual, but perhaps yes), in case you do not demonstrate this harmony, in the case of a body with excessive obesity or with diseases that can negatively modify that body such as swelling or sores. In the Geledé show, where we can observe an immense diversity of cult of the head through art, there is a search for the artist who sculpts the work by demonstrating such harmonious balance from cultural signs such as the scarification on the face and hairstyle that appear in alignment with the location from where it was produced or by an aesthetic heritage left in the current location of presentation such as vertical and horizontal scarification or so-called cat whiskers, stretch marks and dots on the face. Also the bulge of the hairstyles, which is a Yoruba aesthetic artifice to concentrate axé when it is produced to connect with the sacred. A very rich sample of some of these heads appears in Suzanne Blier's 2015 research:

Figure 17 - Ife. Head without facial marks; holes in the beard line

Figura 18 - Ife. Head with fine vertical lines facial marks; no holes in the beard line

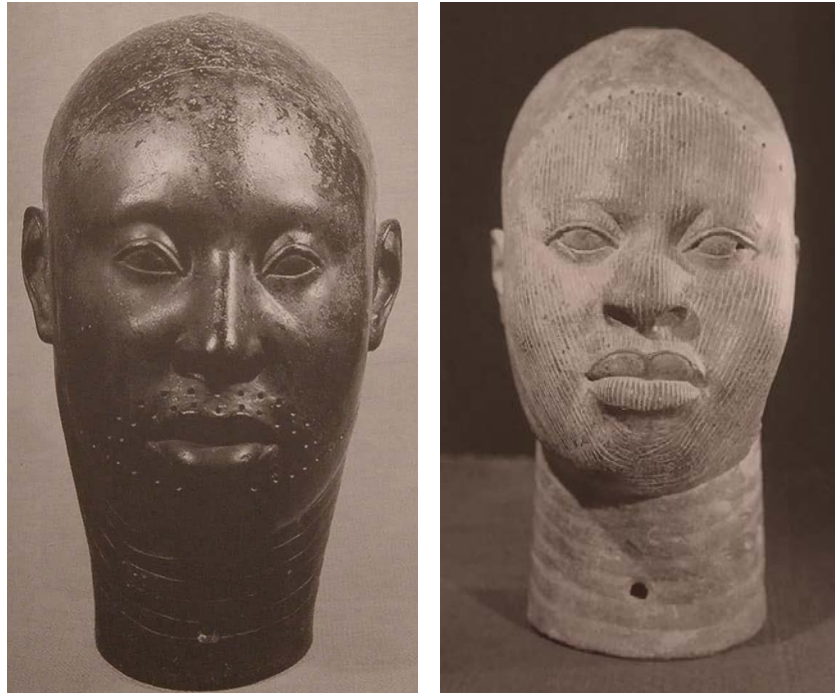


Image subtitle Figure 17. "Plate 65. Ife. Head without facial marks; holes in the beard line. Head no. 7. Wunmonije website. Copper Alloy Casting. Similarity to the mask of Obalufon. H: 341 mm (Willett 2004: M7). Photography: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Scotland." (BLIER, 2015, p. 257). Image subtitle Figure 18. "Plate 64. Ife. Head with fine vertical lines facial marks; no holes in the beard line. Head no. 4. Wunmonije website. Almost pure copper casting. H: 325 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Museum registration number 4. New hidden number (Willett 2004: MII)." (BLIER, 2015, p. 256).

Figures 19 - Ife. Head with thick, vertical facial markings

Figure 20 - Color plate

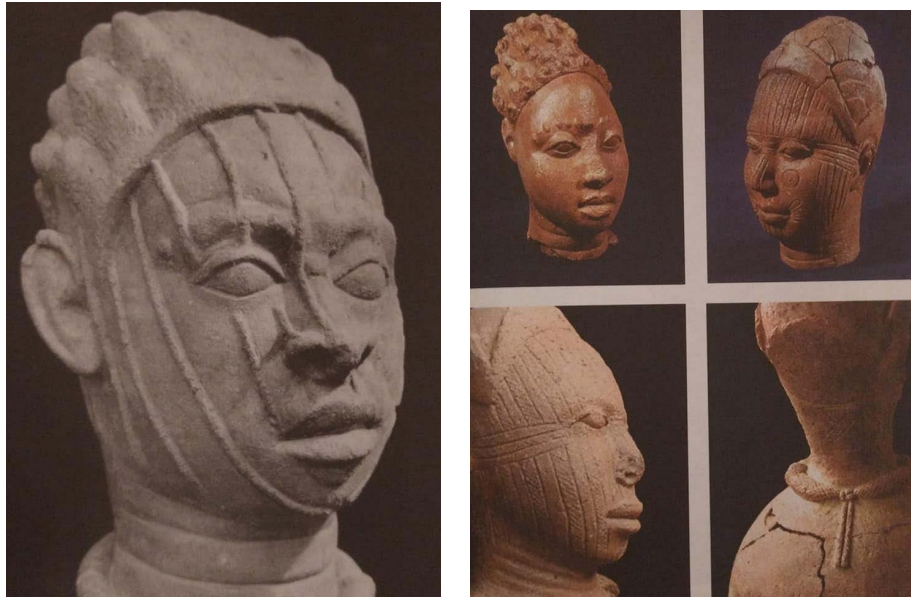


Image subtitle Figure 19 - Plate 57. Ife. Head with thick, vertical facial markings. Collected by Frobenius. Staatliche Museum für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum. no. IIC 27527. H: 19 cm (Willett 2004: T709).

Photography: Werner Forman / Art Resource, NY. 229. Image subtitle Figure 20 - Color plate 17. Top left. Ife. Head with Edo-style forehead keloids (Benin). Terracotta. H: 175 mm. Collected by Frobenius. Staatliche Museum für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnologisches Museum, reg. II C27530 (Willett 2004: T710). Photography: Werner Forman Archive. Top right corner. Ife. Head without. mixed facial marks. Land of Obalara. Terracotta. H: 178 mm. Exc. no. OLT 14 (Willett 2004: T398). Photography: Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow, Scotland. Bottom left and right. Head in globular vessel with mixed facial markings. Olokun Sanctuary near the Obaluru site. Terracotta. 400 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 66/56. Renumbered IF 66.1.3 (Willett 2004: T584). Photo: S.P. Blier 2006. H:

Figures 21 - Ife. Head with "cat mustache" marks. Location Olokun Walode

Figure - 22 - Drawings of Ife's heads with "Cat's moustache" and mixed facial marks:



Image subtitle Figure 21 - "Plate 58. Ife. Head with "cat mustache" marks. Location Olokun Walode. Terracotta. H: 127 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 67/16 S. Renumbered IF 67.1.5 (Willett 2004: T282). Werner Forman / Art Resource, NY." (BLIER, 2015, p. Image Subtitle Figure 22 - "Plate 59. Drawings of Ife's heads with "Cat's moustache" and mixed facial marks: a. Ife. Head with mustache marks." Composed of Gidiogbo, Itakogun. Terracotta. H: 165 mm. Nigeria. National museums, Ife. Mus, registration number 59 / 61A Renumbered IF 61.LE (Willett 2004: T634), b. . Head with mustache marks." Unknown site. Terracotta. H: 121 mm. Collected by Frobenius. Staatliche Museum für Kulturbesitz zu Berlin. Ethnology Museum, reg, no. III C 27532 (Willett 2004: T714). Ife Head with "cat mustache" marks. Oke Eso website. Terracotta. H: c. 90 mm; Nigeria. National Museums, Ife. Exc. no. OE / RF / 74/35 (Willett 2004: T613). Willett suggests that this head was probably made in the post-fluorescence era. d. Ife. Head with "cat mustache" marks. From the Ife Grammar School. Terracotta. H: 81 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 67/29 (Willett 2004: T643), and Ife. Head. with mixed facial marks. Ogbon Oya website. Terracotta. H: 102 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 63/20 Renumbered 6.1.3 (Willett 2004: T656). f. Ife. Head with cat mustache marks. Ok Eso Compound. Terracotta. H: c.185 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Exc. no. OE / RF / 74/34 (Willett 2004: T612). g. Ife. Head with mixed vertical line and "cat mustache" marks. Land of Obalara. H: 70 mm. Exc. no. OLT 45 (Willett 2004: T395). h. Ikire. Head with mixed facial marks. Terracotta. Found near Ikire c. 48 km. west of Ife on the Ibadan road. H: 108 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Unnumbered (Willett 2004: T637). i. Ife. Head in globular vessel with mixed facial marks, fragment. Olokun Sanctuary near the Obaluru site. Terracotta. H: 140 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg. no. 66/57. Renumbered IF 66.1.1 (Willett 2004: T585). j. Ife. Head with mixed facial marks. Land of Obalara. Terracotta. H: 95mm. Exc. no. (KS 3) OLT 43 (Willett 2004: T419). k. Ife. Head in globular vessel with mixed facial markings. Olokun Sanctuary near the Obaluru site. Terracotta. H: 400 mm. Nigeria. National Museums, Ife. Mus. reg, no. 66/56. Renumbered IF 66.1.3 (Willett 2004: T584)." (BLIER, 2015, p.)

Another important pattern relating the head to the feminine in Yoruba art is the theme of *iroke ifá*.

Figure 23 - PI. 33. Instrument with which to strike (sway) for divination (*Iróké Ifá*)



Image subtitle: “19th / 20th century. Ivory. H. 39.3 cm. United States, Seattle, Seattle Art Museum, Nasli and Alice Heermaneck Collection, inv. 68.26. In this example, the pointed tip of this typical instrument of divination has been transformed into a bird to emphasize its role as an agent of *ashé*, more particularly in the production of primordial waters and, therefore, one of the most powerful means of communication between the known and the unknown. We noticed the recurrence of the bird motif in crowns, masks and ritual tools.” (LAWAL, 2012, p, 134).

The female symbol commonly carved in the *Irokes Ifá*, is a reverence to the power of the *Ìyás*, and symbolizes the first *Ìyá*, the creator of humanity in her moment of the sublime creation of humanity. It is believed that without which it is not possible to maintain life, but in this case,

mainly because it is an access to power that is needed for divination, the position of giving birth is the greatest representation of power. The motifs evoke the feminine power over humanity and only from it is it possible to access the communication between the orun and the ayê. The female figures appear in the position of *Ikulé abiamo* and ornamented, what is done in the names of great mothers in this rearing position is intended to be successfully achieved. Therefore, it is an object used by Babalawo when uttering his riddles or begging people to be blessed. According to AKIRÚNLÍ (2011), the cone-shaped head represents *Orí Inú*, the inner head, a spiritual reference for the Yoruba. The theme can vary the motifs and appear with cups, hands on the stomach or breasts, holding babies in your hands, opel and ornamented as if for special occasions. Another important factor to identify female power in Yoruba artwork is to observe how the face of female sculpture was sculpted, which can appear serene and harmonious, indicating its benevolent side that expects supplication and adoration or energetic, as if showing its terrifying side. The presence of birds, snakes and rats next to this image enhances the terrifying character of the image. In Yoruba culture the bird is the representation of the feminine of the *Iyami*. He flies from tree to tree in surveillance, as well as from orun to ayê, representing their connection and control over them. For this reason the birds that represent them are generally birds of prey, the eyes carved on the birds, as well as their thick feathers, are similar to those of birds such as owls, for example. *Iyami* are called heads of humanity, on which our good orientation and destiny depend, since, according to OYEWUMI (2016), each individual before being born to ayê, chooses his ori and the choice of ori is the choice of *Iyá*. From that moment on, your destinies are intertwined. In art, birds united to the feminine themes, mainly of the *Iyami*, can also represent the attempt of a social balance, since, to maintain such balance is necessary to adore them. Events such as diseases, floods, biological pests or in food cultivation are related to the *Iyami*'s power to control life on earth. The bird would then have the power of turmoil and also of calm, since, if done as they command, peace can reign in the community. A coiled snake is the representation of instability, because of its sinuous, slippery and shifting body, a bird trying to swallow a snake may be putting its own life at risk. This means that living in society is risky and that is why it is always necessary to praise the great *Iyá*. The sculpture also reminds us that *Iyá* is the one who gives life, but which can also take away with social imbalance. they are the ones who maintain life and that is why life in the *àiyé* depends on them. The power it exerts over humanity is also represented in rigid breasts, bringing the symbolism of maintaining life through the food it

produces. this speaks not only about the bed, but about what it feeds, and also about prosperity, blessings, riches and joys. An image carved in this way is undoubtedly a representation of power and strength. It can also appear imposing on top of the horse guarded by sentinels who seek to limit the great Iyá's destructive power, while at the same time she shows that she has the orí of humanity in her hands. The terrible side is a demonstration of power over life in the sense of creating or destroying it, its features, unlike most Yoruba sculptures, cause the sensation of the terrible.

How many times have we heard about the Ìyá society? Many artists carve the history of this society in musical instruments that will serve for the adoration of the Ancestral Ladies. At that moment, the artist usually brings to life the itan that tells about the origin of the Iyamí and their way of life in this society, birds and other animals with female faces are characters in incredible high-relief works. The terrible face, the socializing face, their relationships with the community that must adore and soothe them. And, of course, his dominance over the orí of humanity represented with the face and its protruding details, the snake and the bird on its head. The theme of the snake and the bird in the head represents social instability and the never-ending quest for control. Balancing orí is what is asked of powerful mothers, so that individual attitudes are pleasant to social interaction, avoiding friction and dangers to relationships. Balancing the orí of Iyá with the orí of the human person so that they are reminded to look after them is also the intention, as is the balance of the natural world which, once balanced, ensures survival in the ayê.

A female figure who is pregnant or with children is often produced by artists in Yorubaland. She represents what is most beautiful in culture, because Iyá, the female that breeds, is the one that produces beauty.

Figure 24 - Pl. 26. Maternity figure with a cup dedicated to Sàngó



Image subtitle: “United States, Seattle, Seattle Art Museum, Gift of Katherine White and the Boeing Company, inv. 81,17,594. The double axe-shaped motif on the head of this votive figure (from Òsogbo) identifies her as an initiate. He therefore increases his power to force Sàngó to repay the sacrifices offered to him and to pour out all the good things of life upon the human race. Century XIX. Wood, glass beads. H. 48,2 cm.” (LAWAL, 2012, p. 133).

Children is the representation of the work of art that contains beauty. There is a great adoration surrounding the feminine themes, sometimes they represent the feminine with its side of great power controlling humanity, causing social conflicts. At other times, its socializing side. Her role as Ìyá is portrayed at all times, and she is venerated as the one who generated and maintains with her food, whether it is the milk produced by her body or that which is produced on earth, which guarantees the life and protection of people. In her socializing role, Ìyá is like the

one who carries humanity in a safe place with her own body, the care and support that accompanies the development of her offspring. Offspring who are fully supported by this female body, which brings us the understanding of the female body as one that supports humanity, and their serene gaze ready to absorb the beauty of the world. The reason for the work is the *Ikulé Abiamo*, a female kneeling to give birth. That's the time when that divinity is most sublime and powerful and worshiped, because that's the time when it's creating humanity. Do not confuse being on your knees with feminine supplication, the feminine does not supplicate, on the contrary, it makes supplications to the divine in the name of its power. It reminds those who beg that the greatest power is this, that humanity belongs to them. The work is adorned with jewelry and tattoos and *ileke*, her body is painted with a red pigment used in Yorubaland as a symbol of the feminine and means things like menstruation, childbirth, violence and strong and power energy. Her elongated hairstyle, symbol of the interaction of the Ori of *Iyá* with the Ori of humanity, is also a community identification hairstyle, called *irun agogo*, commonly worn by devotees or priestesses of *Oshun*, one of the names of the Great Mother.

Among the Yoruba communities of Nigeria, for example, several sculptures reveal this concern with procreation; thousands of totems reiterate their love for children. The sculptor of a wide range of sculptures, from the *Shango ax* (*Sango staff*) to the bowls of the *Ifá* deities, from the masks to the figures of the *ibejis* (twins), takes advantage of any chance to include the image of a woman, sometimes with a baby on her back, kneeling or standing and sometimes surrounded by children.

The presence of nude breastfeeding in Yoruba sculptures is not accidental. It is considered a courtesy, since the fullness of the breasts is considered a mark of ideal femininity; the breast is the source of milk for babies and is considered beautiful through an aesthetic aspect. A Yoruba proverb confirms: "*Funfun niyi eyin, gigan rules niyi orun omu sikisiki niyi obinrin.*" It literally means "The glory of the tooth is the whiteness, the glory of the neck is the roundness, and the glory of femininity is strong, large breasts." (JEGEDE, 1994, p. 243).

The image has a small child on her back and breasts that suggest she is breastfeeding and has the serene face of someone who is going to come into contact with the Gods. The tattoos on her arms and breasts indicate that she is dressed for a special moment. This set of patterns may mean that it is a sculpture made to worship Xango in the name of the Great Mothers. The figure of the feminine with children and breasts that breastfeed strengthens the supplication and obliges the God to collaborate with those who supplicate, since everyone, including the Gods, must obey those who are sovereign for humanity.

2.2 Ìwà L'ewà: connection between ethics and aesthetics

*So when art captures the essential nature of something, the work will be considered "beautiful". This is the meaning of the saying Iwa l'ewa- "essential nature is beauty".
(Drewal, Pemberton, Abiodun 1989: 39-42, apud. Lawal, 1996, p. 27.)*

In traditional Africa, more specifically in traditional Yorubaland, all things are evaluated aesthetically “the Yoruba people evaluate all things aesthetically” THOMPSON (2011, 23): food, behavior, teachings of tradition, an object of art, natural elements... To be sure that everything is in perfect social balance there is an individual called Amewa, the connoisseur of beauty, the student of beauty, the one who seeks beauty in things. The “amewa, literally 'knowing beauty’” THOMPSON, (2011, p. 24), is an esthete, a philosopher of the arts and human behavior, he speculates on the beautiful and looks for it in cultural manifestations, whether in the production of objects or in human behavior. Why are beauty and social balance related in this text? Because for traditional Yoruba, beauty is a set of applicable characteristics that shape and reflect a community whole. It's what they call iwà, character. Cutting character is comparable to cutting a work of art. The individual molds until it is in accordance with social standards, contributing to the harmony and well-being of all. iwà l'ewà is when the external beauty is fully in accordance with the internal beauty and can be seen in social interaction. These customs are carved in objects or attitudes, or in food, in colors, in the way of dealing with external and internal nature. When we ask ourselves what beauty is for the Yoruba people, one of the answers may be that beauty is

an ethics applicable to things that represent culture, based on the transmission of teachings that strengthen community ties and collective character. Thus, for the Yoruba, beauty is a set of factors that appear interconnected for perception, the aesthetic experience is an interconnected set of sensations connected to the pluriversal whole. Respecting the elderly and providing good community experiences, preparing the world to be a better place for what is in it, for ancestors and for those to come, these characteristics of *ìwà l'ewà*, when beauty is character. An individual with a serene character (*ìwá skin*), this is because he has cut his own body and spirit as if he were cutting a work of art. In this way he is an individual who brings together characteristics of *iwa l'ewa*, the beauty that is character. *Ìwà l'ewà* can inhabit a human, animal, vegetable body, an object of art and all the elements of nature. In the human person, this physical and moral beauty is perceived in the union of material elements that decorate the body and also in those that decorate the community and celebrate ancestry; in art objects, with representations of a serene body, with signs that demonstrate spirituality and respect for traditions. If these contain such features, they are considered beautiful.

Aesthetic appreciation, then, involves understanding the need to transmit Yoruba good customs. These customs are carved in objects or attitudes, or in food, in colors, in the way of dealing with external and internal nature. When we ask ourselves what beauty is for the Yoruba people, one of the answers may be that beauty is an ethics applicable to things that represent culture, based on the transmission of teachings that strengthen community ties and collective character. Thus, for the Yoruba, beauty is a set of factors that appear interconnected for perception, the aesthetic experience is an interconnected set of sensations connected to the pluriversal whole. An example of the Yoruba aesthetic experience can be described when, in order to understand *Ewà*, beauty, in an individual it is necessary to perceive in the action of this person the good character (*iwa rere*), which must be accompanied by the serenity, delicate generosity of the character (*iwa skin*). It is common to see Yoruba customs carved on the door plates, an example of sculptures representing *ìwà l'ewà*.

Figure 25 - Pl. 8. Palace gate (ilèkùn àfin)

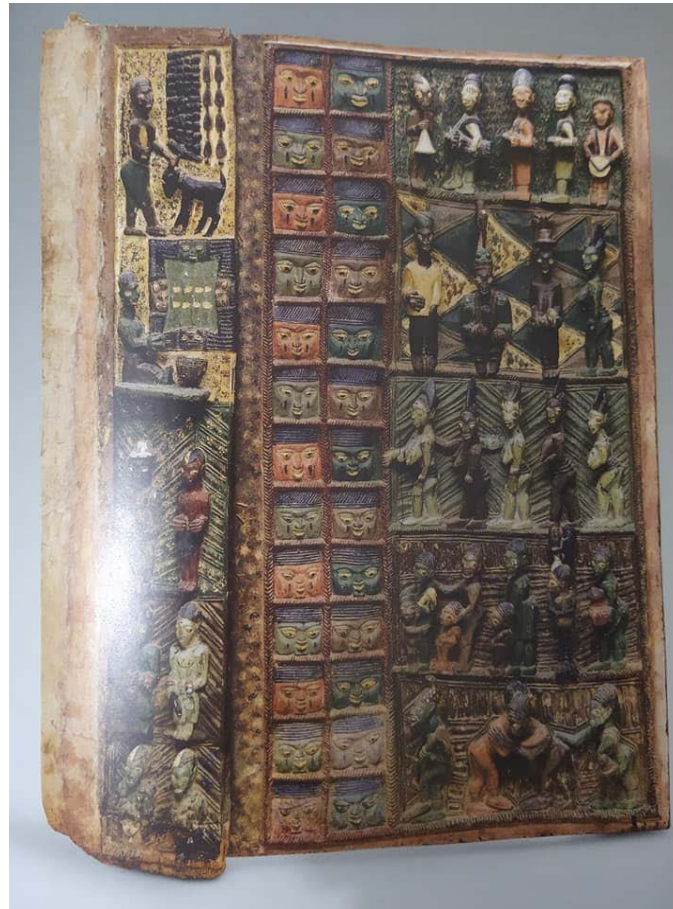


Image subtitle: Attributed to Olówè d'isè-Èkiti (circa 1875-circa 1938). Wood, pigment, pearls, metal. H. 190.5 cm. United States, Detroit, Detroit Institute of Arts, Gift from Irwin and Bethea Green in honor of the 20th anniversary of the Department of African, Oceanic and New World Cultures, n° inv. 335562. For the Yoruba, the ability of a work of art to attract attention is a form of *axé* (action power). As a result, the various art forms are used in particular to enrich life as well as to invoke good taste and high status. Attributed to Olówè d'Isè-Èkiti, this door comes from the king's palace (*Ògògá*) of *ikéré-Èkiti*. The reliefs illustrate various activities that take place in this palatial environment.” (LAWAL, 1996, p. 130)

This sign is a good demonstration to understand *ewá l'ewá*, because it reports collective activities for collective use or community customs, in addition to being concerned with elaborating the material beauty of each individual and of the environment as if they had elaborated it themselves. over the time in which they elaborate the celebration or the meetings. “According to one of the Yoruba myths of creation, the *Ayájó Àṣùwàdà* (i.e., community incantation or poem,) usually recited at the consecration of a new human settlement to ensure

peace and togetherness), all beings are destined to exist in clusters.” (LAWAL, 1996, p. 20). This is the essence of iwà l’ẹwá. Living in community and beautifying it, making it enjoyable for everyone. Continues Lawal:

The main thrust of this verse is that although all the constituents of nature were created individually, nothing can survive alone. As Akinsola Akiwowo, the Yoruba sociologist, has summarized it: All things continue-in-being as communities, throughout the whole realms of nature from ants to elephants, from algae to whales, from plants to giant trees: man-made objects continue-in-being in communities or systemic wholes, from dvads to congregations, from families to nations. It is this community of creatures that is the substance of goodness. (Akiwowo 1966:352) In sociological terms, the Aváio Aşùwàdà postulates that, while the individual is the unit of social life, he or she is also an integral part of a whole (a family or community) and therefore needs the fellowship of others to feel whole and complete. There is, however, a fundamental difference between Àşiwàdà Eranko (Animal Community) and Àşùwàdà Èniyàn (Human Community). Literally "a creature of the bush," eranko refers to the wild and unrefined, so that animal community is nature governed by the basic biological needs of subsistence and survival. Èniyàn, by contrast, is the handiwork of the artist-deity, Obàtálá, and so is a divinely ordered being and an embodiment of reason. Humans, living together, constitute a civilized society (àwùjo èniyàn) subject to self-imposed rules and conventions. Nonetheless, the Yoruba notion of Being recognizes the uniqueness of every creature; hence the popular saying: Abudá àti àyànmó olúkáikú yàṭ (Each individual has a different nature and destiny). The diversity in human constitutions and potentials often generates behavioral impulses sometimes at variance with the Aşùwàdà principle, threatening the corporate existence of a given community.' Moreover, the Yoruba view the cosmos as a dynamic interplay of such opposites as heaven and earth, day and night, male and female, physical and metaphysical, body and soul, inner and outer, hot and cold, hard and soft, left and right, life and death, success and failure, and so on (Ajuwon 1984:93-95). This oppositional complementarity is evident in the popular saying: Tibi, Tire la dá ilé ayé (the physical world evolved out of Good and Evil). Known as ibo (the worshipped), the benevolent forces comprise the òrişà and spirits of deified ancestors (ará orun). If worshipped properly, these beings will ensure good health, long life, wealth, and happiness. The malevolent forces are the earthly calamities militating against human happiness and well-being. Known as ajogun (warriors against humanity), these negative forces include, death, paralysis, disasters, diseases, loss, trouble, barrenness, drought, curse, and demons (Abimbola 1971:75; Ajuwon 1984:89-98). (LAWAL, 1996, p. 22.)

Then follows what seems to us to be the construction of what we can call beauty in the community, which is the understanding that beauty is the combination of material and immaterial aspects, unifying the beauty of their appearances with the beauty of building a pleasant environment for everyone to enjoy together. Character is the beauty of a person and good character is respecting customs, elders and improving the community. All of this can be seen in this exuberant sculpture.

Thinking about character is fundamental to developing any thoughts about Yoruba Aesthetics. Character is the basis of social organizations, it levels the perception of the world and

the person. It is by observing the character of a member of the community or a work of art that the Yoruba analyzes whether a certain work or person is good for them, good in the sense of serving, contributing to the good life of all. In the Yoruba community, having good character is respecting the ethical and moral principles built within the community. “But in Yorùbá culture (traditional and contemporary), ethics is a three-way relationship between: (i) natural beings and other natural beings; (ii) natural beings and spiritual beings; and (iii) spiritual beings and other spiritual beings”. (ABIMBOLÁ, 2006, p. 87). Abimbola (2006) proposes a reflection on the idea of Western ethics based on Plato's philosophy of ethical principles so that we can evaluate the issue in a comparative way first. Would ethics be obeying the will of the gods? But would the gods be ethical or susceptible? Morals would be a "logical connection" (ABIMBOLA, 2006, p. 87), (if the gods wish it that way, so do we. Therefore, we are ethical)? The option to this would be that human beings could be morally independent from the will of the gods. The philosopher continues with the questions that make us observe different ways to live ethically. In the subsequent paragraph, he enters into African theory and says that there were also two strands there, the acceptance of an operational mode from the divine and social self-regulation. He then states that, just as in the West (that is, he answers his questions in the previous paragraph), "morality is a matter of this world" (Abimbola, 2006, p. 88), each community regulates its conduct about itself and in relation to other communities. In the end, he takes a particular position and takes the view that, from his point of view, African ethics is, in fact, linked to "religiosity", but that this is not its main face "ethical questions are raised about human conducts that affect other natural beings" (ABIMBOLA, 2006, p. 88).

According to the art historian Babatunde Lawal (1996), Ìwá is composed of a central verb which is “wá” and means to exist. The “I” prefix is adverbative, which moves the verb, works as a modifier. Therefore, iwá means to be, to live, to exist in the sense that it is added to a person's life (An individual exists as a being or being iwá its determining essence): Let's see how:

Lawuyi and Taiwo, on the other hand, hold the view that Iwa is Being without determinations. All things that are have iwa (being). However, each thing is in accordance with its peculiar way of being. Because each thing is a particular with its own identity and attributes that define it. Each iwa (being) has an essence that defines it and differentiates it from other beings. (1990: 70-71)

These two perspectives derive from Wande Abimbola's analysis:

The word iwà is formed from the verbal root wà (for existing) by the addition of the deverbative prefix i. The original meaning of lwà can therefore be interpreted as the fact of being, living or existing... It seems to me that the other meaning of iwà (character,

moral behavior) stems from an idiomatic use of this original lexical meaning. If that is the case, *iwà* (character) is therefore the essence of being. A man's *iwà* is what can be used to characterize his life, especially in ethical terms. (1975: 393-94).

Given Abimbola's emphasis on the ethical or moral implications of *Ìwà*, Lawuyi and Taiwo conclude:

What is missing is the awareness that we need an intermediate term between *iwa* as an ontological category and *iwa* as an epithet of value. We believe that an essentialist reading can yield this middle ground. (1990: 70). (Lawal, 1996, p. 27).

All things that exist have *ìwá*, even though each thing exists in its peculiar form. For him, each being has a particularity that, *iwà* is an essence that defines and particularizes one existence of the other. In this sense say lawal what *ìwá* has no moral connotations; and yes it refers to the eternal constancy, to the essential nature, of a thing or person that is a specific expression of *ase*. Otherwise, Lawal continues, *iwà* has moral connotation in another, broader, ontological sense:

On the other hand, *iwà*, at the ontological level, denotes "presence" or the fact of being which in itself is either beautiful or ugly, depending on inherited traits or *àbùdá*. As a result, the Yoruba put more premium on the ethical aspect of *iwà* because it has the potential to refine a creature (*èdá*) and its "essential nature" (*àbùdá*). It is in the latter sense that *iwà* may contribute to *ewà*, the physical and moral worthiness of a person and to *àṣùwàdà*, the wellness and togetherness of a community. Admittedly, though the phrase *iwà l'ewà*, is often translated as "Character is beauty," it ultimately means "Character determines beauty." Thus, the term *iwà* undoubtedly has moral implications in the phrase *iwà l'ewà*, just as it does in a cognate adage such as *iwà l'èsin* (Character is the essence of religion)." (LAWAL, 1996, p. 29).

Even so, he considers that it would be necessary to think of an intermediate term that could add to *ìwá* as an "epic of value". Thus, it would be possible to understand *ìwá* as an ontological term and *iwà* as a value category. For Robert Farris Thompson, North American philosopher, *iwa*, without the accents, is the term applicable to art objects, about differences in writing and functions, explains Dr. Wanderson Flor do Nascimento:

It seems that African Art historian Babatunde Lawal, in writing this, knows that *iwà* is applicable to everything, and that it is a human trait. What it does is suppress the fact that for the Yoruba, everything is human to some extent. There is a difference here between *iwa* and *iwà*. Nigerian sociologist Oyewumi explains that sometimes a diacritic is placed to introduce a context of use. like *baalé* and *bàalé*, they designate the same thing, but in different contexts of use. And when we are in the context of writing, variant words are often used to explain the same thing. The big issue is that as we don't notice the change in the context of use, it seems that they are different things. The question that arises with *èdá* and *iwà* being different is only in the context of writing. Just like *iwa* and *iwà*. In addition to the contradiction that *iwa* exists in everything and exists only in human beings, there is the fact that a differentiation outside of contexts of use. And this

is extremely dangerous for an orality-based culture. (Wanderson Nascimento via email on October 14, 2020.).

To finish and establish the idea that character is a fundamental factor for the Yoruba and that there is no human relationship without the appreciation and cultivation of iwá, as well as its importance for harmony in the creation of a work of art, I transcribe one more passage where Lawal highlights:

Such is the value placed by the Yoruba on good character (iwà rere), that their ideal notion of beauty depends on it. From this the popular Yoruba proverbs: good character adorns a person, and character is the essence of beauty. On the other hand, in the Yoruba aesthetic, only the good is beautiful. In other words, what is good is socially desirable because it evokes admiration, respect and love, which in turn favors harmony (irepò). (LAWAL, 1996).

Still about to living in cooperation and collective care, Lawal writes:

However, in the proverb Qwo omodé kò tó pẹpẹ; ti àgbàlaghà kò wọ akèrègbè (The child's hand is too short to reach the high shelf; that of an elder is too big to enter the narrow mouth of a gourd), all members of a given community, young and old, are reminded of their responsibilities to one another and of the need for mutual respect and cooperation because no one is self-sufficient.² Through direct instruction, practical demonstrations, proverbs, folktales, myths, riddles, and jokes, the young ones are brought up to cultivate the virtues of truthfulness (òtító), good character (iwà rere), courage (igbóyà), moderation (?wòntúnwọnsi), caution (èsò), perseverance (iforítì), and tolerance (ifaradà).” (LAWAL, 1996, p. 25).

2.3 Èwà: the question of beauty for the Yoruba

Perhaps we can say that the Yoruba Philosophy of Art, the reflection on the origin, productions and functions of beauty and art, begins exactly with the emergence of the first agglomerations of these peoples in Ilé Ifé, which history reveals to have been a grouping of peoples of similar culture and language around a leader named Oduduwa. There was not a moment after the beginning when the Yoruba realized that they could or should synthesize what they call Onà, art; or even ewá, great. Ewá, is also worshiped as an orixá of feminine energy, enchanting and obviously beautiful, mistress of things that have not yet been explored because

she is the transformer herself, transforms human works or not into beauty, gives life, gives shape. She transforms and is therefore considered a goddess of beauty in the arts, as beauty in art can transform chaos into harmony. But to know about this orixá aspect of Ewá, I recommend you to read my master's thesis “Obá, Euá and Oiá: articulation between myth and representation”. As there is this intense transversality between the elements in Yoruba philosophy, Ewá, beauty, is also an orixá, but here I speak specifically about its philosophical aspect, even though there is no logical separation, just an option on which aspect to look at. In any case, this female orixá aspect of Ewá affirms, once again, that beauty is feminine. That is, that the Yoruba Aesthetics is feminine or about the feminine.

This reflective and creative activity, which is ewá, beauty, from a philosophical point of view, appears together with the emergence of its people. From the itan of creation that explains that each Yoruba is a work of art, the categories of this thought are elaborated there. And, based on this thought, and in conjunction with countless other itans that describe customs and reflective organization of the Yoruba people, we can elaborate the idea of beauty in art and stretch the thread of this understanding beyond it as well.

Beauty expresses a certain harmonic pattern that includes or speaks of a social balance that are related because for the traditional Yoruba, beauty is a set of applicable characteristics that shape and reflect a community whole. These features can inhabit a natural body or an object; if they contain such features, they are considered beautiful. An Amewa is the student of these characteristics and the relationships and social marks that make an object and not just an object) to be considered beautiful.

Of course, on the African continent, individuals have always experienced analyzing human perception. These individuals have always experienced sensitive learning through art, understanding the world they were building, reflecting on. With this we understand that the experiences of taste and beauty have always existed in Africa. Molefi Kete Asante says that, for him,

Form, feeling and time (rhythm) are the key criteria in the discussion of aesthetics for Africans. The form, the feeling and the rhythm must come out of our cultural awareness or memory. Blacks can internationally resort to a collective bank that houses images, symbols, references and resources based on history and mythology. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 3.)

Robert Farris Thompson, defines African aesthetics as “a mode of intellectual energy that only works when used” (WELSH-ASANTE, 1993, p. 2). Which is to say that our art is alive, it is in motion, therefore, the way we conceive beauty and how we understand it is as a whole and in composition. For this reason, “in order to understand a specific art form of Africans and Afro-Diasporics, it is necessary to look at certain particularities within their own aesthetic culture”, explains Welsh-Asante (1993). An example of this is that, he goes on to explain:

Clearly an aesthetic that places great emphasis on straight hair is going to present a problem for people with frizzy hair. An aesthetic that glorifies blonde hair and blue eyes consequently promotes blonde hair and blue eyes. A people who are naturally dark should not have to wait for such a transformation. And there is the problem. An aesthetic defines and establishes culturally consistent submissions and then enshrines standards based on the best historical and artistic examples. If aesthetics claims universality by virtue of use or imposition, then it must accommodate various cultures in its aesthetic structure to function as a relevant aesthetic. Failure to do so creates a limited elitist picture of a specific ethnic group. (WELSH-ASANTE, 1993, p.5).

Dr. Kariamu Welsh-Asante, in the book on African Aesthetics that she organized, *The African Aesthetic: Keeper of the tradition*, writes in one of her articles that there can be two ways of researching African aesthetics, as General Aesthetics and as Specific Aesthetics, she says: “specific theories focus on an ethnic group or nation. The general or pan-African aesthetics aims to individualize the common characteristics that occur in African aesthetics”. (WELSH-ASANTE, 1993, p. 1). We can then classify African Aesthetics into two theoretical groups: specific theories and general theories. The way an ethnic group or a nation experiences Aesthetics is framed within the specific Aesthetic theory. The movements of a people's culture create aesthetic experiences specific to that people, so it would not be correct to infer that Aesthetics is unique to one people, but that it acquires its specificities in the core of its culture. According to Kariamu, an Aesthetics that reflects the culture of its people shows that it is linked to their cosmology, “the nature and appearance of an aesthetic will differ from one culture to another, depending on its history and mythology, which almost always involve religion”, which enables a more vivid expression of its images and symbols, fueling creativity. When we understand that there are some Aesthetic characteristics that are common to the peoples of the African continent and we seek to identify the African people of the continent from these common Aesthetic experiences, we call this General or Pan-Africanist Aesthetics. For Molefi Kete Asante,

Spirit, rhythm and creativity are the main criteria for discussing any aesthetic for Africans. They derive from epic memory (Welsh-Asante, 1985) or from the sense of ancestry (Thompson, 1975) or from racial memory (Larry Neal, 1972). Africans can draw on a collective aesthetic bank that houses images, symbols and rhythms based on history and subsequent mythology. Judicial dances of all ethnic groups in Africa embody certain behavior on the part of royalty and the masses. (ASANTE, 1993, p. 4).

In this case,

It is the diasporic African's privilege and position that allows him to see Africa as a concept as well as a diverse and multicultural continent. This vision and conscious perspective of African in America guided, informed and inspired America to reclaim Africa politically as well as historically and aesthetically. An understanding of African aesthetic(s) facilitates any paradigm or model for artistic, literary, philosophical criticism and censorship of varied culture. (WELSH-ASANTE, 1993, p.1).

Specific Aesthetics - how the Yoruba experience the beautiful: for the Yoruba, beauty is a set of factors that appear interconnected to perception, the aesthetic experience is an interconnected set of sensations connected to the pluriversal whole. An example of the Yoruba aesthetic experience can be described in the understanding of Ewá, beauty, perceived as the action of good character (iwa rere), which must be accompanied by serenity, dedicated generosity of character (iwa pele).

Among a group of characteristics of a set on the understanding of beauty for a Yoruba, it is highlighted that, according to Thompson (2011), what is close to the divine and is progressively imbued with good character, because God, the divine, is praised as the lord of good character (olu iwa). Good character originates with God. White cloths are added to the sculptures giving them a good character. What makes a direct connection with the cult of Obatala that is not coincidentally the god of creativity. Note that for a Yoruba, what contains good character contains beauty. There is, therefore, a relationship between good, good character and beautiful.

We can understand, with this, that the aesthetic appreciation, goes through the understanding of the necessity of transmitting the good Yoruba customs. These customs are carved in objects, in attitudes, in food, in colors, in the way of dealing with external and internal nature. When we ask ourselves what beauty is for the Yoruba people, one of the answers might be that beauty is a moral standard applicable to things that represent culture, based on the transmission of teachings that strengthen communal bonds and collective character.

In general, the Yoruba, like other African peoples, use art to enhance life and ensure social and cosmic harmony. On the religious level, art is used to honor and communicate with deities (òrisà), whose spiritual support is considered vital to individual and corporate survival. At the secular level, art enhances appearance, projecting flavor and status. The Yoruba place a high value on clothing because it determines and negotiates social relationships. Hence the popular saying: *Írí ni sí ni isonilójò* (one's appearance determines the degree of respect one receives). (LAWAL, 1996, p. 15).

Ewà Ode and Ewà Inú: beauty for the Yoruba has two main and fundamental aspects: external beauty and internal beauty, which are Ewá Ode and Ewá inú, respectively. In other words, there is the material aspect and the immaterial aspect. Any analysis of the beautiful Yorubá needs to start from the understanding that there are these two aspects necessary for this.

The external beauty is a factor of the material, the physical character of the sculpture, whether that of human sculpture, since for the Yorubá the human person is considered a work of art, or of dead art, *Ose Ona*, sculptures made with materials from “external” nature: wood, stone, metal, fabric, etc.; it should be noted that not every work of art made with material from nature external to the human body is considered dead art, since rituals are performed to incorporate life into these works, here I use *ose ona*, as a generalization for art that is not specifically the human person. Well, for the Yoruba, each human body was created by an artist God named *Obatalá*, who molded one by one and each part of that body as his primordial work of art, so the Yoruba believe that physical characteristics are relevant, however, less important, since this human body cannot determine its appearance and this depends on the temperament and will of *Obatala* when creating it. Similarly, art is the object of sculptural art, which depends equally on the temperament and will of its sculptor, and when representing an ancestor, it needs to understand the characteristics of the one who imitates, which means that the shapes of these sculptures cannot be determined by themselves, but by those who manufacture them. Taking this as an obvious result, the physical characteristic of a human person does not depend on it, therefore, he should not be qualified for it. The physical characteristics of a work of art can only be qualified together with its immaterial aspects. “Physical beauty is very much a gift from nature, depending mainly on *Obatala*'s whims. Giving undue importance to this would be to penalize a physically unattractive person for biological reasons they cannot control”¹⁷² (LAWAL, 2012, p. 16).

¹⁷² Translated from: “La beauté physique est, elle, beaucoup plus un don de la nature, dépendant essentiellement des lubies et des caprices d’*Obatala*. Donner une importance excessive à pénaliser une personne physiquement peu attrayante pour des raisons biologiques qu’elle ne pourrait maîtriser.” LAWAL, 2012. p. 16.

The Yoruba understand *ewà inú*, inner beauty, as an inseparable and fundamental part of appreciating the beautiful. *Ewà inú* is the immaterial aspect of beauty. Immaterial aspect is understood as abstract characteristics, however moldable, by the subject himself who is a work of art and can be obtained, through rituals, in works of art, such as: good character, serenity, spirituality, reverence, social contribution and etc. Therefore, the greatest relevance must be given to the immaterial characteristics of the object.

A good character makes a person great or "*Ìwà l'ewà*" , "Character determines beauty", offers everyone an equal chance to pursue a moral ideal that is totally worthy of being admired. On the other hand, a physically attractive person, whose temperament would be bad, she risks being classified as *awobàwà*, which means "beautiful on the outside while ugly on the inside." As long as the physical beauty of an *awobàwà* can attract attention, the initial admiration will disappear once that individual's inner ugliness manifests itself as an emanation. On the contrary, a physically disadvantaged but agreeable person will have every opportunity to be described as an *omolúwàbí* an emblematic model of "a naturally well-disposed and beautifully interior person" (Lawal 1974, 239, Hallen 2003, 1 . 13-138. Apud. Lawal, 2012, p. 16).¹⁷³

According to Lawal, "self-discipline thus becomes the solution to all social mobility", this is how a human person aims at his social places, experiencing his aesthetic potential while shaping his character.

The character of the character is like an *orisa*; the more we cultivate it, the more it favors us "(Ajibola 1979, p.3). In short, and for simplicity, in the Yoruba culture, beauty (*ewá*) is synonymous with goodness (*dára, rere*), it is not restricted to visual attraction, but it can also be expressed by proper behavior (*iwa rere*). It is added that ornamentation (*osó*) can increase the *iiwà* and *iwa*. What is the central theme of the following song:

"Take care of your character
 Character is a garment, character is a garment
 If you have a long, long and long life on Earth
 And if we get too old to walk
 The day of our death, it is our character that will survive us..."

¹⁷³ Translated from: " Un bon caractère magnifie une personne» ou *l'wà l'ewà*», « Le caractère détermine la beauté , offre à chacun une chance égale de poursuivre un idéal moral pour être totalement digne de se voir admiré. Inversement, une personne physiquement attrayante, dont le tempérament serait mauvais, encourt le risque d'être catégorisée comme *awobòwà*, qui signifie « beau à l'extérieur tout en étant intérieurement laid». Pour autant que la beauté physique d'un *awobòwà* puisse attirer l'attention, l'admiration initiale disparaîtra dès que la laideur interne de cet individu se manifesterait telle une émanation. Au contraire, une personne désavantagée physiquement mais au tempérament agréable aura tout loisir d'être qualifiée d'*omolúwàbí*, un modèle emblématique de personne naturellement bien disposée et belle intérieurement (Lawal 1974. p. 239; Hallen 2003, p. 113-138)."(LAWAL, 2012, p. 160.

Continue, (Adewale, 1988, p. 113. Apud. Lawal, 2012, p. 16)¹⁷⁴

Taken together, ewà reflects either the fact of existing either the distinctive qualities or a person's temperament" (Abiodun 1983, p.13-30¹⁷⁴). Its preminence in Yoruba aesthetics clearly appear in the following poem that the ancient Yoruba recite to educate the younger generation:

If a child is beautiful but has no temperament, he is just a rag doll
 good character makes a person beautiful
 A woman can be as beautiful as Egbàrà,
 If she doesn't have a temper.
 She's just a rag doll.
 A man can be very handsome, like a fish in water
 if he has no temper
 She's just a rag doll
 A man can be very handsome, like a fish in water
 if he has no temper
 He is nothing more than a wooden doll »
 (Fajana, 1966, p. 25. Apud. LAWAL, 2012, p. 16, 17).¹⁷⁵

The aesthetic experience for Yoruba: if we analyze this set of factors, we can infer that the aesthetic experience for Yoruba takes place collectively. Beauty is something that is built from cultural elements that need to affect everyone for the same reasons. The same motifs are aesthetic standards born of culture, but an art object needs to extrapolate artistic standards. An artist needs to know how to insert in the work, in addition to cultural standards, their creativity. An individual's aesthetic experience occurs when his perception reaches something traditional along with the new, the invented, creativity.

What is beautiful is a collective construction because it reflects collectively. And I wouldn't say that we can infer that beauty is something static and external to the individual. It is necessary to understand that a Yoruba is, at the same time, several physical and non-physical

¹⁷⁴ Translated from: "Le bon caractère est comme un orisà; plus on le cultive, plus il nous favorise (Ajibola 1979.p. 3). En bref et pour simplifier, dans la culture yoruba, la beauté (ewà) est synonyme de bonté (dára, rere), Elle n'est pas restreinte à l'attraction visuelle mais peut aussi s'entre-tenir par un comportement adéquat (iwà rere). Inutile d'ajouter que l'ornementation (òsó) peut augmenter l'iwà et l'ouest. Ce qui est la thématique centrale de la chanson suivante: Prends soin de ton caractère Le caractère est un vêtement, le caractère est une tenue Si l'on a une longue, longue, longue vie sur terre Et si l'on devient trop vieux pour marcher (Adewale 1988, p. 113)." (LAWAL, 2012, p. 16).

¹⁷⁵ Translated from: "Pris globalement, l'iwà rend compte à la fois du fait d'exister et des qualités distinctives ou du tempérament d'une personne (Abiodun 1983, p. 13-30). Sa prééminence dans l'esthétique yoruba apparaît clairement dans le poème suivant que les anciens Yoruba récitent pour éduquer la jeune génération: Si un enfant est beau mais n'a pas de tempérament Il n'est rien de plus qu'une poupée de chiffons Le bon caractère fait la beauté d'une personne Une femme peut être aussi belle qu'Egbàrà, si elle n'a pas de tempérament Elle n'est rien de plus qu'une poupée de chiffons Un homme peut être très très beau, comme un poisson dans l'eau S'il n'a pas de tempérament Il n'est rien de plus qu'une poupée de bois (Fajana 1966, p. 25)." LAWAL, 2012, p. 16, 17.

persons, that is, its community and its ancestors; that your body is the extension of external nature, that abstract ideas for us can be a solid body they and that you are in spiritual union with them, that is, the beauty that exists outside, exists inside, when looking at an object of art or african re-encounters with her. The African is a complex being. Your human nature is multiple. So, where does beauty reside for the Yoruba peoples? Beauty is a job. It exists as a result of work, a result that is capable of providing pleasure through the senses. This result can be materialized in an object of art, performance or human behavior. "The Yoruba people value everything aesthetically - from the taste and color of a yam to the qualities of a dye, to the dress and behavior of a woman or a man." (THOMPSON, 2011, pp, 23, 24)¹⁷⁶

The Yoruba people have their activities focused on providing aesthetic pleasure not only to the population who will see the work, but also to the deities who will receive them as an offer. A work of art can have several intentions connected to it, one of them for sure is the notion of beauty. According to Thompson (2011), a strongly noticeable characteristic in Yoruba cities was the appreciation of the "creators of their aesthetic world", it was remarkable that in these cities there was a great artistic and poetic wealth, he says. In Yoruba beauty is Ewá and the esthete is the amewa, the connoisseur of beauty. The amewa is someone who looks for beauty in works of art, a student of beauty capable of detecting whether beauty dwells in certain objects of art. In the study of African aesthetics, however, the esthete, amewa, responsible for the study of beauty, acts to inspect the whole, so that a work of art is beautiful is not just about the good orientation of shapes, colors and alike, the amewa, being a Yorubá, analyzes all things from their cosmosensitivity, so this analysis, in addition to looking for "the manifestations of art and artistic talent" in the object, also looks for it and seeks to recognize it in social manifestations, and such social manifestations, in the object. Thus, for the Yorubá, beauty is a set of factors that appear interconnected for perception, the aesthetic experience is an interconnected set of sensations connected to the pluriversal whole, to the cosmos. An example of the Yoruba aesthetic experience can be described when, in order to understand Ewá, beauty, it is necessary to perceive good character in action (iwa rere), which must be accompanied by serenity, delicate generosity of character (iwa skin). Beauty is together, it is part of a larger set of meaning.

¹⁷⁶ Translated from: "O povo Yorubá avalia todas as coisas esteticamente – do gosto e da cor de um inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma mulher ou de um homem". (Thompson, 2011, p. 23, 24)

There are important characteristics in the verse quoted, in order to understand the notion of beautiful Yoruba, that beauty can be found in all things “a beautiful man”, “a fish in water”, “a wooden puppet”, that is, a sculpture. That in addition to being found in different things, it can transit through all of them, there is no object or being, or a specific thing where beauty is fixed, it transits over all things. And, that it is never something perceived alone, beauty is always a set of sensations, here Thompson (2011) tells us about good character, which is amalgamated with beauty, if there is no character, there is no beauty; of serenity and softness. *Iwá*, in addition to character, means "traditional customs and ways of living", from which we can intuit that beauty is amalgamated with a Yoruba ethos, which means that the postures found in Yoruba society, when portrayed in an object or transmitted in a way collective, is also beauty. Aesthetic appreciation, then, involves understanding the need to transmit Yoruba good customs. These customs are carved in objects or attitudes, or in food, in colors, in the way of dealing with external and internal nature. When we ask ourselves what beauty is for the Yoruba people, one of the answers may be that beauty is a set of forms that represent a culture based on the transmission of teachings that strengthen communal bonds and collective character. An example of a beautiful image is this:

Figure 26 - PI. 15. Kneeling cutting conveyor. Beverage



Image subtitle: “H. 49 cm. Belgium, private collection. Some representations of the altar have a votive meaning like this. The elongated form seems to emphasize not only the applicant's sincere gratitude for a favor recently obtained from an *òrisà*, but also the desire to receive even more blessings than the recipient can reciprocate.” (LAWAL, 2012, p. 131)¹⁷⁷

This sculpture contains beauty because in it we can perceive serenity, transmission of cultural teachings, since its gesture means delivering an offering to the elders, and it does it the way society teaches, kneeling offering with both hands. The sculpture has its head in detail, carved in a way that leads us to perceive it as a highlight in the sculpture and eyes that express serenity. The highlighted head is the representation of character in the sculpture, usually

¹⁷⁷ Translated from: “PI, 15. Porteuse de coupe agenouillée. Bois. H. 49 cm. Belgique, collection privée. Certaines représentations d'autel ont une signification votive à l'instar de celle-ci. La forme allongée semble non seulement insister sur la sincère gratitude de la requérante à propos d'une faveur récemment obtenue de la part d'un *òrisà*, mais aussi sur le désir de recevoir encore plus de bénédictions que la récipiendaire pourra réciproquer”. (LAWAL, 2012, p. 131).

presented with attractive hairstyles or headdresses. Also the white color presented together with the highlighted head, expresses a sign of good character in the Yoruba sculptures. All engineering of Yoruba sculptures has the purpose of making life harmonious, and the sculptures are a reflection of life. common, it is here also and, necessarily, the beauties in various manifestations. All these manifestations of beauty are something that need to be balanced. "Beauty is seen as something in between (*iwontunwonsi*), not too tall or too short, not too beautiful (overly beautiful people have become skeletons disguised in many folk tales) and not too ugly." (THOMPSON, 2011. p. 24)¹⁷⁸

Frank Willett (2017), writes that Hans Himmelheber “was the first to try to investigate the standards of beauty applied in Africa”, studied the gurus and atutus in 1935 and developed the method that was later applied also by Thompson with the Yoruba with more success.

He conducted a series of simple experiments asking his porters to point out the pieces they preferred from those he had collected; he invited artists and other people to do the same, this was done repeatedly, and always the three pieces were highlighted as the best, the three that he also preferred. When he asked them to explain his preferences, he got only vague answers, but it seems that his questions, asked through interpreters, inquired about the beauty of the lines and the power of expression, so it is not surprising that he encountered a wall of misunderstanding. But successful was his discovery that both masks and sculptures should resemble the portrayed subject. (WILLETT, 2017).¹⁷⁹

Thompson, in Yorubaland, gathered about two hundred individuals to review works of art and collected each comment by analyzing how often each term appeared again and again in relation to the works that seemed most pleasing to them. The intention was to understand what, in the work, was beautiful or why a work was beautiful or what characteristics a work needed to present to provide an aesthetic experience in a Yoruba. Out of nineteen criteria, the most frequent were the terms that I will present in this topic below. We already know that the Yoruba are a people who appreciate everything aesthetically, we also know that the word for beauty is *ewá*,

¹⁷⁸ Our Translated from: “A beleza é vista como algo no meio (*iwontunwonsi*), não muito alto nem muito baixo, não muito belo (pessoas excessivamente belas viraram esqueletos disfarçados em muitas lendas folclóricas) nem muito feio”. THOMPSON, 2011. p. 24.

¹⁷⁹ Our translated from: “Ele conduziu uma série de experimentos simples pedindo aos seus carregadores que apontassem as peças que preferiam dentre as que reunira; convidou artistas e outras pessoas a fazerem o mesmo, isso foi feito repetidamente, e sempre as três peças foram destacadas como as melhores, as três que ele também preferia. Quando pediu que explicassem suas preferências, obteve apenas respostas vagas, mas parece que suas perguntas, feitas por meio de intérpretes, indagava acerca da beleza das linhas e do poder de expressão, de modo que não surpreende que ele tenha encontrado uma parede de incompreensão. Mas bem sucedida foi sua descoberta de que tanto as máscaras quanto as esculturas deveriam assemelhar-se ao sujeito retratado.” (WILLETT, 2017)

and that for esthete we could roughly translate it into amewa. I recall this to emphasize that Thompson's quest was not to assess in Western terms what beauty was, but to understand how the Yoruba assessed beauty in its cultural terms, what their own aesthetic experiences were and what names they gave to them. I believe that at this point it is no longer confusing or difficult to understand that intellectual cultural manifestations such as art, philosophy, music, architecture and others exist in different societies and are not the exclusive domain or property of any exclusive people. Understanding this, it is easy to understand that Thompson's experiments were to understand how the aesthetic experience was given to the Yoruba and not if it existed.

Frank Willett (2017), analyzing Thompson's studies of Yoruba beauty, noted that there are aesthetic patterns that can be found generally in diverse cultures, and that there are also specific patterns. In the case of Yoruba culture, he listed some characteristics in sculptural art that the art object needs to have to be considered beautiful, here are the terms that appeared more frequently: *jijora*, balance, the art object if it represents someone, it needs to have moderate characteristics of the represented a feature that also appears in the *dans*, from Liberia:

In fact, a spoon carved by Tompieme using his daughter as a model was criticized by another carver, Si: 'This is not a carving, this is a photograph'. In Fischer's interpretation, this means that Tompieme was not successful in transposing and abstracting the carving to the degree necessary for it to become a work of art. (WILLETT, 2017, p. 219)¹⁸⁰

This characteristic, according to Willett (2017), is the one that appears most frequently, it is important to have "a balance between the extremes of the portrait and the abstraction", it is necessary that the sculpture has individual traits without, however, being its copy, an artist you need to be good enough to create about what you see or feel. *Ifarahon* is the second most requested feature of the aesthetic appeal, the visibility of the work. It is necessary that all parts of the work are easily identified from the beginning to the end of the carving, "the different parts of the sculpture must be clearly formed". The *didon* indicates that a "play of light and shadow" in the sculpture is absolutely admirable, "a brilliant smoothness" that provides adequate luminosity

¹⁸⁰ "De fato, uma colher entalhada por Tompieme usando sua filha como modelo foi criticada por outro entalhador, Si: 'Isto não é um entalhe, é uma fotografia'. Na interpretação de Fischer[#], isso significa que Tompieme não foi bem sucedido em transpor e abstrair o entalhe ao grau necessário para que ele se tornasse uma obra de arte." (WILLETT, 2017, p. 219)

for the appreciation of the work's forms. The *gigun*, the posture; *odo*, represent an individual at the height of his life; *tutu*, serenity.¹⁸¹

It was then concluded that, for a Yoruba, beauty is a set of factors that contribute to a complete experience, which is the combination of material and immaterial. In the same way that the physical body needs the immaterial elements in order to understand itself as beautiful and to make itself understood as beautiful, the immaterial aspects need to inhabit a physical body in order to be beautiful. Make yourself understood beautiful. A Yoruba body is extensive and complex.

2.4 Connections of aesthetic pattern between Yorubalândia and Brazil

Categories for the Study of Yoruba Aesthetics

Using Dr. Kariamú Welsh-Asante's (1993) idea of transatlantic connections between Africa and its diaspora, this research makes Brazil its field of study regarding the interpretation of Yoruba itans for the construction of Brazilian African art. Based on Dr. Kariamú's theory, the main question for the development of this article is: what are the aesthetic standards that connect the Brazilian African diaspora to the African continent? The connections are many, as we are the largest African people outside of Africa. So I will make a cut in the *terreiro* art based on the female figures of the artist Rosana Paulino in an attempt to bring this philosophy closer to the body. This brief analysis is not intended to be a critique of the works, but simply to

understand how this artist reframes this body, empowering it and what this body is. This is the point to be studied in this brief exhibition on the aesthetic connections between Brazil and Africa.

Some points of Dr. Kariamú's theory that I use to make the comparative analysis are: 1. American African popular culture constitutes one of the most powerful elements for beauty and innovation in American society. This is, of course, an extension in itself of African aesthetics itself. 2. It is arguably an affirmation of ancestry and an acclaim of 'blood memory', as referred to

¹⁸¹ See WILLETT, 2017, p.220.

by Larry Neal, that Africans in the United States retained a significant essence of African aesthetics, developed, embellished and recontextualized it. 3. Philosophically, Africa is where people of African descent are. There is a Shona aesthetic, a Zulu aesthetic, a Shilluk aesthetic, an Ewe aesthetic, a Wolof aesthetic, but it is not the specific complexities of the individual and the myriad of African aesthetics that I want to focus on in this book, but the similarities in aesthetics that make a Ibo recognize a Kikuyu and a Jamaican recognize a Chewa and an African American recognize a Soto. There are differences and contradictions that provide more insight into how the connecting pattern can remain that way after centuries of colonialism, war, famine, disease, and migration.

An important crossing point for understanding what is placed here in the Welsh-Asante theories is the fact that she does not consider an aesthetic relevant for pure appreciation. Although we know that there is, even in small quantity, African art from the continent produced only for contemplative purposes, for Frank Willett, likewise, African art has its social purposes, but there are some products whose purpose is not clearly defined. The Fons, from the Republic of Benin (formerly Dahomey), for example, make sculptures in brass of animals and people working or processions that do not have any religious or didactic purpose. They are produced by the tinsmith to be beautiful objects and, in this sense, they must be considered art for the sake of art (...). Himmellheber discovered “that the dans produce d’art objects for mere aesthetic pleasure, but only in brass.

For Welsh-Asante (1993), there should not be, in the diaspora, artistic expression without functionality. Functionality must be an intrinsic feature of African aesthetics. The function of Aesthetics establishes an operational relationship between the individual and the community, which means that art must establish a link between individual and community, since, in the African context, the community has great social and vital importance. However, she claims that these functions of African aesthetics in the diaspora should not be understood within a Western logic. The functionality of African diasporic aesthetics includes tracing a path of self-knowledge and black people's intellectual advancement and liberation. It needs to work for the African community and maintain a connection of interlocking patterns across the African continent.

Understood the theory that drives this chapter of connection, we move on to unifying data. According to Babatunde Lawal (2012), for the Yoruba the first work of art was made when Olodumare asked Obatalá, the God of creativity or the artist God, to sculpt the first representation

of a human person in clay. To emphasize the nature of collective action, the itans tell us that when he finished his part, Obatalá asked Ogun, the God of war and tools, to finish the details of the face with his tools. After finishing Ogun's adjustments, Oludumare breathed his spirit, or emí, the life force and placed the work of art inside a woman's womb for it to develop.

Here, then, we have as characters, materials and actions of human creation an artist God: Obatalá, who carved the work from clay. It also represents the inspiration for the creation of the work of art. Obatalá molds each being with his own hands and gives him characteristics of his own. Clay: material for work artistic, matter to be transformed by the artist's hands. We have artistic production as work, a technique that involves creative sensitivity; we can call Art as a work or process of technical applicability: represented in Ogun, who with his tools carved the most delicate details of the work of art. It demonstrates the concern with the preparation of a good work of art and the knowledge of the importance of good technique linked to creative sensitivity for the formulation of a work of art. Elements of work: transforming nature, from clay to work. More specific tools for a specific job, which in this case was sculpting the details of the face, hands, feet... those that needed a more technical finish with tools and someone who knew how to handle them. It shows that the artist's work needs to be something specific and elaborate. A work of art is not a loose element of culture, although it is necessarily an element of it. The immaterial aspect: I like to call the immaterial aspect of Yoruba Aesthetics movement, because the African artwork is alive. When Olodumare fills the work with life, he gives it the movement that will be intrinsic to its completeness. When in Philosophy we say that African aesthetics is “a mode of energy that only works when used” (THOMPSON, apud WELSH-ASANTE, 1993, p. 2.), we are saying that, effectively, the aesthetic experience only takes place in movement. This can be a life ritual, returning to orun, etc., as well as, unified with this, the literal movement can also be, seeing the work in performance dancing, dressed, painted or whatever (in some cases, for prestige staff), to complete a show. At that moment, the beauty of the artwork is tested or can be found. The artistic process is participatory: the functionality of Yoruba art, among many things, is to contribute to the community's good life. Therefore, Obatalá creates all human beings with their own characteristics, a unique being, but in unity. No human person is an individual being, every Yoruba being was made to live in community. This is a philosophical aspect contained in the itan of the origin of the human person: life is connected to everything. The division of labor and obtaining the natural material to shape the work and the movement donated by Olodumare, which

is life in the ayê in harmony with the lives in the orun, gives us the ontological content of the Yoruba philosophy. It is known that works of art are also made in studios by a single person, what we have to consider is that a Yoruba is not disassociated from his community and his ancestors, or works for them and/or with them, which does not take away the collective character of the construction of the work. The process is uninterrupted: the process of making a work of art continues even after the human work of art is shaped, the movement placed in this work allows it to unfold throughout its passage in the ayê. This means that we perform existence, we test our body in its potency as a work of art. This is what I call Life as Performance: the movement given to the body in its creation continues throughout the individual's life. This allows him to develop as the art he wants to be and this can be many different types of artistic manifestations. Experiencing your body and its potential is what I call performance. For this body to be able to express itself as a work of art, it needs, throughout human life, to continue creating. Having in him all the potential of the arts, because he was created by a God as a work and potential, his body performs, creates means, elaborates itself from the first movement given to it. However, this elaboration of the self is not an individual process, as these potentialities are tested within the community and aggregate cultural and social elements of the community and a Yoruba is not an individualized being, he carries in his body his ancestry and commitment or connection with your community. All work of formation of what we could call the self cannot, in any way, discard the idea that this body is a community body and that it also involves non-material experiences. Perhaps think of this oneself as Ará, “human being. People. Inhabitant. Member of a determined community. Brotherhood. Relative. People.” (NAPOLEÃO, 2010, p. 48)¹⁸², be more convenient to the Yoruba term. The development of your life will be to be the work of art that it is supposed to be and for that this body can develop several possibilities for itself – always in relation to the other – and to appreciate the world aesthetically.

The Yoruba people's understanding of their body as a work of art is an ontological philosophical conception. Your body is a work of art that has been shaped every part by an artist God. And this body, as it contains the impulses of art, as it is art, is capable of transforming and looking at the world aesthetically, taking into account that art is an “object” that favors beauty.

¹⁸² Translated from: “Ará, “ser humano. Pessoa. Habitante. Membro de uma comunidade determinada. Irmandade. Parente. Povo.” (NAPOLEÃO, 2010, p. 48.)

The itans that come to us as an untrue story that was transformed by Westerners into a religious particle is, in fact, a sophisticated philosophy that explains the way Yoruba people perceive their bodies in the world and in their relationship with it.

In fact, the word *èniyàn* does not only refer to the human body (*ara*) as divinely inspired instrument and intelligent form, but it also implies, as an integral part of humanity, the ability to create and appreciate art and takes into account the aesthetic impulse that exists in poetry, music, clothing, sculpture, art, architecture and other forms of material culture. (LAWAL, 2012. p. 14).

In Brazil, art continues to be a "vehicle of communication" (Lody, 2006, p. 24)¹⁸³, and it is important to note that, as in Africa, the immaterial remains fundamentally important for its completeness as a work. The body adornments and other adornments made for the Candomblé orixás, for example, have a sacred meaning, they cannot be seen or touched by all people and once in the environment it is able to transform the atmosphere into an ancestral connection. The body that carries such ornaments is constantly searching for the experience of the beautiful, for what moves it, bringing it closer to the divine, but also for the possibility of performing. Understanding this possibility of performing in Brazil is a process of resistance. The black body, made of a work of art that contains beauty, is the result of the struggle to exist that began in Africa, before arriving here, and once in this adverse land for its own existence. This happened in different ways and in all of them the body-art sought to maintain its creative essence. This includes an inseparable work of the feminine and in the belief of the orixás of feminine energy, as CARNEIRO E CURY (2008) writes:

We believe that women's association with the secret resides fundamentally in the mystery of the conception of life; to fear of the unknown; to wild nature; to the depths of the waters and their turmoil; to the earth, fertile womb where everything is born and where everything sensual fire that leads to the encounter. The female orixás worshiped in Candomblé, such as Oxum, Iemanjá, Nana, Obá, Euá and Iansã, represent the socialized aspects of the *lyá mí*; they are her remnants, but they are already situated on the threshold of civilization, although the same fear expressed with regard to the *lyá mí* is verified in relation to the aforementioned female orixás, when invoked in their negative aspects, which immediately go back to primordial women. The antisocial aspects of the female orixás are feared by all aspects contrary to their qualities. In that way, like the holy people. Oshun's wrath can provoke the unleashing of children, it can bring sterility and successive miscarriages, floods and the evils of love, when angry. Iemanjá, likewise, represents in his dangerous aspect the wrath of the sea, barrenness and madness. Nana is one of the most feared goddesses, as she can bring about early and tragic death. Iansã can unleash the wrath of the spirits of the dead who are under her control, lightning and great

¹⁸³ Translated from: "veículo da comunicação" (Lody, 2006, p. 24).

confusion. Little is known about Euá Obá, but much is feared. (CARNEIRO AND CURY, 2008, p. 128)¹⁸⁴

About the female energy orixá Obà she reports a study by Verger:

Obà is a warrior lyaba, whose weapons are a shield and a sword. She is one of Xango's women. Her color is pink. When she dances she protects the ear she doesn't have. She tells the myth (Verger, 1981b, p. 186): "Obá was a very energetic female othixá and physically stronger than many male orixás. She had challenged and won in the fight, successively, Oxalá, Xangó and Orunmilá. When Ogun's turn came, on the advice of a Babalawo, he prepared an offering of corn cobs and okra. She crushed everything in a pestle, obtaining a slippery paste, which she spread on the floor, in the place where the fight would take place. When the moment arrived, Obá, who had been attracted to the place foreseen, slipped on the mixture; taking advantage of Ogun to overthrow her and possess her in the act." CARNEIRO E CURY, 2008, p. 129.¹⁸⁵

In other words, Obà is an orixá who doesn't lose any fight. Invincible warrior and at the same time the lady of love is loyal and just, she alone could have been overthrown and, let it be clear, not defeated, by treason. It is important to point out that this female orixá has a sensitive listening, it is one that listens and makes her daughters listen to what others cannot. He shares secrets with them by listening, telling them secrets in their ears. Of course the ear is a symbol, she mysteriously recounts, as she is a sorceress and her daughters are considered them too. Obà's ear is a symbol of the mystic feminine, a sorcerer in tune with all females. She can "hear" and she can "hear" you mysteriously. The hidden ear with the hand explains that no one can know the

¹⁸⁴ Translated from: "Acreditamos residir fundamentalmente no mistério da concepção da vida a associação da mulher ao segredo; ao temor do desconhecido; à natureza selvagem; às profundezas das águas e suas turbulências; à terra, ventre fecundo onde tudo nasce e para onde tudo fogo sensual que conduz ao encontro. Os orixás femininos cultuados no candomblé, como Oxum, Iemanjá, Nana, Obá, Euá e Iansã, representam os aspectos socializados das Iyá mi; são suas remanescentes, mas já se situam no limiar da civilização, embora o mesmo receio expresso com respeito às Iyá mi se verifique em relação aos orixás femininos citados, quando invocados em seus aspectos negativos, que remontam imediatamente às mulheres primordiais. Os aspectos anti-sociais dos orixás femininos são temidos por todo mundo dos aspectos contrários às suas qualidades. Dessa forma, como o povo de santo. A ira de Oxum pode provocar o desencadeamento de filhos, pode trazer a esterilidade e os abortos sucessivos, as enchentes e os males de amor, quando irada. Iemanjá, igualmente, representa em seu aspecto perigoso a ira do mar, a esterilidade e a loucura. Nana é uma das deusas mais temidas, pois pode trazer consigo a morte precoce e trágica. Iansã pode desencadear a ira dos espíritos dos mortos que estão sob seu domínio, os raios e as grandes confusões. De Euá Obá pouco se sabe, mas muito se teme." (CARNEIRO E CURY, 2008, p. 128).

¹⁸⁵ Translated from: "Obá é uma Iyabá guerreira, que tem por armas um escudo e uma espada. É uma das mulheres de Xangô. Sua cor é o rosa. Quando dança protege a orelha que não tem. Conta o mito (Verger, 1981b, p. 186): "Obá era um orixá feminino muito energético e fisicamente mais forte que muitos orixás masculinos. Ela desafiara e vencera na luta, sucessivamente, Oxalá, Xangó e Orunmilá. Chegada a vez de Ogun, aconselhado por um Babalawo, ele preparou uma oferenda de espigas de milho e quiabo. Amassou tudo num pilão, obtendo uma pasta escorregadia, que espalhou pelo chão, no lugar onde aconteceria a luta. Chegando o momento, Obá, que fora atraída até o lugar previsto, escorregou sobre a mistura; aproveitando-se Ogun para derrubá-la e possui-la no ato." CARNEIRO E CURY, 2008, p. 129.

secret she has with the females, the hand in front of the body tells anyone she doesn't want to come closer, so they don't know about this secret about the female. The left side and earlobe are, in Yorubaland, a mystery restricted to the active female. Oshun, another great female lady, participates in this secret for being a fertility goddess, fertility that generates life, who generates life on earth, including children, are females. She is considered one of the genitors of humanity. There is a secret between them for this reason, that yes, it has to do with Xango, but it has nothing to do with machismo. Shango, in the itans, was tasked with putting an end to the female Geledé cult, separating the women and taking them to his side so that he could observe them closely, it is good to remember that. There is rivalry between them, but because they are opposing energy and forces stupendous that when united they explode in force of creation and/or destruction. We already understand that female power both creates and destroys. Two female powers that, when they meet, always create something big, or destroy it in a big way, such as creating the powerful Geledé cult of female ancestors, which moved an energy that perhaps the world could not support, where Obà is the first matriarch and prestigious Oxum Yalodê. Opposite energies, the philosopher Sophie Oluwole said, are complementary and not, as the West insists, dissociable. There is force, there is explosion, because there are two enormous powers, but there is also, in this and in the encounter of these violent forces, obviously, destruction, but also, above all, creation. Continues Carneiro and Cury:

While in Western culture the woman is stigmatized by the myth of female fragility, in Candomblé Obà is the symbol of the woman who does not accept male superiority, in whatever order "The archetype of Obà is that of brave and misunderstood women. little manly makes her often turn to active feminism (Verger, 1981h, p. 187) This phrase by Pierre Verger is perhaps based on the fact that Obá is attributed the head of the Gelede female secret society. CARNEIRO E CURY, 2008, p. 129.¹⁸⁶

Regarding the organization of groups of black African and Afro-descendent people in Brazil, Dr. Kabengele Munanga tells us that archeological sites prove that since 1590 there were quilombo communities spread throughout Brazil. The African peoples arrived in Brazilian lands in the 16th century and, as a form of resistance to enslavement, they organized themselves into political communities of sophisticated social organization called quilombos. Places of resistance

¹⁸⁶ Translated from: "Enquanto na cultura ocidental a mulher é estigmatizada pelo mito da fragilidade feminina, no candomblé Obá é o símbolo da mulher que não aceita a superioridade masculina, seja de que ordem for "O arquétipo de Obá é o das mulheres valorosas e incompreendidas. Suas tendências um pouco viris fazem-na frequentemente voltar-se para o feminismo ativo (Verger, 1981h, p. 187). Essa frase de Pierre Verger talvez tome por base o fato de ser atribuída a Obá a chefia da sociedade secreta feminina Gelede." (CARNEIRO E CURY, 2008, p. 129).

and struggle for their lives and against the colonizer's attacks, the quilombos maintained an organization in African hands and preserved their cultural characteristics, which sheltered all the socially excluded minority, different African nations, natives of the land and poor whites considered socially marginal, all under the command of African leaders with African organization. These communities had, plantations, schools, production and purchase of arms, an army and an admirable financial organization.

Years later, the Brotherhoods were that brought together a diverse number of Africans and descendants in the context of colonization, the Brotherhoods were Catholic organizations. "The Catholic saints of devotion to enslaved blacks were Senhor do Bonfim, São Benedito, Santa Ifigênia, São Jorge, São Elesbão, Santo Antônio de Cartagerona, São Gonçalo and Nossa Senhora do Rosário" (MOURA, 2004, p, 12)¹⁸⁷. The blacks chose their devotion saints by affinity that could be the same black skin color as theirs or because they syncretized with their orixás. Moura writes that "it was on the basis of accommodation rather than conversion that this interaction took place at the level of the brotherhoods"(MOURA, 2004, p 11)¹⁸⁸, as it was a reason to alleviate the problems of colonization, agglutinate blacks from different nations and carry out their ancestral African rituals, in the brotherhoods they they could then "exercise their African beliefs, but also organize themselves in a dynamic and institutional sense (MOURA, 2004)).

In Candomblé, the difference was that now, blacks gathered out of devotion. Bringing together the diverse spirituality of Africans in Brazil, Candomblé is also born as resistance and maintenance of the African tradition. From this, different nations are born, religions of African origin:

Tambor de Mina, in Maranhão
Shango, in Recife
Candomblé in Bahia
Umbanda in Rio de Janeiro and São Paulo (mainly)
Batuque, in Rio Grande do Sul
Batuque, in the Amazon (SIQUEIRA, 2004, p. 153)¹⁸⁹

¹⁸⁷ Translated from: "Os santos católicos de devoção dos negros escravizados eram Senhor do Bonfim, São Benedito, Santa Ifigênia, São Jorge, São Elesbão, Santo Antônio de Cartagerona, São Gonçalo e Nossa Senhora do Rosário" MOURA, 2004, p, 12.

¹⁸⁸ Translated from: "era, portanto, na base da acomodação mais que da conversão que esta interação se realizava no nível das irmandades" MOURA, 2004, p 11.

¹⁸⁹ Translated from: Tambor de Mina, no Maranhão /

The Yoruba, in Brazil called Nagô, came mostly from Dahomey and Benin and formed a Candomblé that united the culture of that nation, but which, obviously, added to the others. Each house of axé, candomblé, roça, Ilês or terreiros, as we call them, uses the cultural heritage of an African nation.

Orixás, Yoruba tradition
 Voduns, Gege Tradition
 Inquices, Tradition Angola
 Egun-Gun, Yoruba tradition and family, community origin
 Caboclo, of indigenous tradition -Bastide/1978. Apud, SIQUEIRA, 2004, p. 153,154.
 Pretos Velhos, spiritual entities of Umbanda in Afro-Brazilian religions. (SIQUEIRA, 2004, p. 153,154)¹⁹⁰

In Candomblé of Yoruba origin, the orixás are the central entities to which the cults are dedicated, with Exu as the mediator of the two worlds and the first to be cultural in rituals.

The mediator of opposing forces, brings out hidden contradictions, guides the path of sacred wisdom. Exu means change, the power of transformation, discoveries, the Messenger between Ayê and Orun, between supernatural beings and human beings, the one who it is a messenger of knowledge, which explains the truth. SIQUEIRA, 2004, p, 172.¹⁹¹

The Ilês Axé are organized by hierarchy, with the figure of the Ialorixá or the babalorixá as their oldest leader. They are located in communities-terreiros supported by axé, "the vital force that unites all human beings, in the communion between Orun and Ayê - the earth and the transcendental world". They worship the African orixás, "divine forces, represented in the human image, which constitute references to ancestry, the strength and presence of ancestors and their

Xangô, no Recife / Candomblé, na Bahia / Umbanda no Rio de Janeiro e São Paulo (principalmente) / Batuque, no Rio Grande do Sul / Batuque, na Amazônia. SIQUEIRA, 2004, p. 153.

¹⁹⁰ Translated from: Orixás, tradição Yorubá / Voduns, tradição gêge / Inquices, Tradição Angola / Egun-Gun, tradição Yorubá e de origem familiar, comunitária / Caboclo, de tradição indígena -Bastide/1978 Apud, SIQUEIRA, 2004, p. 153,154. / Pretos Velhos, entidades espirituais da Umbanda nas religiões afrobrasileiras. SIQUEIRA, 2004, p. 153,154.

¹⁹¹ Translated from: "o mediador das forças contrárias, aflora contradições ocultas, guia o caminho da sabedoria sagrada. Exu significa a mudança, o poder de transformação, as descobertas, o Mensageiro entre o Ayê e o Orun, entre seres sobrenaturais e seres humanos, aquele que é mensageiro do conhecimento, que explica a verdade." SIQUEIRA, 2004, p, 172.

legacies to their descendants". The saint's family is all the people who participate in the same Ilê Axé, specifically there are greater or lesser approximations, such as the brothers initiated to the orixá at the same time, the brothers on a boat, the mother or small father of this one initiate. Everyone needs to respect an aligned social order so that ancestral teachings are propagated in a way that maintains a link with Africa and its ancestry. Rituals are performed with prayers and songs sung in Yorubá, "sounds, gestures, representations of nature among animals and plants". The songs and dances enact the orikis of the orixás and teachings to the community. Their clothes and accessories represent their colors and the way this orixá is represented in each community, variations of the same orixá may appear from one terreiro-community to another, but they are always, in a way, in connection with Yorubalândia. These variations are often cultural agglutinations, very typical of the Yoruba people, but also due to small details of the African family lineages, perceptible only to the oldest and most experienced in the secrets of the orixás.

The African diaspora retained aesthetic information from the continent and carried out beautiful works of expansion and resignification based on its context. An important feature maintained in the construction of diasporic aesthetics was the functionality of the works. Another feature was to keep the movement alive and give life to the work from ancestral links. In order to strengthen a people in a forced diaspora, WELSH-ASANTE (1993) understands that it is important that art contributes to the intellectual formation of its community, creating and strengthening common bonds between individuals. In Brazil, with works such as those by Rosana Paulino, we observe that characteristics such as giving life to the work from the link with her ancestors, are still ongoing. The itans keep the aesthetic patterns that are used as the emi that breathes life into a female body, giving it a connection with its ancestors. The cut was made in what I call terreiro art, which is an art produced from the orixás itans or for display and appreciation in the Ilês Axés barracks, in an attempt to bring this philosophy closer to the body, since the terreiro art is life developing as a work of art. So I asked myself the question of how this artist gives new meaning to this body, empowering it and what is this body. This body is an African or diasporic African body that, deprived of its vital force, resumes its movement based on art, either through direct contact with its ancestors in the form of a cult of orixás or re-signifying a body with collages that give it an ancestral root from the very idea of the cult, which is also linked to the mythology of the orixás, as its name "Assentamento" refers to an action found in the Afro-descendant community.

Here I choose three images from the *Assentamento* series, by the visual artist Rosana Paulino, which I considered important as representative of this aesthetic connection, to demonstrate similarities with the three points of the transatlantic connections highlighted at the beginning of this chapter by WELSH-ASANTE (1993). Rosana Paulino holds a Ph.D. in Visual Arts from the School of Communications and Arts of the University of São Paulo and a specialist in printmaking from the London Print Studio, Rosana Paulino is also an educator and curator. A black woman who chooses to bring another black woman's body to life with artistic instruments.

Paulino's production has addressed situations arising from racism and the stigmas left by slavery that surround the condition of black women in Brazilian society, as well as the different types of violence suffered by this population. The artist uses various techniques – installations, engravings, drawings, sculptures, etc. – and puts them at the service of questioning the colonialist view of history that subsidizes the (false) notion of Brazilian racial democracy. These foundations supported the scientific and biological knowledge of the peoples and nature of the tropics, contaminated the religious narratives until reaching the domestic forum, serving as an axis for legitimizing the identity suppression of Africans and Africans in Brazil. Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.¹⁹²

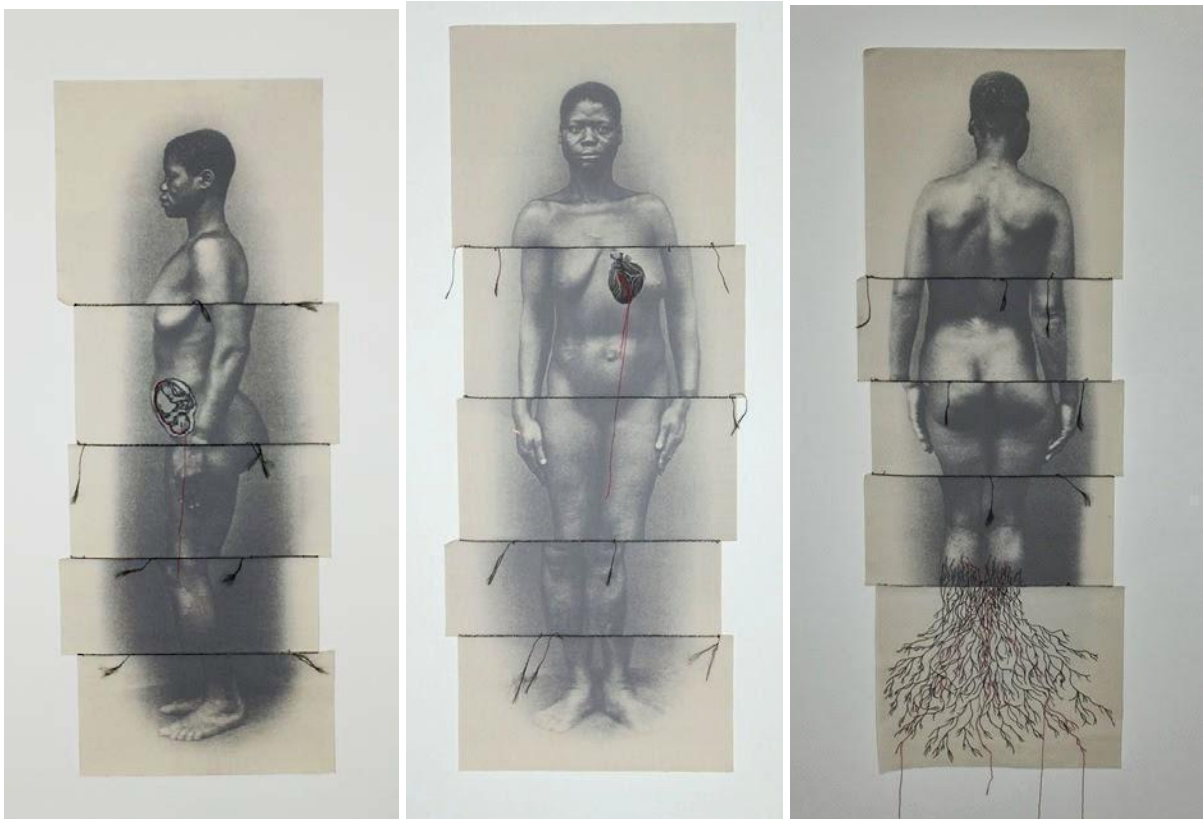
In the work *Assentamento*, Rosana Paulino takes the image of a black woman portrayed as something for historical analyses, and gives this woman roots, links her to her ancestors, reconnects her physical body with orun at the same time.

what roots you to the new earth. Paulino returns to this African body specific characteristics such as heart, roots and lineage. Since this body was transformed into simple material (for analysis), Rosana carves her work of art in it, giving it back the movement, the life that was taken from it. Then she gives the woman a heart, a child in her womb and roots in her feet. In addition to cutting and sewing the image in fabric and thread that come out as someone who mends a story or a life. She re-builds this body and blows the emí. For the Yoruba it is the art she brings to life, for Paulino in this work, too. It settles this body, that is, it gives it a place, a

¹⁹² Translated from: A produção de Paulino tem abordado situações decorrentes do racismo e dos estigmas deixados pela escravidão que circundam a condição da mulher negra na sociedade brasileira, bem como os diversos tipos de violência sofridos por esta população. A artista se vale de técnicas diversas – instalações, gravuras, desenhos, esculturas, etc – e as coloca a serviço do questionamento da visão colonialista da história que subsidia a (falsa) noção de democracia racial brasileira. Esses fundamentos embasaram o conhecimento científico e biológico dos povos e da natureza dos trópicos, contaminaram as narrativas religiosas até atingir o foro doméstico, servindo como eixo para a legitimação da supressão identitária dos africanos e africanas no Brasil. Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.

connection that moves it, a child is generated, life unfolds and the creation process continues. The body is now known as *èniyàn* (human), through the movement of art.

Figure 27 - Three Images reproduced from the Assentamento series, by Rosana Paulino



The iconography of Brazilian nature in the 19th century – including scientific illustrations of plants, animals and people – has also served as a material source for Paulino. By reworking these images, which circulated mainly in books authored by European travelers, the artist investigates how science, but also religion and notions of progress, served as justification for colonization, slavery and racism. This interest can be seen in the collages made with prints, engravings and monotypes, *A Brazilian Geometry reaches tropical paradise* (2018) and *Tropical paradise* (2017), which are in the third and final room of the exhibition.

Next to them is the installation *Assentamento* (2013), composed of life-size figures of an enslaved woman portrayed by August Sthal for the Thayer expedition, led by scientist Louis Agassiz. These monumental images printed on fabric, the predominant material in Paulino's most recent practice, are accompanied by videos and bundles of hands. The tissues, grossly sutured, denounce the trauma of slavery and the need for “renewal”, as a survival strategy, of these men and women who arrived here.

The figure that should have been a representation of the racial degeneration to which the country was subjected, according to the racist theories of the time, becomes the founding

figure of a country, of Brazilian culture. This inversion interests me”, comments the artist. The title of the work, which closes the exhibition, has a double meaning: it is both the foundation of a culture, an identity, and the magical energy that maintains the terreiro, according to religions with African roots. “It is where the strength of the house is found, its axé, concludes the artist. Available at: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Accessed on August 28, 2021.¹⁹³

Figure 28 - Settlement in Gallery, three images selected



¹⁹³ Translated from: “A iconografia da natureza brasileira do século XIX – incluindo ilustrações científicas de plantas, animais e pessoas – também tem servido como fonte material para Paulino. Ao retrabalhar essas imagens, que circularam principalmente em livros de autoria de viajantes europeus, a artista investiga como a ciência, mas também a religião e as noções de progresso serviram como justificativa para a colonização, a escravidão e o racismo. Este interesse pode ser visto nas colagens feitas com impressões, gravuras e monotípias, *A Geometria à brasileira chega ao paraíso tropical* (2018) e *Paraíso tropical* (2017), que se encontram na terceira e última sala da exposição. Junto a elas está a instalação *Assentamento* (2013), composta de figuras em tamanho real de uma escravizada retratada por August Sthal para a expedição Thayer, comandada pelo cientista Louis Agassiz. Essas imagens monumentais impressas em tecido, material predominante na prática mais recente de Paulino, são acompanhadas de vídeos e fardos de mãos. Os tecidos, suturados de forma grosseira, denunciam o trauma da escravidão e a necessidade de “refazimento”, como estratégia de sobrevivência, destes homens e mulheres que aqui aportaram.

A figura que deveria ser uma representação da degeneração racial a que o país estava submetido, segundo as teorias racistas da época, passa a ser a figura de fundação de um país, da cultura brasileira. Essa inversão me interessa”, comenta a artista. O título da obra, que encerra a exposição, traz um duplo sentido: é tanto a fundação de uma cultura, de uma identidade, quanto a energia mágica que mantém o terreiro, segundo as religiões de raiz africana. “É onde se encontra a força da casa, seu ‘axé’, finaliza a artista. Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.

Image subtitle: Video, wood, paper clay, digital printing on fabric, linoleum and sewing. Variable dimension - 2013.

Reproduction: rosanapaulino.com.br

Thinking about the central concept of African aesthetics that this thesis elaborates so that there is beauty in the work of art, it must express the first movement of the God Obatalá in the act of human creation: it contains a moldable material and an immaterial one. In *Obra Assentamento* we can see the artist's molding effort when, in the process of reframing this body, she uses lines, fabrics and sewing to build it as she wishes - and not as what they made of it, transforming it into raw material -, the details of the Visual objects are no different from the importance that Obatalá gave to the first work of art when he chose the God Ogun to, with his tools, sculpt the parts of the body that need it to need and refine the work. We cannot say that the needle, the thread or even the machine that prints the image onto Rosana's fabric is not, for this work, a tool for precision.

The Work *Assentamento* is an impression of memory, was a series developed within a painting called *Wall of Memory* where the artist seeks to bring voice to her ancestors, reconnecting them to an African heritage and, at the same time, to a dignity lost in the advent of enslavement and racism.

The exhibition *Rosana Paulino: A Costura da Memória* brings together works produced between 1993 and 2018, such as *Backstage* (1997) and *Parede da Memória* (1994-2015), decisive in the beginning of her career. These go back to her personal narrative and present themselves as the starting point of the exhibition path. Located in the main room, the first one has, as in the title, a series of stands for embroidery with figures of women of her family printed on fabric whose eyes, mouths and throats are sewn together, indicating the muteness imposed on black women, often the result of domestic violence. Available at: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>) . Accessed on August 28, 2021.¹⁹⁴

The aesthetic patterns that connect Africa to its diaspora are many, here I have presented some, from the point of view of the Yoruba philosophy contained in the itans of the orixás. But I know that many of my fellow researchers for years have been preparing grandiloquent texts that

¹⁹⁴ Translated from: “A exposição *Rosana Paulino: A Costura da Memória* reúne obras produzidas entre 1993 e 2018, como *Bastidores* (1997) e *Parede da memória* (1994-2015), decisivas do início de sua carreira. Estas remontam à sua narrativa pessoal e se apresentam como ponto de partida do percurso expositivo. Situadas na sala principal, a primeira traz, como no título, uma série de suportes para bordar com figuras de mulheres de sua família impressas em tecido cujos olhos, bocas e gargantas estão costurados, indicando o emudecimento imposto às mulheres negras, muitas vezes fruto da violência doméstica.” Disponível em: (<https://pinacoteca.org.br/programacao/rosana-paulino/>). Acessado em 28 de Agosto de 2021.

unify Brazilian and African culture, so that we can think within the concept of General Aesthetics, by the doctor WELSH-ASANTE and the African-Yoruba, to think in terms of Specific Aesthetics, even with its tradition of cultural agglutination, which I would not say is exactly a problem for the study of Specific Aesthetics, as this is a characteristic of this people , unless and then yes, there a lot; the agglutination made by the forced diaspora where no other means was seen and yet it used all its creative sensibility. This one I won't cover, but I'm sure there's no shortage of very special writings for those who want to know. These patterns, whatever types mentioned here, are everywhere, they are alive and moving in Brazilian culture, they are Brazilian culture itself.

Final Considerations

Yoruba Art at the Museum

One thing always amazed me when I visited museums: the fact that artworks from all over Africa are separate from the arts of Egypt. When museums are very large, you have to make a choice about which Africa you're going to visit that day, Egypt or “everything else”. I put quotation marks around “everything else”, to force the pejorative tone of this separation itself. Well, although I have a lot of love for Egyptian knowledge, I study and I am interested, this is a thesis on Yorubaland, so I will be brief on the topic.

When I thought about the design of this research, I was determined to “study African traditions in their own terms” (Lawal, 1996). In my master's, researching Afro-Brazilian art, I had already understood the difficulty of studying African culture from within. But I wanted to keep trying to find that possibility. So, there were more than three years of research only with text translations in Yoruba culture. These translations were made by researchers in the Licentiate and Research on Teaching Philosophy laboratories - LLPEFIL-UERJ, in which I coordinated research in African Philosophy, and in the Laboratory of Africology and Amerindian Studies Geru Maa-UFRJ, in which I coordinate the Research in Aesthetics and Philosophy of African Art, whose students I thanked above for taking on the challenge of unraveling the theories of these books that had little or never been studied in the country.

Since I use the image of Egypt as a basis for recognizing the treatment of African arts in museums, I begin by quoting Obega. According to Théophile Obenga, a contemporary Congolese philosopher, “philosophy flourished in Kemet (Ancient Egypt), approximately 3400 BC. E.C. and in Kush, from approximately 1000 BC to 625 BC.” (OBENGA, 2004, p. 1-28)¹⁹⁵. Kemet, Ancient Egypt, is essentially African, although some researchers and philosophers have endeavored to separate Egypt from the rest of Africa, and today we find that because they do not admit that such an intellectually developed civilization could be formed by a black people. Egypt, this civilization formed by a black people in the northeast of the African continent, even today has sections separate from other countries or peoples in Africa in the studies of arts and sciences. In museums

¹⁹⁵ Translated from: ““a filosofia floresceu no Kemet (Egito Antigo) , aproximadamente 3400 a. E.C. e em Kush, de aproximadamente 1000 a.E.C à 625 a.E.C.” (OBENGA, 2004, p. 1-28)

Of course, the curatorship can allege numerous reasons for this Western pattern of separating Egyptian art from African art, and when I talk about African art, I mean art from different parts of the African continent that are gathered in the same block, if I can call it that, since museums have several rooms, often divided by themes. However, as many contemporary African philosophers and art historians claim, it is not just a matter of curation and artistic motifs, as one says “African Art” and Egypt is in Africa. Saying Egyptian art is like separating Egypt from Africa, and I like to speculate why. Well, one way to understand this separation is in the statement of the Congolese philosopher Théophile Obenga:

As we know, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), who was not a historian but a great philosopher, declared in his lectures given in the winter of 1830-31 on the philosophical history of the world: “Africa is not a historical part of the world ; it has no movement or development to display... Egypt... does not belong to the African spirit” (1956, p. 99; my italics). This view of Hegelian philosophy of history has become almost a common opinion and academic paradigm in Western historiography. A great culture or civilization cannot be produced by African (black) people. Furthermore, [according to the above reasoning] Africans have never had any kind of contribution to world history. Even some brilliant African minds still accept Hegel's incongruous statement as true. In modern times, the main document concerning the “question” of the ancient Egyptian connection with the rest of Black Africa was, until the Cairo symposium, Hegel's Philosophy of History. Thus, it took a century and 44 years, from Hegel (1830) to the Cairo symposium (1974), to change the paradigm installed by the German philosopher. The Cairo symposium was thus a turning point in African historiography and philosophy. (OBENGA, 2004, p. 1-28)¹⁹⁶

Obenga answers us very directly why Egypt is separated from the rest of Africa in museums. Until today, the model exhibited in museums, at least, expresses the old idea that the African continent has not produced anything really significant in terms of great knowledge, while Egypt does, and that is why it needs to be separated from Africa. In this sense, the works acquired for museums receive the status of an art named only outside the continent and, in my analysis, it

¹⁹⁶ Translated from: “Como sabemos, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), que não era historiador, mas um grande filósofo, declarou em suas palestras proferidas no inverno de 1830-31 sobre a história filosófica do mundo: “A África não é parte histórica do mundo; ela não tem movimento ou desenvolvimento para exibir... o *Egito... não pertence ao espírito Africano*” (1956, p. 99; grifo meu). Essa visão da filosofia hegeliana da história tornou-se quase uma opinião comum e um paradigma acadêmico na historiografia Ocidental. Uma grande cultura ou civilização não pode ser produzida por pessoas Africanas (pretas). Além disso, [segundo o raciocínio acima] os Africanos nunca tiveram qualquer tipo de contribuição para a história do mundo. Até mesmo algumas mentes Africanas brilhantes ainda aceitam a declaração incongruente de Hegel como verdade. Nos tempos modernos, o principal documento relativo à “questão” da antiga conexão egípcia com o resto da África Negra foi, até o simpósio do Cairo, a *Filosofia da História* de Hegel. Assim, levou um século e 44 anos, de Hegel (1830) ao simpósio do Cairo (1974), para mudar o paradigma instalado pelo filósofo alemão. O simpósio do Cairo foi, então, um ponto de virada na historiografia e filosofia Africanas”. (OBENGA, 2004, p. 1-28)

needs to be supported to grow together with other smaller arts (here in the sense of less significant), while the Egyptian one would have its legality as such. As we know, a philosophical theory can determine the course of social and scientific, aesthetic and etc. movements of a people. But where is Egypt for European racists? Perhaps somewhere outside Earth, inhabited by aliens skilled in high technology, art, philosophy, geography, astrophysics, science and etc., since the pyramid is the junction of all this knowledge, except in Africa, occupied and meticulously built by a black population that even donated knowledge to the rest of the continent.

The Africanist tradition of African aesthetic vision can be seen in light of Herod's historical studies. about Ethiopia and Egypt. As a Greek interested in the influences of Africa on his own society and culture, Herodotus reported on various aspects of African societies. Despite several attempts to discredit Herodotus as a historian, the observations he made during his journey in the Nile River valley left an indelible mark on the discussion of the culture, art and beauty of ancient Egypt and Ethiopia. There is a fascination with temples, music, art and the physical presence of the Egyptians and Ethiopians. Herodotus is convinced that almost all the Greek gods came from Africa; the fact that mythical figures in ancient Greek culture are often identified in Africa simply corroborates Herodotus' views. And a long list of Greeks and Romans follow Herodotus. One of the main ones was Diodorus Siculus, whose work detailing African lives and societies rivals Herodotus' observations in some ways. The Africanist tradition has mainly been made up of a European-centered disposition, in which the majority of Africanists are in fact Europeans. While this is not to say that they were Eurocentric, they were nevertheless ethnocentric in their thoughts on African culture. WELSH-ASANTE, 1994, p. 250.

The eighteenth and nineteenth centuries, more strongly, although they have existed at all times after the European colonization until today, fixed an idea that the "Africans" are a people without science and Egypt is something sublime, therefore, it cannot be in Africa inhabited by black people. To reconnect Egypt to Africa, we know that it would not take more than just looking at a map, but we also know that the culture of a people says a lot about their experiences. The cultural experience in Kemet, reported by philosophers such as, but not only, Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga, Sophie Oluwole and many others, digs into the earth and shows us the interconnected roots of this continent. But it will not be my effort here, but to form philosophical theory from the "rest of Africa", but precisely from Nigeria and the Yoruba people. For this, I put myself, very humbly and, of course, knowing the big difference between us, along with great Nigerian philosophers and art historians who did the job of telling the world that it's not because the Europeans didn't understand that we didn't did, and simply research the Yoruba philosophy.

While I was writing my thesis and trying to discuss the philosophical terms for the analysis of Yoruba works of art, I was often asked positively by the way in which I analyzed the works. I said that I had learned from my literary conversations with thinkers Babatunde Lawal, Rowland Abiodun, Bayo Omolola, Kola Abimbola, Sophie Oluwole, Oyeronke Oyewume, and a few others, theories that enabled me only to look at Yoruba works and seek in them my own cultural associations. . And it opened up an endless world of possibility of aesthetic analysis that I couldn't even reach. And, for the few that I started and ventured to do, it was an analysis that necessarily involved telling the object's own story within its cultural parameters. The narrative could, perhaps, or sometimes, be western, in the sense that some of the works were in the European museum under its exhibition, but it was still possible and, in my opinion, without this disturbing more than the least, the reference African. I think people liked to hear, for example, that the reference point for the beauty of the work of art on display was Iemanjá. So, following the research done with the thinkers mentioned above, I traced the following path to read the works and use the image below to demonstrate the path:

Figure 30 - Pl. 17. Female figure kneeling with children



Image subtitle: "20th century. Wood, pigment. H. 38.5 cm. United States, Washington, DC, National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Museum Purchase, inv. 85-1-11." LAWAL, 2012, p.132.¹⁹⁷

This photograph was reproduced from the book *Vision's D'Afrique Yoruba*, by Babatunde Lawal (see bibliography), along with its description. In the image above, the sculpture carries a necklace by Iemanjá, so it is necessary to look in the culture first for what a necklace by Iemanjá is, to point out that it is a necklace by Iemanjá and not just an ornament without other foundations, and what a female figure wearing means a necklace for this goddess. Iemanjá is one of the faces of Iyá Nlá, the great mother. If a sculpture is dressed with this necklace, it will be necessary to observe the aesthetic standards of the work in this regard. So the first thing I learned was to ask "what is it that decorates her body (of the sculpture)?", because for the Yoruba, ornament is a fundamental part of the work of art that the human body proposes to be and therefore of sculpture, since the process of creation of both is the same. Well, next to the image is a small analysis that tells the story of the piece within its social context, "since the kneeling position often refers to the moment of birth (ikúnlè abiyamo), sometimes invokes the veiled threat of punitive justice for not respecting the sacred component of motherhood. The orishas must respect her, as they themselves also have a symbolic mother, namely the water deity Yemoja. And, precisely, the necklace worn by this female Oyó yoruba figure is called idè Yemoja (and Yemonja's necklace)", LAWAL, 2012, p. 132¹⁹⁸. I understand this the most difficult step, because it is necessary to have a minimal knowledge of the Yoruba culture to make this type of analysis and this was denied to us as matter in all spheres of life. However, it is a pleasure to try.

What makes a work of art live? What gives it movement? The Yoruba itan of the creation of the human person says that an artist god of feminine and masculine energy, Obatalá, took the clay from the domain of Nanã, a goddess of feminine energy, and molded the first work of art, this work of art was the person human. And so the Yoruba people were born in Ilê Ifé, as a work of art. With the care of an artist endowed with ojú inú, the inner eye that allows us to look at the

¹⁹⁷ Our translated from: "PI. 17. Figure féminine agenouillée avec enfants. XX siècle. Bois, pigment. H. 38,5 cm. États-Unis, Washington, D. C., National Museum of African Art, Smithsonian Institution, Museum Purchase, n° inv. 85-1-11." LAWAL, 2012, p. 132.

¹⁹⁸ Our translated from: " la position à genoux faisant souvent référence au moment de la naissance (ikúnlè abiyamo), elle invoque parfois la menace voilée d'une justice punitive pour ne pas respecter la composante sacrée de la maternité. Les orishas doivent la respecter, car ils ont eux-mêmes une mère symbolique, à savoir la divinité de l'eau Yemoja. Et, justement, le collier porté par cette figure féminine Yoruba Oyó s'appelle idè Yemoja (et le collier de Yemonja)." LAWAL, 2012, 132

world with aesthetic sensitivity, Obatalá produced every part of the work of art that is the human person. The god Ogun, used his tools to sculpt the details of this work, such as the face and its features, hands and feet. That done, Olodumare, the supreme god who commissioned the work of art, breathed into it the *emí*, the movement. In the same way, the Yoruba artist follows the same process of creation as the first work of art, as a creator god of art that contains life and beauty.

Once the sculptor finishes the sculpture, usually made to order, it becomes filled. It assumes an extraordinary and corporeal existence. Among the Dan, as among many other African groups, a mask is not simply a mask. It is the essential matter of a spirit. The spirit does not reside in the mask; he is the mask. It doesn't matter if the mask is not being used, it is not discarded or neglected. She is respected and consulted on important occasions, until she disintegrates or is invited to inhabit a substitute mask. JEGEDE, 1994.

But nothing was finished without *Ìyá's* female co-creation, the one without which life would not be possible. Its great power plays an extremely important role in the creation of this work of art, it generates all of humanity, it makes the movement of life possible, in addition to producing the beauty imprinted on the art that is the human person. Beauty and art are born together synthesized in the physical body of the work, which is itself the union of material and immaterial elements. Without the fundamental role of *Ìyá*, our oldest ancestor, the mother of everything that lives, including the abstract, such as the very idea of creation, intellectuality, organizational strength, etc., Yoruba art would not be possible. Therefore, we are going to see in this exhibition a theme that is recurrent in Yoruba art, the feminine, whether in iconography or homage.

This process of creation elaborated by the gods is continued in culture, and every work of art contains both material and immaterial elements. Material elements are easily identifiable, wood, pigment, the features of a sculpture's face, the details of a musical instrument, for example. The immaterial elements are, above all, the rituals given to bring life and cultural and spiritual meaning to these works, which are not, precisely because of their creation process, just sampling objects; or the request for the elaboration of a good individual and collective character imprinted on this materiality. This can appear in various ways, such as in narratives that fix social customs, teachings, demonstration of spirituality, community respect, itans narratives or praise of ancestors. All of this driven by *ashé*, this energy of potency, of the possibility of becoming.

Yoruba works are made with the firm purpose of being art objects and providing aesthetic pleasure, whether functional or not. The collective character of this production many times, but not all of it, notice, causes them to be absorbed by the population and their origin diluted in the art markets from which they are acquired. This is not a general rule, as we know that some sculptors are known and in demand for their artistic skills and their studios are heavily attended.

To complete this endeavor that was to write this thesis, which filled me with pleasure and pride, I present an unprecedented translation in Brazil, like most here, made by me to present and justify Dele Jegede's idea about more art materials. commonly produced and exhibited in museums around the world: ibejis, women and children, agriculture and festival themes:

I dedicate this to you

I sought to discuss in this thesis a very alive concept for Yoruba Aesthetics, that the material and immaterial elements are inseparable in the creation of a work of Art and that movement is the most important artistic activity for the presentation of the work and beauty is appreciated in it. Here, you could read very expressive texts such as subtitles of presentation works mainly from the researches of Babatunde Lawal and some of Suzanne Blier, get to know the elements that make them sacred, the iconography of communication with ancestry, social organization and celebrations. With this thesis, I humbly hope that research in Aesthetics and Philosophy of African Art will be an important and fruitful field in Brazil. We saw the importance of location when trying to do research in Africology and, particularly for me, the psychological location of the writer. We understand themes of Yoruba philosophy of total importance to all areas of philosophy, including Aesthetics and Philosophy of Art, such as the concept of elasticity, axé, binary complementarity, cosmos, good and evil... We also understand, and this is the proof of this thesis, that a translation of Yoruba Aesthetics cannot be done without understanding that it is a Feminine Aesthetics. The idea of beauty in the conception of the human person who is himself a work of art full of potential to create himself from and with his

community and also artistic works that contain beauty. We immersed ourselves in how the Yoruba people understand what is beautiful and the importance of beauty for the creation of all things, including humanity, character, intellectuality and philosophical fruition. And we ended up with what could not be missing: a translation. Which corroborates all this arduous, laborious, but absolutely pleasurable thesis text. A translation that presents us with rich ideas and reflections on African Art and Philosophy, since to produce this thesis text, it took three and a half years of unpublished translations for the matter to be presented to Brazil.

I wish with all my positive affection that it has contributed to your joy, because for me, learning is a joy and learning about Africa is a greater joy. May you receive as a gift from me to you, that gift given with love, chosen with parsimony, care, affection, dedication, and the best of care. Let them make use of it, keep it going, make it better.

I will continue my work.

I ask *awure* to my orishas, my ancestry and my elders and my brothers and sisters. And may orisha give us good luck!