

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO DA BAHIA  
CENTRO DE ARTES, HUMANIDADES E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**CLARICE LIS MARCON ÁVILA**

**LEGBA, FÁ E IBEJI:**

**FRAGMENTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO BENIM**

CACHOEIRA  
2019

**CLARICE LIS MARCON ÁVILA**

**LEGBA, FÁ E IBEJI:**

**FRAGMENTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO BENIM**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como pré-requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Prof. Dr. Kabengele Munanga (UFRB)

CACHOEIRA  
2019

Ficha Catalográfica: Biblioteca Universitária de Cachoeira - CAHL/UFRB

A958l Ávila, Clarice Lis Marcon  
Legba, Fá e Ibeji: fragmentos da arte contemporânea do Benin / Clarice Lis Marcon Ávila. – Cachoeira, 2019.  
175 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Kabengele Munanga.  
Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais: Cultura, Desigualdades e Desenvolvimento, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2018.

Material adicional: Vídeo, duração 19 min. 01s.

1. Arte moderna - Séc. XX - História. 2. África, Oeste - História - Séc. XX. 3. Arte - Benin. I. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Centro de Artes, Humanidades e Letras. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. II. Título. III. Título: Fragmentos da arte contemporânea do Benin.

CDD: 709.04

CLARICE LIS MARCON ÁVILA

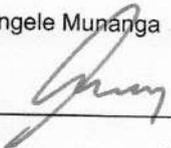
**LEGBA, FÁ E IBEJI: FRAGMENTOS DA ARTE CONTEMPORÂNEA NO  
BENIM**

Dissertação submetida à avaliação para obtenção do grau de Mestre em Ciências Sociais do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.

Cachoeira, 28 de março de 2019.

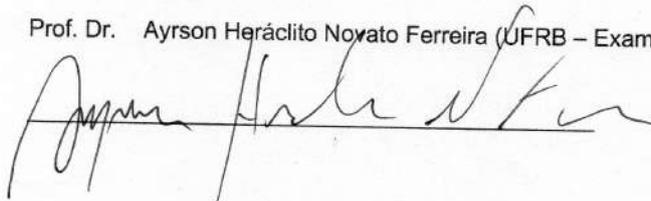
EXAMINADORES:

Prof. Dr. Kabengele Munanga (UFRB – Orientador)



---

Prof. Dr. Ayrson Heráclito Noyato Ferreira (UFRB – Examinador)



---

Prof. Dr. Luis Nicolau Parés (UFRB – Examinador)

---

CACHOEIRA/BA  
2019

Dedico esta dissertação a todos os artistas do Sul global, que com reconhecimento ou sem, nos guiam nas simbologias que resgatam nossa humanidade e nos dão motivo para crer numa nova globalização

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UFRB e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB) pelo apoio concedido a esta pesquisa. Agradeço ao meu orientador, o prof. Dr. Kabengele Munanga, por sempre demonstrar imensa humanidade e por seus inúmeros conhecimentos compartilhados comigo em Antropologia da África e em artes, e principalmente, por aceitar de pronto me orientar nessa jornada, acreditando sempre no potencial (mesmo de transformações) dessa pesquisa. Agradeço aos professores Ayrson Heráclito, pela leitura generosa que realizou do meu texto de qualificação, por aceitar participar da banca de defesa e por seguir inspirando as novas gerações com a sua arte sacerdotal; ao prof. Cláudio Orlando, que também compôs a banca de qualificação e que deu preciosas sugestões para o desenvolvimento do trabalho; ao prof. Luis Nicolau Parés, pela gentileza em participar da arguição mesmo durante seu afastamento pós-doutoral. Agradeço aos professores do Programa, principalmente ao prof. Osmundo Pinho e à profa. Zelinda Barros pelo trabalho em fornecer e fomentar a leitura de diversas frentes pós-coloniais e decoloniais tão importantes para a pesquisa antropológica que deseja dar este salto nos dias de hoje. Agradeço ao Núcleo de Educação do Museu Afro-Brasil, especialmente ao pesquisador Renato Araújo (que se desligou do Núcleo em 2017 depois de anos de colaboração intensa) pela cessão de material impresso – sejam catálogos do Museu, textos acadêmicos próprios ou de terceiros –, pelo auxílio em questões práticas antes da minha primeira ida ao Benim e pela grande contribuição aos estudos da arte africana no Brasil nos últimos anos.

Agradeço ao artista e amigo Elon M’Catilina por me guiar nos dias em que estivemos no Benim em janeiro de 2017, sempre nos levando com muito humor e benevolência. Sei que foram dias cansativos para ele, mas sua ajuda foi fundamental para a realização do campo. Agradeço também a Dominique Zinkpè por me receber como pesquisadora residente no *Le Centre d’Arts Contemporains du Benin*, em Godomey, proporcionando uma experiência que foi muitíssimo enriquecedora. Agradeço ao Embaixador Olabiyi Yai pela recepção, conversas e indicações de leituras extremamente pertinentes ao meu trabalho. Agradeço ao artista Aimé Azebaba, que me deu um voto de confiança que mudou os rumos dessa pesquisa e das outras que virão. Agradeço aos artistas que gentilmente me cederam entrevistas, Kiffouly Yaochao, Modeste Affama, Alofan Alihossi e todos os outros aqui citados por responderem minhas questões, muitas das vezes impertinentes, com amizade e paciência. Agradeço a Esther le Maison pela transcrição das entrevistas e Monica Aduni pela tradução, ajudando a superar as dificuldades impostas pelas barreiras dos idiomas.

Agradeço a Dona Nancy de Souza, querida Vovó Cici, que me acompanhou no Benim em janeiro de 2018 e que compartilhou inúmeros conhecimentos comigo nestas terras sagradas para nós afro-descendentes, me mostrando também o caminho de alegria e fertilidade traçado pelas crianças do mundo, sob a face dos Ibeji. Agradeço a equipe do projeto “Novos Mensageiros entre dois mundos”, que me levou ao Benim nesta segunda vez, sobretudo a Beatriz Lagos por me convidar para a realização do projeto e a Felipe Daviña por aceitar participar sem níveis seguros de produção e extrapolando suas funções, tendo fotografado dezenas de telas no ateliê de Azebaba, material esse que nos servirá muito ainda.

Agradeço imensamente ao Recôncavo da Bahia, que me recebeu de portas abertas. À meu mestre de capoeira, Mestre Pinguim, que me ensinou a escutar os mais velhos e

silenciar-me nos momentos certos, à minha mãe de santo, a Yalorixá Mãe Edinha d'Opará por estar a meu lado nos momentos mais difíceis permitindo que meus passos fossem dados nestas terras ancestrais do recôncavo da Bahia; a Dona Nicinha de Santo Amaro, pelo carinho e amor dedicados. Edinha e Nicinha são mães que o Axé me trouxe. Agradeço ao Babalorixá Neném de Oxaguiã, do terreiro do Bogum, pela amizade e esforços em fazer-me mais forte.

Agradeço à minha mãe, Luiza Xavier, a primeira intelectual com quem tive contato, por sempre incentivar meus estudos e acreditar em minhas capacidades de criação. Ao meu pai, Valdir Marcon, por estar em meu lado em todos os momentos em que precisei dele. Às minhas avós por me ensinarem a ser uma mulher forte, sobretudo à minha avó Ignez, que nos deixou durante essa pesquisa e que me ensinou a força do trabalho. Ao meu marido, Gabriel Ávila, que esteve comigo desde a escrita do projeto, até a realização do campo, viajando comigo à África, onde juntos descobrimos a força do Sul-Sul e assim seguiremos em nossos esforços acadêmicos e também por acompanhar todo o processo de escrita do texto, me inspirando com longas e intermináveis conversas sobre o tema e revisando meu texto com carinho e atenção sempre me dando o maior apoio, um que eu jamais havia recebido. Finalmente, agradeço a meus filhos pela beleza e energia que dão a minha vida, Santiago, Ignez Arya e Maria Luiza, cujas primeiras semanas de vida em meu útero foram descobertas em solo africano e cujo nascimento na lua de São Cosme e Damião em setembro de 2018 mostra a imensidão dos gêmeos e das crianças, que sabem nascer, trazendo-nos alegria e prosperidade.

“Artista! pode lá isso ser se tu és d’África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto, tumultuando de mata bravias, arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvadamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia! A África arrebatada nos ciclones torvelinhantes das Impiedades supremas, das Blasfêmias absolutas, gemendo, rugindo, bramando no caos feroz, hórrido das profundas selvas brutas, a sua formidável Dilaceração humana! A África laocoôntica, alma de trevas e de chamas, fecundada no Sol e na Noite, errantemente tempestuosa como a alma espiritualizada e tantálica da Rússia, gerada no Degredo e na Neve - pólo branco e pólo negro da Dor!

Artista?! Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região desolada, lá no fundo exótico dessa África sugestiva, gemente, Criação dolorosa e sanguinolenta de Satãs rebelados, dessa flagelada África grotesca e triste, melancólica, gênese assombrosa de gemidos, tetricamente fulminada pelo banzo mortal; dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas!

África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopéia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante Negro!

Dessa África que parece gerada para os divinos cinzéis das colossais e prodigiosas esculturas, para as largas e fantásticas Inspirações conclusas de Doré - Inspirações inflamadas, soberbas, choradas, soluçadas, bebidas nos Infernos e nos Céus profundos do Sentimento humano

Dessa África cheia de solidões maravilhosas, de virgindades animais instintivas, de curiosos fenômenos de esquisita Originalidade, de espasmos de Desespero, gigantescamente medonha, absurdamente ululante - pesadelo de sombras macabras - visão valpurgiana de terríveis e convulsos soluços noturnos circulando na Terra e formando, com as seculares, despedaçadas agonias da sua alma renegada, uma auréola sinistra, de lágrimas e sangue, toda em torno da Terra...

Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo, porque atrás de ti e adiante de ti não sei quantas gerações foram acumulando, acumulando pedra sobre pedra, pedra sobre pedra, que para aí estás agora o verdadeiro emparedado de uma raça.

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, brandamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo - horrível! - parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto..

E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, - longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir, mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho...”

Cruz e Souza, trecho do poema “Emparedado”, 1898

MARCON ÁVILA, Clarice. **Legba, Fá e Ibeji**: fragmentos da arte contemporânea no Benim. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, 2019.

## RESUMO

Essa dissertação visa lançar um olhar antropológico (etno-estético) sobre a produção e a circulação da arte contemporânea, entendida aí sobretudo no campo das artes plásticas – pintura, escultura, instalação e performance, do Benim. A partir de um trabalho de campo onde priorizou-se a metodologia de entrevistas com artistas e profissionais das artes do país da África Ocidental e do diálogo com uma bibliografia majoritariamente orientada por uma perspectiva pós-colonial, tentou-se mapear o repertório simbólico desses artistas, a tensão produtiva entre temas da religião *vodun* e técnicas artísticas contemporâneas, traçando relações entre tradição e modernidade, globalização, arte tradicional e arte contemporânea. Seguindo o princípio de levar à sério a visão que os próprios artistas têm do seu trabalho e da arte em geral, procuramos colaborar para o esforço recente de complexificar e ampliar a imagem que a arte africana possui no Brasil. Ao trazer para o primeiro plano as obras, visões de mundo e reflexões de alguns artistas contemporâneos do Benim, contra todos os estereótipos que ainda marcam a nossa imagem do continente africano, almejamos reaproximar essas realidades a partir de laços de solidariedade epistêmica. Imerso no universo das artes e do vodun, esse texto discute diferentes formas de inserção da arte beninense em um circuito global assimétrico e herdeiro da colonização.

Palavras-chave: Arte Contemporânea; Benim; Antropologia da Arte.

MARCON ÁVILA, Clarice. **Legba, Fá e Ibeji**: fragmentos da arte contemporânea no Benim. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Cachoeira, 2019.

## ABSTRACT

This dissertation thesis aims to cast an anthropological (etno-aesthetical) sight over the production and circulation of Benin's contemporary art, mostly visual arts such as painting, sculpting, installation, and performance. From a fieldwork that gave priority to a methodology of interviewing artists and other professionals of the field in the West Africa country and the dialogue with a literature mainly informed by some post-colonial perspective, we tried to map the symbolic repertoire of these artists, the productive tension between *vodun* religion themes and contemporary artistic techniques, tracing relations between tradition and modernity, globalization, traditional art and contemporary art. Following the principle of taking seriously the vision that the own artists have on their work and on art in general, we search to collaborate with the recent efforts of widening and complexifying the image of African art in Brazil. By taking to the first plane the works of art, worldviews, and reflexions of some of Benin's contemporary artists, against all stereotypes that still mark our image of the African continent, we aim to approach these realities by ties of epistemic solidarity. Immersed in the universe of the arts and the vodun, this text discusses the different forms of insertion of the Beninese art in an asymmetrical global circuit heir to colonization.

Keywords: Contemporary Art; Benin; Anthropology of Art.

## ▪ SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
I. LEGBA	
1. <i>Do Campo Sensível/ Descrição densa de Legba.....</i>	18
2. <i>Tradição e Modernidade nas Ciências Sociais: olhando a África.....</i>	31
3. <i>Estética (Pós)Colonial e Deslocamento Epistemológico.....</i>	44
4. <i>Da performance de Kiffouli no Les Centres D'arts Contemporaine du Benin....</i>	51
II. FÁ	
1. <i>Da comunicação entre os mundos.....</i>	59
2. <i>Azebaba e a arte do sagrado hoje/ Fronteiras estéticas.....</i>	63
3. <i>Estética de Fá/ Fá como primeiro artista.....</i>	69
III. IBEJI	
1. <i>Zinkpè entre dois mundos.....</i>	78
2. <i>Os Ibeji e a personalidade da arte.....</i>	87
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	104
ANEXOS.....	109

## ▪ INTRODUÇÃO

Outrora, teria sido a África contemporânea aos colonizadores e aos evolucionistas enviados pelo império, um tórrido e misterioso continente arraigado de primitivismos a-históricos, demônios soltos comandando os vivos, transações sórdidas e incompletas, sociedades regidas por falsos deuses: fetiches espaciais, fora do tempo, associado a notórios saberes em magia. Homens que eram “metade demônio, metade criança”, como escreveria Kipling no final do século XIX. Mas eram homens do mesmo tempo. Povos que coexistiam no tempo, mas não no espaço e cujo encontro foi marcado pela monstruosa violência simbólica da colonização que deixou traços profundos nesses territórios, nas culturas e nos sujeitos que aí se desenvolvem. Atualmente, os museus tentam reparar essa “confusão” em exposições que colocam arte contemporânea ao lado de arte étnica, chamando-as de “artes primeiras”, entre outros artificios para “humanizar” o passado africano.

O desconhecimento das diversas formas de saber e fazer dos povos da dita África Negra fomentaram diversos estudos e relatos de viajantes que, a partir de seu olhar, explicitavam a África que lhe saltava aos olhos como metonímias dos olhos do Ocidente desbravador e concebido por eles próprios como evoluído. Esses relatos de viajantes e posteriormente dos etnógrafos tornava-se a mão esquerda do “fetichismo”, uma perturbação conceitual que ainda hoje se apresenta na cultura e na arte contemporânea, assumindo faces estética, artística e religiosa.

A Sociologia, a Antropologia e até mesmo as ciências biológicas se atreveram a explicar a África e os africanos, tendo empenhado diversos estudos claramente racistas e primitivistas que desumanizaram toda e qualquer forma de saber e estrutura de conhecimento pré-colonial. Claro que muito já foi superado das visões evolucionistas sobre o continente africano, mas o preconceito ainda reina e a modernidade ainda cresce sob o signo do “fetice” e sobre este debate ainda há muito o que se perceber, compreender e, só aí, explicar, sobretudo quando narramos a estrutura social, artística, estética e religiosa de uma sociedade não-ocidental, africana e de muitos modos, distante da minha experiência cultural no mundo hoje. De onde eu devo adotar um ponto de partida que me permita realizar um desvinculamento epistemológico que possibilite adentrar nos profundos significados de arte nas culturas Fon e Yorubá e permitir que as

explicações e métodos para compreensão e percepção da arte devam tangenciar o ontológico e não apenas seguir às margens do racionalismo (mais do mesmo fetichismo).

Sob a égide destes desconhecimentos herdados de “todas as expedições coloniais acumuladas”, incapazes de “resultar um só valor humano” (CÉSAIRE, 1978, p. 16), o pesquisador brasileiro segue a África tradicional mas pouco assume do contexto moderno e contemporâneo dos países africanos. Desconhecemos no geral essas atualidades que coexistem com *nosso* tempo-espaço, hoje tão perpetrado pelas relações internacionais e ainda mais fortemente pelas redes sociais. Esse desconhecimento é, em parte, o resultado da vitória das estratégias imperialistas de invisibilização mútua dos espaços coloniais e a exaustiva busca de mediação das metrópoles montadas no século XIX (SAID, 1990; SPIVAK, 2010). Subimos as escadas do questionamento e buscamos nesses artistas as respostas de nossas dúvidas: *como é o hoje em África? Qual é sua arte? Como explicá-la?*

Compreender as dinâmicas que regem a arte contemporânea no continente africano é adentrar em um jogo de tempo e espaço que visa combater algumas fronteiras demasiado fixas deixadas pelo legado primitivista e colonial. De modo que a noção do primitivo, por ainda depositar-se nos atuais artistas não-ocidentais, cria um distanciamento do mundo da *arte global* (BELTING, 2006), que ainda recebe com ressalvas tais produções. Estas, apesar de lhes serem contemporâneas e compreensíveis nos aspectos geopolíticos e global, ainda são apresentadas sob formas e conteúdos que buscam talvez não mais o primitivo – ainda que a noção de “artes primeiras” esteja sendo adotada por diversos museus ocidentais, trazendo em si uma noção de arte dos primórdios humanos – mas apresentam um esforço museológico para que tais artes se encaixem na noção de “humano” e universal que o Ocidente persegue ao dar-se conta do não-ocidental como pertencente ao mesmo tempo e ao mesmo espaço, vivenciado pelos novos paradigmas culturais e tecnológicos que fomentam a globalização, mas que, ao meu ver, perde-se no horizonte quando vê, no atual, a imagem do passado humano (BELTING, 2006).

Boa parte dos artistas contemporâneos de África enfrentam essa dificuldade quando chegam nos grandes salões internacionais de arte, nas grandes bienais e em todos esses locais que promovem a arte contemporânea e global. Até mesmo em questões da inserção dos mesmos no mercado da arte, o valor imputado à suas obras se encontra em

posição inferior ao dos artistas provindos do norte, sendo os mais bem pagos os artistas das “capitais da arte contemporânea”, Nova York e Paris (QUEMIN, 2009)

De todos modos, há uma procura pela essência da África, a partir de um referente cultural que supõe-se estar presente em toda a produção deste vasto continente (APLOGAN, 2009) mas que, como clamam os artistas contemporâneos, não contempla toda a produção contemporânea, nem abarca todas as fontes de inspiração dos artistas atuais, que se aproximam e distanciam de suas tradições em suas produções, mas que correspondem a um mundo em que questões mundiais fazem parte do cotidiano, como em qualquer outro lugar do globo, o que seria, por si só, suficiente para abandonar-se no ocidente a noção de “étnico” e da busca pelo referente cultural nas artes.

Desde 2011 eu já estava em busca destas questões, que parecem ter avançado nesta última década, mas o mundo da arte, até mesmo superando o mundo das ciências sociais, nos leva além, promovendo um aprofundamento na busca de causas plenamente humanas, que se apresentam na busca pelo universal que emana da noção de global, globalização e mundialização, da qual a arte contemporânea se vale na luta pela igualdade de saberes, versões de mundo, epistemologias, estéticas e produções artísticas. A arte contemporânea se apresenta muitas vezes como arte global, mas as desigualdades ainda são postas a prova em novas estruturas museológicas, mercadológicas e artísticas para aqueles que compõe essa rede. A globalização, nos lembrou tão cristalinamente Milton Santos (2013), é um processo desigual, assimétrico e perverso.

Decifrar os signos e as movimentações artísticas de um país que possui sua tradição e história de arte arraigadas em antigas sociedades e culturas, antigas o suficiente para debaterem o sentido da arte e da estética com outras civilizações, sofreram com as incursões contra as diversas formas do saber e do fazer, financiadas pelo sistema colonial e escravista e posteriormente pelo progresso e que hoje segue o mesmo rumo de alguns séculos atrás, guiadas agora pelas promessas do desenvolvimento.

O Benin é mais do que um país distante e pouco conhecido pela maioria dos brasileiros, trata-se de um local de onde muitas de nossas tradições foram oriundas, um solo sagrado no qual se lutou contra a colonização bravamente no século XVII, berço de diversas culturas que até hoje mantém suas tradições culturais, religiosas e artísticas, como os Fon, Yorubá e Miná, entre outros. Compreender este contexto, a obra de alguns dos seus artistas contemporâneos, a globalização e a mundialização da arte contemporânea e seus desdobramentos locais no Benin, se apresentaram para mim como

um desafio demasiado largo para ser dissoluto em palavras de ordem da descolonização. É preciso ir mais a fundo, falamos sobre arte, falamos sobre o hoje, sobre as religiões, sobre o mundo global que financia universalismos que nos aproximam e distanciam do Ocidente, mas sobretudo, quero alcançar o sentido da arte em si, sua expressão no corpo humano, os sentimentos que dela emanam e que por ela se conjuram, a ontologia da beleza e da significação, sem a qual não é possível compreender o verdadeiro sentido da arte lá e cá. É um todo complexo, é a forma como conhecem a vida e o espírito: arte.

Talvez, naquele primeiro momento, essas questões já estivessem postas de maneira mais subliminar e menos claras no contorno que esta pesquisa tomaria, ainda que, como a arte ela mesma, eu tente me mover em diversos sentidos sem deixar para trás a História que nos compõe. Eu posso dizer que para um primeiro momento eu consegui entender um pouco mais daqueles artistas.

Depois de alguns anos, após minha graduação na USP, vim viver em terras baianas, no Recôncavo da Bahia, e por algum tempo emergi nas formas tradicionais da cultura baiana, estive com os mestres e as mestras do samba de roda e da capoeira, vivi momentos no Candomblé Jeje e no Candomblé de Caboclo de Santo Amaro que acalmaram a euforia dos grandes centros a respeito da arte. E foi a partir daqui que retomei essa conversa com Zinkpè e descobri Aze Baba, Kiffouly, Elon, Modeste e tantos outros; seguindo conselhos de Tatiana Rosa, que compartilha comigo e com diversos outros pesquisadores, ativistas e admiradores, diversas dessas questões em torno da arte africana e afro-atlântica, tendo se tornado uma grande inspiração para meus estudos.

Foi aqui, então, na cidade de Cachoeira, que com essa pesquisa na mão encontrei um antigo professor e amigo o grande Prof. Kabengele Munanga, que além de ser uma grande inspiração africana em solo brasileiro, fortuitamente aceitou essa orientação e me auxiliou nos caminhos que eu deveria traçar nestes três poucos anos de pesquisa e em meu enigmático trabalho de campo. A partir de suas opiniões e visão eu pude dar um passo mais longe e viajei ao continente africano para buscar esse sentido da arte contemporânea, em busca de um novo encontro com Zinkpè, em busca de solucionar mistérios que crescem sob essas raízes que se aproximam e distanciam da realidade do Benin e da Bahia.

Em janeiro de 2017 eu conheci o Benin, estive em África pela primeira vez para realizar o campo etnográfico que subsidiou essa pesquisa. Durante três semanas, tentei realizar uma imersão no campo das artes daquele país, conversando com artistas e

profissionais desse campo, participando dos seus eventos, conhecendo os seus ambientes de produção e reprodução, seguindo as redes tecidas ao longo do tempo e do espaço. Sobretudo, escolhi ouvir os artistas. Eu mantive a metodologia que pressupõe que a chave da compreensão dos caminhos escolhidos pelos artistas estaria neles próprios e pude registrar entrevistas com alguns artistas e produtores locais (ver *Anexo I*), podendo visualizar a rede que compõe o circuito de arte contemporânea no Benin hoje. Nesse período curto de campo, tive a sorte de contar com a hospitalidade e generosidade de muitas pessoas, sobretudo os artistas que estabeleceram, no máximo que o tempo permitiu, vínculos de solidariedade e de reciprocidade. Falarei mais de cada um deles abaixo. Fui recebida em residência artística como pesquisadora das artes contemporâneas no *Le Centre des Arts Contemporains du Benin*, em Godomey.

A um princípio fui em busca de entrevistar Dominique Zinkpè, com quem eu tive contato no Brasil, mas levada por Elon M'Catilina, quem me recebeu e guiou, tanto na busca de Zinkpè – que se mostrou bastante desafiadora, dada sua agenda cheia - , como no encontro com outros artistas, cujas entrevistas estão anexadas aqui na íntegra e analisadas no corpo do texto, como Aimé Azebaba em Cotonou, quem me acompanhou e guiou no *Vodun Festival*, me ajudando a ver e perceber muito da cultura fon, vivenciando-a de maneira ontológica e extremamente intensa, e Kiffouly Yaochoa de Porto Novo. Também entrevistei Modeste Affama no Abomey e outros artistas que expunham durante o *Vodun Festival* , no *Exposicion Internationale d'arts contemporains*. Vale salientar que todas as entrevistas foram filmadas, transcritas, traduzidas e revisadas do francês para o português, gerando um material de pesquisa que ainda pode ser muito explorado.

Percebi com meus olhos e meus pés, minha mente e minha alma este lugar que tantas vezes almejei conhecer. Aqui, apresentarei alguns breves resultados dessa imersão, assim como as entrevistas que realizei *in loco* na busca dos porquês da arte, na visão da arte sob uma cosmogonia Fon e Yorubá inseridas assimetricamente no mundo global e seus desdobramentos na arte contemporânea. Voltei a questões básicas com os artistas: o que é arte? O que é a arte contemporânea? O que a diferencia da arte tradicional? Quais são suas influências ocidentais? Entre outras questões que me surpreenderam e ensinaram muito em diversos encontros.

Herdeiro político e cultural do antigo Reino do Daomé, intensamente ligado ao Brasil (e à Bahia, em especial) pelas redes de tráfico de escravizados que passaram às

centenas de milhares através da hedionda *Porte du Non Retour* de Ouidah, território ferozmente disputado pelos impérios europeus por sua localização estratégica, ex-colônia francesa que caiu na zona de influência soviética durante quinze anos de regime alegadamente marxista-leninista, país na periferia do sistema-mundo capitalista submetido às pressões do neoliberalismo global. O Benim é resultado de um conjunto complexo de interações sócio-históricas, de forças políticas e culturais de diversas ordens. Para os objetivos deste trabalho, não precisamos recuar a narrativa até os tempos da dominação portuguesa do Golfo do Benim (e da assim chamada Costa dos Escravos da África Ocidental) no século XVII ou aos tempos de Francisco Félix “Xaxá” de Souza, rico traficante de escravos nascido em Salvador no final do século XVIII e que influenciou decisivamente na organização política e social da África Ocidental na primeira metade do século seguinte (PARÉS, 2016; VERGER, 2002, p. 573). O que uma pesquisa que se orienta por uma perspectiva pós-colonial não pode esquecer é que os traços da colonização não desaparecem com a independência política e que o atual desenho da nação corresponde mais aos interesses imperialistas das potências europeias do que às fronteiras nativas, de forma que o Benim comporta uma impressionante diversidade étnica, linguística e cultural dificilmente explicadas pela narrativa homogeneizadora da “nação”.

Retenhamos aqui, para os nossos fins, alguns elementos da história mais recente do país, tendo atenção sobretudo à inserção do Benim na “globalização perversa” – que terá influências decisivas na produção e circulação da arte contemporânea no país. Os artistas entrevistados nessa pesquisa – em sua maioria – nasceram durante os anos conturbados entre 1960 e 1975 quando, tornada independente da *Communauté Française* pelo próprio general De Gaulle sob o nome de República do Daomé, uma série de golpes de Estado, golpes dentro do próprio núcleo do governo, estabelecimento de governos interinos, destituições etc. tornaram a vida política do jovem país instável até 1975. A partir daí se inaugura uma segunda fase da independência, com a adoção oficial do marxismo-leninismo e a mudança do nome do país para República Popular do Benim.

Sob o comando de Mathieu Kérékou – um militar que chegou ao poder através de um golpe de estado em 1972 e que, em 1975, flexionou o seu regime em direção à URSS – o país permaneceu quinze anos, até 1990, sob forte repressão. Dominique Zinkpè em sua entrevista nos aponta para uma percepção que associa o regime “marxista” de Kérékou a um ambiente fechado e a passagem ao neoliberalismo como uma “abertura”

para a política, as artes e a cultura do país. Essa abertura pode ser nuançada se lembrarmos que o próprio Kérékou retornou ao poder pela via eleitoral em 1996, sendo reconduzido nas eleições seguintes. Após 2006 uma classe política mais renovada começa a ganhar espaço, com menor presença militar e ampliação dos segmentos evangélicos e dos *hommes d'affaires*. Esse contexto, por mais que possa exercer determinações, nunca foi (e seria?) capaz de paralisar o exercício criativo artístico no Benin. Seus rebatimentos na arte, no entanto, estão ainda para ser analisados em sua intensidade. De qualquer maneira, ecoam as palavras com as quais Kiffouly explicava a sua performance: “*Legbá* é a constituição do meu país [...] o que o Benin tem a oferecer para a globalização é o *vodun...*” Isto é, a inserção do Benin (e da África Ocidental) na “aldeia global” deve se dar em seus próprios termos e não pela via da submissão aos modos impostos pelo Ocidente. Mais uma vez, lembramos Aimé Césaire (1978, p. 15) que, depois de ressaltar a importância das trocas e dos contatos entre as civilizações se coloca a pergunta essencial: “a colonização pôs verdadeiramente em contacto?”

Em seus próprios termos, o *Répertoire des Artistes Plasticiens et des acteurs des arts visuels du Bénin* (2013) registra quarenta espaços culturais dedicados às artes plásticas em funcionamento no país (museus, galerias etc.), quase duzentos artistas, além de curadores, jornalistas, críticos e historiadores da arte, nos colocando em contato com um panorama amplo, uma cena viva. A força criadora da arte *beninois* afirma seu lugar no mundo para além do papel imposto (ou “deixado a ocupar”) pelos grandes centros da arte comercial e sua consciência culpada.

Apesar de tantas coisas que fizeram eu perder meu chão e tremer de emoção, pude perceber, compreender um pouco mais dessa rede e dessas terras tão antigas, ainda que ouse dizer que as dúvidas só cresceram. O Benin me ensinou muito, os artistas se abriram para mim e me mostraram suas visões sobre a arte, sobre a vida, sobre a humanidade, a religiosidade, a globalização e sobre o mundo atual que compartilhamos em tantos aspectos. Aqui, apresento os breves resultados que alcancei e as visões apresentadas pelos artistas com quem pude conversar.

Dominique Zinkpè nos apresenta um lado da moeda, o lado integrado ao sistema global, mas outros artistas possuem visões profundamente arraigadas nas tradições artísticas locais, Fon e Yorubá, mas que adotam talvez de uma maneira mais geral a arte contemporânea como aquela que emerge das noções de mundo, globo, globalização e mundialização e que se diferenciam em estrutura da arte tradicional: a arte contemporânea

não é, sob essa perspectiva uma escola técnica nem estética, se não, a arte que se faz hoje, a arte do agora, e todos os artistas com quem falei apresentam visão semelhante à que Zinkpè me mostra nestas palavras:

Não são todos os artistas, mas esses que eu observei tem uma grande influência da tradição, realmente uma grande influência ao nível dos artistas para traduzirem o seu pensamento. Então, não é surpreendente que a gente observe que muitos artistas beninenses se inspiram na tradição para criar obras contemporâneas, porque o ambiente imediato fornece realmente muitas informações e elementos aos artistas... Como a gente diz frequentemente, a questão é viver do seu universo, então como isso influencia os artistas e como eles não são também muito egoístas, eles pegam as coisas que eles ouvem e vêem do cotidiano que eles colocam dentro das obras para criarem suas peças pessoais.

No meu caso, especialmente, é verdade que eu prestei uma atenção especial ao que se passa em torno de mim e como isso funciona na sociedade, porque existe tal crença, etc, para dar uma nova escrita ao que nossos avós fizeram, para atualizar, modernizar, ter uma escritura contemporânea e uma linguagem também contemporânea. É importante. Porque todas essas palavras, 'contemporânea'... eu não domino muito. O que eu noto apenas, é a arte de agora. Como eu vim agora, eu fiz... eu fui influenciado pelos acontecimentos de agora para traduzir, para falar também (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

A escolha em trazer Legba, Fá e Ibeji como norteadores dos resultados dessa pesquisa, mostra-se eficiente na análise de algumas das obras e artistas, e sua escolha deu-se tanto pela observação dessas divindades a partir do campo etnográfico, como também, através da literatura que aponta a importância dos cultos de tais divindades no Benim. Todas as três se provaram serem parte fundamental do repertório simbólico beninense e norteadoras das explicações etno-estéticas que adotei ao mostrar as inspirações tradicionais na arte contemporânea, assim como suas nuances e especificidades.

## I. LEGBA

### 1. *Do Campo Sensível/ Descrição Densa de Legba*

Um forte vento nos envolveu por completo no assentamento público de *Legba* em Ouidah – meu último destino na rápida incursão que fiz ao continente africano, depois de conhecer Moçambique, depois de poder finalmente acessar parte do universo de Zinkpè, o grande mestre Azebaba nos levou ao *Vodun Festival*, como um encerramento que abriria um novo começo hoje e sempre –, o Benin pulsa forte, coloca suas verdades, mostra seus *Voduns* e *Egunguns* a quem queira ver, a magia que se faz ver a olhos nus é o sortilégio do diálogo, sobre o qual eu, como antropóloga, me debruço: escuto mais do falo, é verdade, não conheço nada, tudo me é novo no campo, cada momento se abre uma possibilidade nova de percepção e depois de todas as vivências que realizei, seleciono acontecimentos e os interpreto à luz das teorias culturais (GEERTZ, 1978). Esse era o plano e eu estava acompanhada de meu companheiro, Gabriel, que pode presenciar a força desse vento que nos tomou e quando as barreiras da alteridade foram rompidas fazendo-nos repensar todos os métodos e verdades já estabelecidas de maneira direta ou indireta, objetiva e metaforicamente, acionando mais *sentidos* do que os projetados pela metodologia do campo etnográfico.

Chegamos à encruzilhada em que estava o assentamento, num terreno apenas com um muro e uma entrada pequena, o *carrefour*: um terreno que só servia a isso, ao assentamento que inaugura este pensamento. O terreno que parecia estar totalmente abandonado e o assentamento, coberto apenas por uma estrutura improvisada de paus e telha Eternit, estava cercado por lixo, restos de sacolas, plásticos de toda a “natureza”, aparentando abandono e, aos nossos olhos novatos, até mesmo um descuido. Eu me perguntei muito sobre a questão do lixo todo em volta de *Legba*, esta simbologia me comoveu muito, embora eu não tenha perguntado na hora porque ele estava assim; mas recebi pistas da grande *griot* Vovó Cici uma grande conhecedora das culturas Fon e Yorubá, de que *Legba* às vezes anda assim.

Eu tive a oportunidade de estar no Benin por vinte dias, e em pouco tempo, procurei pelos artistas plásticos, alguns dos quais eu já havia contatado anteriormente através das redes sociais ou que eu já havia conhecido no Brasil, como no caso de Zinkpè.

Elon M'Catilina foi um caso desses, um talentoso pintor de carreira emergente que me guiou em meus dias pelo Benin, facilitando os diálogos, me encaminhando para estar no círculo da arte contemporânea e por fim, me levando até Azebaba, um mestre da pintura *beninois*, rastafári e voduísta que mescla o espiritual com o carnal na estética que ele apresenta retratando os mitos dos *voduns* e do Fâ (ou *Ifá*, em yorubá) em suas pinturas, esculturas, músicas e instalações. Azebaba foi quem respondeu boa parte das minhas dúvidas e muito ainda será falado sobre ele, mas vamos do começo que abre as portas...

Fomos em seu carro para Ouidah, ele nos buscou no *Le Centre des Arts contemporains du Benin*, em Godomey, onde Zinkpè nos recebia em residência artística. Azebaba nos convidou a conhecer os preparativos rituais preparatórios do *Vodun Festival* de 2017, e acompanhá-lo na exposição de algumas telas na “*Exposition Internationale d’art Contemporains 11<sup>a</sup> edition*”, que acontecia junto com o Festival. Chegamos um dia antes do festival e fizemos com ele o trajeto da *Route de la Esclavage*, chegando ao *Port du Non Retour*, arrepiando-se com toda aquela história, sentindo no sol, a dor daqueles negros que embarcaram para nunca retornar, andando por aquela praia, escutando as histórias desse grande artista e mestre que é Azebaba, cuja generosidade permitiu criar entre nós uma relação de bastante admiração e confiança.

Ele nos levou a que nos hospedássemos na *Ouidah Galerie*, a convite de um *frère* do mesmo, Adjosi, que também é artista plástico, agitador cultural e rastafári voduísta que cultua este *Legba* que nos foi apresentado em duas cerimônias que acontecem exatamente no dia anterior ao festival.

Não fomos recebidos como turistas normais. Estávamos acompanhando Azebaba e nada nos foi cobrado pelas credenciais que nos permitiam circular entre os rituais, inclusive fotografando, nem mesmo pela dormida, água e etc... Adjosi nos disse no primeiro dia que para qualquer um isso seria 30 mil francos (no mínimo), mas que para nós seria diferente pois nós estávamos acompanhando seu irmão, Azebaba. Após uma longa sessão de apresentações e rodas de fumo canábico (a mãe de todas as plantas, segundo Azebaba) de um momento para outro, já no final da tarde, todos que estavam na Galerie se levantaram e apressaram a saída para o ritual, falavam em *fon* organizando-se e nos chamando. Azebaba nos indicava que o seguíssemos: “Vamos, vamos”, ele dizia, enquanto batíamos em retirada pelas escadas, eles nos chamavam, “Vamos logo, a cerimônia já vai começar...” Dois turistas franceses, ao ver-nos acompanhando a comitiva nos seguiram para o ritual, talvez até mais desavisados do que nós do que realmente iria

acontecer ali. Entramos em dois carros e uma moto, nós fomos sem perguntar muita coisa, éramos umas dez ou doze pessoas, incluindo os turistas franceses.

Não sabíamos o que nos esperava quando chegamos ao assentamento público de *Legba*. Fomos entrando todos no terreno que abriga o assentamento público e nos dispusemos em semicírculo para assistir à cerimônia, enquanto isso, um deles tirou de pronto os sapatos e a blusa e começou a tirar as oferendas de dentro da sacola preparando a cerimônia. Quem realiza esses rituais com *Legba* e é iniciado no mesmo se denomina *Legbasi*. Eles ofereceram refrigerante, azeite de dendê, farinha diluída em água e um frango.... depois jogaram a noz de cola para confirmar que estava tudo certo, jogaram várias vezes e discutindo entre eles os resultados, quando positivo, seguiam. Eles conversavam, resolviam, discutiam e iam preparando tudo o que serviria para alimentar aquele assentamento.

Enquanto ele preparava, Azebaba me disse que filmasse tudo, que seria um momento ideal de filmar. Eu já havia filmado ele em uma entrevista em sua casa e na praia em Ouidah e ele sabia que a captação de imagens era importante para mim. Mas, desde o princípio senti um grande desconforto com isso e eu lhe perguntei se ele tinha certeza que eu deveria filmar aquele momento tão sagrado. E ele foi enfático, me confirmou e insistiu que eu o fizesse, que era um momento muito importante e que isso serviria para minha pesquisa.

Levei todo meu equipamento para este momento, ainda que à contragosto. Eu, como uma *abiã* ainda não iniciada no candomblé, possuo proibições e interdições: como a de filmar entidades e utilizar suas imagens sem pedir a devida licença. Acredito que até mesmo de uma maneira bem mais geral, a maior parte das casas de Candomblé no Brasil, tendo sido fundadas a partir da resistência dos povos negros escravizados, sobreviveu a diversos ataques e perseguições mantendo como fundamento o mistério e o segredo, mantendo seus assentamentos sempre em lugares fechados para a maior parte das pessoas, na qual só acessam pessoas com determinados títulos e os rituais acontecem quase sempre em segredo. Aqui se diz: “Olho viu, boca psi!”, ou seja, a questão do registro audiovisual de rituais e cerimônias possuem regras bem rígidas no Brasil, enquanto no Benin, essa relação com o registro dos rituais é diferente, havendo sempre, em qualquer uma dessas atividades para o sagrado que eu presenciei, diversas pessoas filmando com celulares e câmeras, postando em tempo real no Facebook e enviando as fotos via Whatsapp. Há um controle das fotos que os turistas podem tirar nos rituais do Festival Vodun, mas que se

resolve pagando por algumas credenciais. Mas entre os locais e praticantes do culto, fotografar e filmar é absolutamente permitido.

Enquanto eles preparavam tudo para oferecer a *Legba* eu tentava preparar minha câmera, mas era quase impossível com a tremedeira que me acometeu. De repente, minhas pernas ficaram fracas e eu já não estava com forças para carregar a câmera e todo o equipamento, que incluía um tripé (um certo exagero para o momento, confesso, mas foi por insistência de Azebaba que eu carreguei toda essa parafernália). Mas eu já não aguentava mais meu próprio corpo de tão fracas que estavam minhas pernas, quiçá todo esse peso, que parecia ter cem quilos, simplesmente não tinha forças para carregar minhas coisas.

Já estava em outro estado de percepção da situação toda quando subiu um cheiro tão forte e real, que surgia da terra para o céu em rodadoiro, invadindo todo o ambiente, um cheiro fortíssimo de putrefação e lixo, como um vivo entre nós, presente ali naquele momento, caminhando, falando, mostrando sua fome, um vento forte e profundo que acionou em nós todos nossos sentidos e eu sem forças nem para filmar e fotografar – eu literalmente não aguentava a câmera em minhas mãos, peguei algumas imagens, mas depois optei por filmar com o celular, pequeno e prático – pedi para Gabriel que segurasse minhas coisas, pois já temia não aguentar mais ali de pé. Foi quando eu pude percebê-lo também como eu, pálido, com a pressão baixa. Ele também não podia estar de pé e me pediu para sair, me dizendo que estava passando mal. Foi quando eu percebi que estava numa melhor situação do que ele até, tive medo de que desmaiasse ou caísse no chão. Eu deixei todas as coisas no chão e o sentei em uma pedra para que respirasse um pouco. Mas era difícil, Gabriel suave e frio, estava pálido, com a pressão baixa e eu também não estava em situação melhor, mas eu com esforço ainda estava de pé para assistir a cerimônia. Eu não queria deixar de presenciar aquele momento.

Depois, com tudo pronto, jogaram a noz de cola em consulta oracular e confirmaram que *Legba* aceitaria as oferendas. Nos pediram dinheiro, que demos nas mãos de Azebaba, que também filmava tudo pelo seu celular. Depois de alimentar o assentamento com todas as oferendas destinadas, o frango foi passado em cada pessoa daquela roda e depois, cortado na cerimônia para alimentar à *Legba*.

Foi esse o momento em que essa experiência se tornou uma profunda imersão na realidade simbólica que habita o universo Vodum. Eu, que, convertida ao Candomblé, sou uma não iniciada, vivo entre o mundo da mediunidade e do pé-no-chão.

Espiritualmente estar ali tinha um significado mais amplo, que poderia me explicar quem sou, o que fazia lá e tanto mais. É uma questão de ancestralidade, crença e do repertório simbólico do qual também compartilho. Tanto eu quanto meu companheiro estávamos sem pernas, pálidos e totalmente abalados com a força daquela existência que simbolicamente se provou tão real quanto qualquer novena católica pretender ser. Uma existência no mundo inegável. Visível. Cheia de vida. Um *ser*. Naquele momento em que tudo estava sendo ofertado o cheiro forte, a tontura, o peso que se fazia meu material e até mesmo a situação de meu companheiro me faziam estar a um passo de deixar esse mundo em nome do outro (o espiritual meu, que se confronta em África com aquele que abre todos os caminhos e que faz tudo ser possível).

Eu não tinha muitas ferramentas que me preparassem para aquilo, claro que meu repertório simbólico e religioso, oriundos da minha religiosidade afro-descendente, permitira que eu percebesse a força desta entidade cultuada no público nas ruas de Ouidah, mas tudo ali era novo. A tontura era tanta, que eu pude sentir a presença de *Legba* nos pés de seu assentamento. Senti seu cheiro, seu vento, sua maneira de ser no mundo: presente, viajando, entre caminhos, levando e trazendo, possibilitando que tudo se realize na chave dos acontecimentos. Mas a galinha transformou essa aura. Quando o *legbasi* passava o frango por cima da cabeça e por entre os braços de todos os presentes o vento foi se acalmando, o cheiro abaixou um pouco e quando passou por minha cabeça levou junto boa parte do mal estar, subitamente senti a diferença e pude respirar de novo, e quando o corte se concretizou e o sangue foi derramado o vento cessou, alimentado, caminhos que podem continuar...

Adjossi nos contava enquanto a cerimônia acontecia que *Legba* não é o Diabo, que *Legba* é o início, é quem impede que as coisas dêem mal, que não funcionem bem, ele evita os problemas, ele nos dizia. E depois de quase meia hora de cerimônia, quando acabou tudo, nos retiramos, respirando por fim, mas com as pernas bambas e com o espírito movendo-se de um lado para o outro, atônitos, impressionados, comovidos e transcendidos às constatações que se fizeram possíveis. Azebaba ria de nós, sabia o que estava se passando e lhe divertia muito ver como sentimos a existência de *Legba*, como ele nos afetou e, na linguagem popular, como tomamos um barravento que nos deixou sem palavras e até mais brancos do que já somos.

Talvez a magia constitua a esfera mais profunda e complexa para se etnografar, pois sem estar profundamente familiarizado com determinadas estruturas que compõe o

saber e o fazer religioso (MAUSS, 2003; DURKHEIM, 2003; EVANS-PRITCHARD, 1978), formados a partir da utilização de diversos *signos* que se intercalam com estruturas estabelecidas de todo repertório simbólico, seja ela Fon ou Yorubá, é extremamente complexo perceber as dimensões ontológicas das diversas divindades que são cultuadas ao redor do mundo. Meu papel como antropóloga é compreender *Legba, Fâ, Voduns e Egunguns* como dimensões simbólicas e repertórios sagrados e estéticos que extrapolam a noção da descrição ritualística.

Ainda que de grande importância compreender como acontecem essas cerimônias, me interessa mais compreender a forma como isso se torna um saber e um fazer públicos, que constituem a formação cognitiva desses indivíduos que em todas as esferas da experiência cultural, extrapolam as amarras deixadas pelos colonialismo e pelo fetichismo, e cultuam seus antigos Deuses, alimentando-os como já faziam seus ancestrais. Me interessa agregar essas agências do pensamento como fundamentadoras do pensamento e, portanto, como parte constituinte dos vastos repertórios dos artistas contemporâneos junto com todo o mundo global que nos invade, mesmo à *Legba* em seu assentamento, tomando refrigerante e sendo filmado por aparelhos portáteis.

Assentamentos públicos e cultos a Voduns como *Legba* (ou *Esù* em Yorubá), entre outros, estão presente na região há séculos e os registros etnográficos mais antigos datam de 1680, como aponta a rica pesquisa de Luis Nicolau Parés (2016, pp. 106-135). Os assentos públicos que já eram uma tendência no século XVII, mantiveram-se sob novas formas e conteúdos que mesclam o sagrado às simbologias provindas do encontro com os brancos. *Legba* constituiu-se hoje como uma força nacional, extrapolando as noções de culto doméstico privado, agregando, até mesmo nos alimentos que recebe, alimentos de origem não-africana. Nicolau Parés, ao identificar as antigas formas religiosas da antiga Costa dos Escravos, assinala sobre *Legba* na região de Ouidah, área linguística *Gbe*:

Já em Uidá, na década de 1680, Barbot comentava que “os fetiches do rei, como os do povo, são todos feitos de madeira ou terra, são grandes e brancos e têm forma de boneco”. Essas figuras antropomórficas, algumas delas brancas, poderiam ser associadas ao vodum *Legba*, conhecido pelas suas funções mediadoras entre os deuses e os humanos. Barbot acrescenta que esses bonecos eram “colocados em lugares especiais nas estradas como acontece com os santos na Itália e na Espanha”. Para além da velada crítica do huguenote ao catolicismo, os *Legba* também estão frequentemente localizados nos caminhos, nas encruzilhadas, nas entradas das aldeias ou das casas e, com certeza, o rei tinha os seus (PARÉS, 2016, p. 110).

Portanto, tal divindade torna-se como parte da constituição de um povo, quando sai da esfera do culto privado para o culto público, uma instituição antiga e bem estabelecida que é tratada simbolicamente por diversos artistas, agenciando outras expressões da existência.

Meu primeiro contato com *Legba* havia sido na performance de Kiffouly Youchaou, um artista contemporâneo, pintor e performer, que aconteceu no *Le Centre* na vernissage de abertura da exposição “Créations et Symboles Dans L’univers Vodoun”, de Cyprien Tokodudagba, um artista emblemático da cultura Vodum. Kiffouly na sua performance vestia-se com um cesto, representando o assentamento que ele se tornava, enquanto recebia as oferendas em si próprio numa espécie de fusão do homem com o assentamento, artista e *Legba*, estética e religião, performance contemporânea e performance tradicional em união.

Kiffouly, naquela ocasião, como um artista contemporâneo, me apresentou *Legba* como fundamental para sua estrutura simbólica, religiosa, espiritual, estética, política e nacional, mas sua performance ainda segue sendo profana e não-religiosa. Ainda que ele se converta num assentamento, se utilize das mesmas comidas oferecidas a um assentamento, aquela performance tem apelo estético e simbólico, reflexivo de diversas formas e profundo e intenso como o próprio artista, mas não sagrada. Trata-se da utilização de um repertório simbólico, complexo e estrutural do pensamento e do desenvolvimento artístico e estético. Ele diz sobre sua performance:

O elemento, ali, nós temos... é uma obra contemporânea, se eu tivesse que dizer, é uma obra contemporânea. Que todo mundo a veja com os olhos de uma obra, não com os olhos do espírito. Ali, temos... é uma obra conceitual, eu fiz a cesta na forma que vocês sabem E vocês sabem o que nossas divindades comem, há o milho, há o azeite de dendê. Vocês não sabem que o dendezeiro é uma divindade (YAOUCHAOU, 2017, Anexo I)<sup>1</sup>.

Observa-se no Ocidente uma agregação da arte africana que se consolida na busca pelas referências estéticas que se supõe estarem presentes na produção artística local, tanto tradicional quanto contemporânea, mas para quem é atento e sensível para as artes encontra algo que vai muito além de um referencial cultural que os grandes centros

---

<sup>1</sup> No original: “L’élément, là, nous avons...c’est une œuvre contemporaine, si j’allais dire, c’est une œuvre contemporaine. Que tout le monde voie ça avec les yeux d’une œuvre, pas les yeux de l’esprit. Là, j’ai...c’est une œuvre conceptuelle, j’ai fait avec le panier en forme que vous savez. Et vous savez, nos divinités ce que ça mange, il y a le maïs, il y a l’huile. Vous n’êtes pas sans savoir que le palmier à huile, c’est une divinité”.

desejam encontrar em cada pintura, escultura, instalação ou performance dos artistas contemporâneos provindos de África (APLOGAN, 2009; HAMPÂTÉ BÂ, 1977; ). Mas sim, encontramos em cada simbologia adotada um arcabouço profundo de estruturas simbólicas que permanecem como fundamentais na existência desses povos que hoje assumem suas diversas etnias também como identidade nacional, mas que se influenciam também de outras questões profundamente arraigadas na nova ordem mundial, estando presente em todos esses artistas as noções de globalização e mundialização.

Os artistas contemporâneos lutam para ter liberdade de escolha de temas, signos e materiais. Enfrentam, como tudo o que se origina em África, preconceitos demasiado altos, muros bem erguidos, tijolo por tijolo, postos pelo Ocidente. Ações e teorias que se desenvolveram e culminaram em algumas das piores atrocidades da humanidade, como a escravidão e o colonialismo. Mas, conectado ao mundo, o artista beninense jamais deixa de saber o que se passa nestes locais, o culto dessas entidades acontece na rua, para que todos vejam: não há segredo, nem isso representa uma forma de resistência, senão acontece como uma tradição que explica a ancestralidade, que explica a vida e engendra a própria existência. Entender porque no campo de pesquisa a percepção aberta dos *sentidos* se faz necessária para compreender realidades distintas das nossas, é argumentar que a antropologia pode servir para ajudar a equilibrar os saberes do mundo, compreendendo primeiro estruturas sociais para depois interpretar os acontecimentos. Ora, toda a produção artística de um povo se fundiu a novas formas ocidentalizadas de arte, mas não houve perda; há, sim, uma recombinação simbólica para que no mesmo mundo de hoje o artista tenha liberdade para tratar de *Legba* ou qualquer outra divindade, sem enfrentar o fetichismo dos grandes centros europeus, que demanda a todo tempo justificativas sobre a escolha de seus temas, ainda que sejam as mazelas desse mundo, as reconfigurações humanas perante a nova ordem mundial ou quaisquer outros questionamentos a que se prezam os artistas contemporâneos.

Sobre a religião, Geertz, na *Interpretação das culturas*, ao analisar os significados religiosos e seus desdobramentos morais e estéticos dirá:

Como vamos lidar com o significado, comecemos com um paradigma: ou seja, que os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais

abrangentes sobre ordem. Na crença e na prática religiosa, o *ethos* de um grupo torna-se intelectualmente razoável porque demonstra representar um tipo de vida idealmente adaptado ao estado de coisas atual que a visão de mundo descreve, enquanto essa visão de mundo torna-se emocionalmente convincente por ser apresentada como uma imagem de um estado de coisas verdadeiro, especialmente bem-arrumado para acomodar tal tipo de vida (GEERTZ, 1978, p. 67).

O antropólogo nada mais faz do que etnografias, incursões, decifra códigos e interpreta fatos e ações sociais, buscando identificar as estruturas e os signos. Mas compreendo que é urgente o alinhamento do Sul global em torno da valorização dos diversos saberes ao redor do mundo, é uma empreitada epistêmica em nome da igualdade. Acredito, assim, que a antropologia pode ser uma ferramenta útil, pois pode trazer à luz estruturas culturais e simbólicas e fomentar a valorização epistêmica de diversos grupos prejudicados pelo aparato colonial, demonstrando ainda hoje a inexistência de qualquer coisa como o ‘primitivismo’ em qualquer povo, cultura ou etnia que habite este planeta. De maneira que a luta contra o obscurantismo radical e religioso estão na ordem do dia, no Brasil e no mundo e mais do que nunca corrigir traduções mal feitas e abrir espaço para que os povos autóctones e os interlocutores contem sua própria versão dos fatos, da vida e de sua própria história. A antropologia deve também agir fomentando redes de comunicação que trabalhem para corrigir erros e legados coloniais, ainda que de base estruturalmente linguísticos, como é o caso do fetichismo, contra o qual ainda há que se fazer um esforço e bater nas mesmas teclas, para que nenhum tijolo mais seja colocado em cima das bases do primitivismo, do evolucionismo e do fetichismo.

Ainda Geertz, sobre o método etnográfico, mostra o etnógrafo como um agente dos fenômenos à luz de nossas interpretações antropológicas:

A situação é ainda mais delicada porque, como já foi observado, o que inscrevemos (ou tentamos fazê-lo) não é o discurso social bruto do qual não somos atores, não temos acesso direto a não ser marginalmente, ou muito especialmente, mas apenas àquela pequena parte dele que os nossos informantes nos podem levar a compreender. (...) Todavia, isso torna a visão da análise antropológica como manipulação conceptual dos fatos descobertos, uma reconstrução lógica de uma simples realidade, parecer um tanto incompleta. Apresentar cristais simétricos de significado, purificados da complexidade material nos quais foram localizados, e depois atribuir sua existência a princípios de ordem autógenos, atributos universais da mente humana ou vastos, a priori, *Weltanschauungen*, é pretender uma ciência que não existe e imaginar uma realidade que não pode ser encontrada. A análise cultural é (ou

deveria ser) uma adivinhação dos significados, uma avaliação as conjeturas, um traçar de conclusões explanatórias a partir das melhores conjeturas e não a descoberta do Continente do Significado e o mapeamento da sua paisagem incorpórea (GEERTZ, 1978, p. 14).

Segue-se então uma análise interpretativa dos fatos, a que se permita ao antropólogo enveredar-se na busca de significados, avaliando as conjeturas e os fenômenos materiais que se projetam no mundo como ele é, à luz de epistemologias que mesmo frente a todos os ataques sobreviveram na forma de saberes e fazeres, que jamais o etnógrafo perceberá como um nativo o faz quando participa de uma cerimônia desta natureza, mas que se vale de interpretações precisas para elucidar algumas questões e combater formas de preconceito e fetichismo.

A saga de *Legba* não termina por aí, pelo menos não para nós nessa nossa jornada que termina e começa sobre sua presença. Depois da cerimônia no assentamento público, descansamos um pouco na *Ouidah Galerie* e, no entardecer, vários músicos se juntaram na frente do espaço e começaram a tocar e dançar para *Legba*. Neste momento, ainda estávamos cansando, mas recuperando-nos da cerimônia do dia. Depois disso, nos levaram para uma outra cerimônia, que acontecia no meio da rua, durante a noite... Minha alteridade estava por um fio, me sentia afetada e parte daquilo tudo.

Nesta cerimônia, por sua vez, *Legba*, posicionado ao lado de velas e de uma fogueira que queimava ardentemente, se preparavam para um novo sacrifício animal, desta vez um pequeno bode, que foi cortado e arremessado na fogueira. Novamente, por insistência de Azebaba, eu filmava todo este ritual e eu podia observar que muitos turistas por não terem as credenciais que nós tínhamos não podiam fazer isso. Eu estava realmente muito cansada, mas tinha dentro de mim a noção de que aquele momento não iria se repetir em meu campo e que realmente, eu deveria filmar tudo para compor meu material de consulta posterior, pois até eu duvidava dos meus olhos.

Talvez eu nem soubesse mais, ou ainda, a importância que toma essa divindade na constituição do repertório simbólico e religioso no Benin, expresso nas artes plásticas, como em outras esferas do saber e do fazer. Neste momento eu ainda acreditava que essas imagens valiam “ouro” e que eu estava tendo uma oportunidade única em registrar tal feito. Mas algo aconteceu. A fadiga me tomava por completo e minha cabeça doía como nunca eu havia sentido, tive medo realmente de sucumbir à presença do *Vodum* e sentia que poderia ‘rodar’ ali mesmo. Eu pensava em minha Mãe de Santo, Edinha de Oxum, como eu queria tê-la por ali naquele momento, sempre quando se passam eventos assim

comigo, em minha casa, recebo ajuda, apoio, batem-se as folhas que conhecemos, dá-se um banho de *abô* e tudo se resolve. Mas eu estava longe de meu *Ilê*, longe do Brasil e ao mesmo tempo tão perto das tradições das quais somos oriundos.

Quando cortaram o bode, imediatamente jogam-no a fogueira e enquanto os tambores tocam, muitos entram em transe na rua, dançam junto com *Legba*, transcendem à sua força, à sua existência... nos impressionamos com a maneira como tudo isso acontecia na rua. *Legba* envolto em adornos, oferendas e vela, fumava seus cigarros, comia o que lhe davam: uma estátua que vive, fuma, come e fala, são essas mesmas “estátuas”, “imagens”, ou como aqui o trataremos de *Legba*, que são os chamados “fetiches”, supostamente, pedaços de madeira, cesto, adorados *como se fossem* deuses (PARÉS, 2006).

Mas para mim, que transitava entre a transcendência religiosa que me toca, a força das tradições em África, a emoção e a honra de estar ali naquele momento, eu não teria como analisar a partir da alteridade e da objetividade esta cerimônia, ela me tocou e quase pude encontrar outras formas dessa religiosidade expressas em meu próprio corpo. Exu, que faz parte do meu repertório simbólico e religioso, é importante salientar, se mostrou como uma verdade, uma simbologia sagrada que quase me leva ao estado de transcendência. Posso me lembrar do esforço que fiz para captar as imagens e ao mesmo segurar minha cabeça no lugar, tudo já estava rodando e um peso se sobrepunha a mim, uma dor de cabeça inenarrável que eu já não conseguia mais manter os olhos abertos.

Depois que filmei o bode sendo arremessado na fogueira, no entanto, algo aconteceu, todas as imagens que eu tinha captado, de manhã na praia com Azebaba (um vídeo lindo dele cantando os cantos de *Legba*), as imagens da cerimônia no assentamento público, as imagens e áudio das canções em frente a *galerie* e todas as imagens captadas na rua nesta última cerimônia: *Legba* fumando, recebendo suas oferendas, o corte do bode e seu arremesso na fogueira, tudo se apagou do meu cartão de memória de um instante para o outro. Voltei a zero as imagens que eu tinha. Eu realmente não podia acreditar, eu olhava incrédula para minha câmera e pensava: “eu sabia que não devia ter fotografado nada...”. E de repente, senti que, na verdade o que estava demais era essa ânsia de registro que temos, nós, os pesquisadores, e nós, os modernos. As fotos e os vídeos não serviriam de nada mesmo neste contexto, eu poderia ter apenas sentido tudo o que estava sendo posto à prova desde o princípio e esse texto ainda assim seria possível.

Eu mostrei a Azebaba o resultado da minha interdição na câmera e mesmo ele, espantado, finalmente concordou que eu estava certa em não querer filmar, talvez sem a licença necessária, esse direito me vá a ser negado sempre, e concluiu: “*C’est interdit pour toi!*”. E de fato, depois disso, captei algumas poucas imagens para não sair de lá sem nada e Azebaba me cedeu as imagens que ele próprio fez em seu celular, que acabaram por se tornar um material de consulta muito interessante, pois mostra seu ponto de vista, ele nos filmando e a todo o ritual da tarde, que perdi nas máquinas que não contemplam as profundas realidades sobrepostas nas diferentes culturas humanas e suas expansões simbólicas. A relação de alteridade que estava em jogo, quando eu, adepta do Candomblé pude sentir este Vodum mostrando-me a que eu vinha e a transcendência sobrepôs-se aos valores objetivos de observação.

A visão, como um *sentido* a ser ativado no campo, é tão limitada quanto qualquer outro sentido, que estabelece limites do concreto e se configura como estrutural da narrativa etnográfica: o antropólogo vê, assiste às cerimônias, se projeta participante daquele momento, estabelece interlocutores, observa os detalhes e narra-os; mas a dimensão interpretativa é o que configura o fazer antropológico (GEERTZ, 1978). Há nesta forma de realizar o registro etnográfico, que exige da visão sua forma mais densa, uma limitação de percepção: os olhos não podem ver tudo, mesmo no caso do Benin, que eles vêem tudo o que a razão e a objetividade querem negar. Mas como explicar aquilo que se expressa no corpo humano para além da visão? O campo configura-se como uma troca, um diálogo em que o corpo todo responde, treme, vibra e *percebe*. A percepção do entorno é mais do que a descrição detalhada dos rituais ainda vivos entre os Fon e os Yorubá, por exemplo. Aliás, muito nos foge aos olhos quando vemos algo pela primeira vez, pois simplesmente não percebemos os detalhes e somos proibidos de ver os segredos dos iniciados, o fundamento por detrás de tudo o que se mostra nas ruas africanas. Aos poucos, aprendemos a ver mais e mais, mas *Legba* e o seu mensageiro, Azebaba, me ensinaram a absorver a mensagem com todos os *sentidos*, da experimentação da presença e existência de *Legba*, à quase transcendência, passando por uma interdição e que resultaram por fim, numa antropóloga desmaiada no carro de seu interlocutor com a cabeça rasgando-lhe o espírito, no meio, no *ori*.

Descansei até que mestre Azebaba quis partir, me contorci com a dor que tomava minha cabeça e depois de um cochilo no banco do carro me levantei para comer algo. Segui. Agradeço a ele por esse dia, pois acordada e com os olhos da objetividade proposta

no Ocidente, eu não teria visto o que vi, senti e percebi com as pernas bambas e o espírito em sintonia com *Legba*: os caminhos foram abertos. E a arte vai por eles, como eu e essa pesquisa.

## 2. *Tradição e Modernidade nas Ciências Sociais: olhando a África*

O continente africano foi amplamente abordado pelas Ciências Sociais desde o berço, não por acaso em plena expansão do regime colonial. Os chamados “primitivos” serviram para fomentar dezenas, senão centenas, de teorias e estudos na formação das Ciências Sociais. Para Durkheim (2003), por exemplo, a *África Negra* serviria no estudo das religiões por fornecerem o modelo do ritual mais simples, juntamente com outras sociedades tidas como não-complexas, como os Aborígenes da Austrália, que ele conhece a partir de relatos de viajantes que chegam à seu gabinete, a fim de ir metodologicamente do modelo mais simples, até o modelo mais complexo, em sua visão, aquele adotado pelo Ocidente. A experiência religiosa desses ditos primitivos caracterizaria-se por ser mais coletiva e menos racionalizada pela consciência individual e, dentro de uma perspectiva positivista adotada pelo autor, chegariam um dia a ser complexas como as religiões da civilização ocidental.

Não é difícil encontrar traços racistas, positivistas e evolucionistas em filósofos e cientistas sociais nas abordagens que eles adotam do continente africano e de outros povos que serviam de objeto de análise, povos estes vistos muitas vezes como não-humanos: todo o fazer material, político, religioso e artístico foi visto social, filosófica e biologicamente como inferior, “primitivo”, residual. Desde as definições de História para Hegel, passando pela concepção do belo para Kant e chegando pelas definições sociais e religiosas de Durkheim, a África foi a região mais designada em sua inferioridade cientificamente provável aos olhos do Ocidente.

Através de sua ciência e filosofia, o Ocidente compilou por séculos teorias que inferiorizaram a África aos olhos daqueles tidos como a verdadeira *Civilização*. Muito deste pensamento se consolidou através da difusão do fazer científico legitimado e no caso das ciências sociais, os diferentes povos do continente africano e da diáspora foram sistematicamente estudados pelos olhos da Civilização Ocidental e deles lhes foi retirada qualquer possibilidade de criação política, civilizacional, racional e complexa. Até mesmo o exemplo da Civilização Egípcia é tido como um movimento entre o Oriente e o Ocidente, este Egito, pela perspectiva ocidental é embranquecido e ocidentalizado, ele nada teria a ver com a chamada África Negra.

A África foi tida como um continente sem estética, sem a busca pelo belo. Immanuel Kant, no ensaio *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, de 1764, após colocar as diferenças entre os alemães, os italianos e os ingleses, pontua:

Os negros da África não possuem, por natureza, nenhum sentimento que se eleve acima do ridículo. O senhor Hume desafia qualquer um a citar um único exemplo em que um Negro tenha mostrado talentos, e afirma: dentre os milhões de pretos que foram deportados de seus países, não obstante muitos deles terem sido postos em liberdade, não se encontrou um único sequer que apresentasse algo grandioso na arte ou na ciência, ou em qualquer outra aptidão; já entre os brancos, constantemente arrojam-se aqueles que, saídos da plebe mais baixa, adquirem no mundo certo prestígio, por força de dons excelentes. Tão essencial é a diferença entre essas duas raças humanas, que parece ser tão grande em relação às capacidades mentais quanto à diferença de cores. A religião do fetiche, tão difundida entre eles, talvez seja uma espécie de idolatria, que se aprofunda tanto no ridículo quanto parece possível à natureza humana. A pluma de um pássaro, o chifre de uma vaca, uma concha, ou qualquer outra coisa ordinária, tão logo seja consagrada por algumas palavras, tornam-se objeto de adoração e invocação nos esconjuros. Os negros são muito vaidosos, mas à sua própria maneira, e tão matraqueadores, que se deve dispersá-los a pauladas (KANT, 1993, pp. 75-76).

Toda e qualquer possível experimentação religiosa e/ou estética provinda de África, nesta perspectiva, jamais alcançaria os ideais ocidentais de “belo”. Também está presente nessa visão a desqualificação dos materiais e do processo de sacralização da arte como um não-lugar, um atraso, uma relação “ridícula” com a produção do conhecimento simbólico. Não obstante, além da exclusão do continente africano como passível de experimentação estética, as fundamentações filosóficas que formaram o ocidente desde Aristóteles, Platão, Hegel, Kant e Comte, serviram de base para esta sociologia que vê o Ocidente como ponto de partida para toda e qualquer explicação do mundo “externo”. As epistemologias ocidentais se sobrepuseram, também através da força do regime colonial e do tráfico de escravos, à qualquer maneira de explicar o mundo sob outras perspectivas, maneira essa de pensar que consolidou boa parte do pensamento ocidental em torno do que lhe é estranho.

A arte, para os povos da África Subsaariana, não se constitui apenas como um exercício estético da busca pelo belo. Na cultura dos povos tradicionais do continente africano, e aqui tento evitar generalizações perigosas, a arte encontra-se presente possuindo caráter funcional (mas não só): trata-se de um acesso à *força vital*, o axé. Para os povos *bantu*, por exemplo, nada acontece no vazio, não existe o nada, tudo está preenchido com essa *força vital*, e o artista transcende à ela para produzir peças que servem mais do que apenas para a contemplação e satisfação dos instintos estéticos, que satisfazem o sentido da visão, elas servem para contemplar e se fundir ao cosmos. São muitas vezes peças sagradas, utilizadas em rituais e poucos teriam acesso à sua formas. Estaria nesta visão de mundo excluída a noção de crítica da arte e de individualidade criativa, o artista, transcendido, acende ao cosmos e faz sua produção (HAMPÂTÉ BÂ, 1977). Deste modo, por diversas esferas estarem presentes nessa produção estética-

simbólica, como a funções religiosa e política, esta arte foi tida como uma “não-arte”, como um exercício do primitivo, como prova da inferioridade dos africanos em todas as esferas do conhecimento humano (ou da sua inferioridade justamente por não separar as esferas da vida social).

A exclusão da África como passível de produção artística e científica se funde a outras esferas do conhecimento que foram tidas como impossíveis de se encontrar no continente africano. Hegel, exclui da África a possibilidade de fazer parte da História da Humanidade e também aciona o “primitivismo” presente nesses povo, são “selvagens”, estão no estado de natureza:

a principal característica dos negros é que sua consciência ainda não atingiu a intuição de qualquer objetividade fixa, como Deus, como leis, pelas quais o homem se encontraria com a própria vontade, e onde ele teria uma idéia geral de sua essência [...] O negro representa, como já foi dito o homem natural, selvagem e indomável. Devemos nos livrar de toda reverência, de toda moralidade e de tudo o que chamamos sentimento, para realmente compreendê-lo. Neles, nada evoca a idéia do caráter humano[...] A carência de valor dos homens chega a ser inacreditável. A tirania não é considerada uma injustiça, e comer carne humana é considerado algo comum e permitido [...] Entre os negros, os sentimentos morais são totalmente fracos – ou, para ser mais exato inexistentes (HEGEL, 1999, pág. 83-86).

A arte negra africana foi considerada por muitos anos como primitiva e infantil, pois trabalha com formas conceituais por excelência e inseridas num esquema de análise evolucionista, chegou-se a acreditar que um dia a expressão artística deste continente poderia alcançar a forma adulta, geométrica e abstrata da Europa “civilizada” (MUNANGA, 2009). Expressa em sua maioria em estatuetas, máscaras, bancos, cadeiras e outros objetos diversos, encontrando-se ainda algumas pinturas inscritas em paredes e tecidos, a arte africana tradicional foi vista como um ato religioso e transcendental, “uma janela pela qual se pode contemplar o horizonte infinito do cosmos” (HAMPÂTÉ BÂ, 1977). Sob este ponto de vista a arte é em si um ato religioso, o artista goza de um estatuto diferenciado dentro da sociedade e seu trabalho é sobretudo para revelar a beleza cósmica infinita. Seu aspecto sagrado está intrinsecamente ligado à vida social e também através dos objetos artísticos são transmitidos conhecimentos entre gerações. A arte tradicional então teria uma funcionalidade ritualística e não se enquadraria nos parâmetros de concepção e criação fundamentados na lógica da “arte pela arte”.

Desta maneira, os estudos sobre as esferas religiosas acabaram por servir durante muito tempo aos estudos das artes dos “não-civilizados”, as abordagens funcionalistas provém uma visão dessa produção ampla e diversificada como situadas entre a religião e

a tecnologia (igualmente inferiorizada como rudimentar) e teria sentido apenas em sua localidade. A epistemologia ocidental, o olhar antropológico e o aparato colonial retiraram essas peças do contexto dos povos originários e as expuseram em circuitos etnológicos, nos quais cientistas avaliavam essa “não-arte”, unicamente sob o viés da função ritualística que exerciam em seu povo originário, endossando a tese que não há um sentimento estético entre os africanos.

Essa percepção da arte negro-africana como primitiva e infantilizada durou dos tempos da colonização até o início do século passado e modificou seu status graças a alguns intelectuais e críticos da arte europeus, como Picasso, Matisse, Modigliani, Gilaume Apollinaire, Paul Gillaume, Carl Einstein, Franz Boas entre outros que deram aos objetos o estatuto de artísticos, saindo do parâmetro de artesanato, útil apenas na sua função mágico-religiosa.

A partir deste reconhecimento surgiu a necessidade de sistematizar o estudo sobre as peças do continente africano. Conforme nos explica o professor Kabengele Munanga, foram três frentes metodológicas nesta sistematização a i) Teoria Etnológica: que realiza o estudo da arte africana a partir da percepção do contexto em que as peças aparecem, ou seja relacionam a peça e a experiência artística às funções que exercem no modo de pensar da sociedade; ii) Teoria Etno-Estética: Faz a observação dos objetos no seu contexto cultural, mas também aborda uma análise conceitual e iii) Teoria Estética: aborda o objeto em si e por si, retirando-o do seu contexto de criação e utilização para uma análise da forma, numa busca pelo sentimento estético entre os africanos, por dizer, uma crítica da arte na busca pela essência do belo (MUNANGA, 2009).

De certo modo, manteve-se a perspectiva da arte africana como estritamente ligada à experiência religiosa, o que, segundo Munanga, seria uma visão exagerada e, apesar de seu papel utilitário, analisá-la a partir de sua “função” não contemplaria a arte produzida no continente sob as perspectivas da modernidade na qual os artistas africanos contemporâneos, sobretudo os formados na Europa, não se encaixariam.

Assim,

Sob este ponto de vista, qualquer artista africano, escultor, dançarino, pintor, cantor, etc. trabalha em vista de satisfazer primeiramente as atividades rituais (mágico-religiosas) sua arte é relacionada com suas crenças, sua religião. É delas que vem toda a sua força expressiva. Nesta ordem de idéias M. Griaule apresentava a arte dos Dongons de Mali como sendo principalmente uma parafernália da técnica religiosa e pensava que o essencial das artes da África negra devia ser estudado

neste sentido (MUNANGA, 1984, p. 20).

Os estudos sociológicos da arte, assim como os da religião que se consolidaram a partir das proposições de Durkheim acerca destes temas, acabam sendo enquadrados numa visão dualista e positivista, que oferecem ao leitor ferramentas sociológicas para definir uma “consciência individual” e uma “consciência coletiva”, de modo que a religião se encontraria neste segundo patamar, alcançando uma multidão mística, que seria sua forma mais intensa.

Em *As formas elementares da vida religiosa*, Émile Durkheim se propõe a construir uma metodologia de análise para identificar o que há de comum entre as diferentes religiões e procurar entender a natureza religiosa do homem. Para o autor, o método mais adequado para tal seria estudar a religião mais primitiva e mais simples possível, segundo seus próprios termos. Dessa forma, seria possível analisar um sistema religioso sem compará-lo ou fazer empréstimos de noções de outras religiões para explicá-lo, visto que não haveria outra com menor grau de complexidade. Para o autor, todas as religiões são comparáveis, já que todas são resultados das mesmas demandas, dependem das mesmas causas, além de desempenharem o mesmo papel.

Durkheim aponta que na religião mais simples existente é onde pode-se encontrar maior uniformidade intelectual e moral possível, existindo pouca diferença entre o pensamento individual e o coletivo. Para descobrir então qual seria a religião mais simples é preciso primeiramente compreender o que se está chamando de religião. Para tal, o autor analisa algumas das definições mais consagradas de religião. Durkheim afirma que, em todas elas, é a natureza da religião, em sua totalidade, que se tenta explicar. Isso só pode ser explicado através da relação entre o sistema religioso como um todo, e suas partes (dogmas, ritos, etc), o que obviamente pode diferir muito de religião para religião. Dessa forma, o autor aponta que o método mais adequado para se analisar a natureza religiosa do homem, é identificar quais fenômenos elementares causam a existência dos diferentes sistemas religiosos, para depois analisar os sistemas propriamente ditos.

O autor se põe à ideia de que o que é religioso necessariamente corresponde aquilo que é sobrenatural, ou seja, aquilo que está além da compreensão humana através da ciência, e que por isso se enquadra do campo do misterioso. Esse mistério de fato tem um papel importante em muitas religiões, mas esta importância é muito variável. Tampouco é possível definir religião simplesmente através da noção de divindade, visto que essa ideia também é bastante variável. Os meios de percepção daquilo que parece misterioso

servem justamente como a maneira mais imediata de uma religião explicar o que há de constante e real.

Durkheim divide em duas categorias os fenômenos religiosos: os ritos e as crenças. As crenças correspondem as representações, ou estados de opinião. Os ritos correspondem às ações, são modos de ação determinados, feitos de acordo com as crenças. Além disso, todas crenças contêm uma apresentação dual do mundo, entre tudo aquilo que é profano, e seu oposto, tudo o que é sagrado. O conjunto de crenças e ritos expõem visões sobre características dos elementos desses dois mundos, e como eles se relacionam.

Dessa forma, pode-se definir religião como um conjunto de elementos que fazem parte do mundo da sacralidade, e que se relacionam, de forma coordenada e hierarquizada. E a religião, segundo essa noção, não se reduz a uma única forma, se modificando ou se adaptando dependendo das circunstâncias. Para Durkheim, onde for possível observar a existência de elementos religiosos, estes poderão ser relacionados a um grupo delimitado e específico, condição encontrada até mesmo nos cultos privados, como o corporativo ou o doméstico, pois não deixam de ser coletivos. Podem ser vistos como formas mais particulares de um fenômeno geral.

Assim como Durkheim, Mauss acredita que o método mais adequado para estudar a religião, é iniciar a análise pela mais primitiva e mais simples possível, segundo ele mesmo. Marcel Mauss (2003) ao trabalhar o conceito de magia o contrapõe à religião, e busca demonstrar como estes dois conceitos ora se unem, ora se diferenciam, mas que ambos se encontram no campo do sagrado.

Tanto para Durkheim como para Mauss, a magia necessita uma explicação sociológica. Durkheim, voltado para o desenvolvimento de uma ciência da sociedade acaba periferizando a magia, em contraponto à religião, que seria para o autor a maior expressão da vida coletiva. Mauss, ainda que siga um pouco os passos de Durkheim, tenta algo novo, buscando em diversas etnografias contatos diretos com práticas e representações mágicas se deparou com uma gama imensa de práticas ao redor do mundo e não ousou criar uma teoria que as igualasse, senão, compreendeu a particularidade de cada ato mágico.

E talvez seja em Franz Boas que haja um questionamento da visão positivista durkheimiana em torno do fazer religioso que se aplica à arte, no prefácio do *Arte*

*Primitiva*, o autor coloca da seguinte maneira a respeito das indagações a respeito de uma superioridade da civilização ocidental:

Este livro é uma tentativa de oferecer uma descrição analítica das características fundamentais da arte primitiva. O tratamento que o assunto recebe se baseia em dois princípios que acredito que devam orientar todas as investigações sobre as manifestações da vida entre povos primitivos: primeiro, a igualdade fundamental dos processos mentais em todas as raças e em todas as formas culturais do momento atual; segundo, a consideração de todo fenômeno cultural como o resultado de acontecimentos históricos. (...)

Qualquer um que tenha vivido com tribos primitivas, que tenha compartilhado suas alegrias e sofrimentos, suas privações e seus luxos, que enxerga nelas não apenas assuntos de estudo a serem examinados como células num microscópio, mas seres humanos que pensam e sentem, concordará que não existe nada parecido com uma 'mente primitiva', um modo de pensar 'mágico' ou 'pré-lógico', mas sim que cada indivíduo numa sociedade 'primitiva' é um homem, uma mulher, uma criança do mesmo tipo, da mesma forma de pensar, sentir e agir como um homem, mulher ou criança de nossa própria sociedade (BOAS, 2014, pp. 10-11).

De certo modo, essa perspectiva faz um avanço no que concerne ao pensamento durkheimiano a respeito da produção artística e religiosa, contudo, no referente à relação estética, Boas acaba por universalizar um suposto *prazer estético*, presente em todas as sociedades do planeta. Ele dirá:

De uma forma ou de outra, o prazer estético é sentido por todos os membros da humanidade. Não importa quão diversos sejam os ideais de beleza, o caráter geral da fruição da beleza é da mesma ordem em todos os lugares (BOAS, 2014, p. 13).

De certo modo, essa visão é ainda limitada, com as inserções da etnografia neste povos ditos primitivos, o olhar limita-se ao conhecido pelo pesquisador ocidental. A disciplina da estética, muito antiga na tradição ocidental se faz presente desde Platão e sua busca pelos ideais de beleza. Ele dissocia a forma do conteúdo simbólico e faz uma análise que tange ao puramente estético. Ainda que as intenções de Boas seja a de equalizar todo fazer artístico com o fazer de sua própria sociedade, salientando que não há inferioridade nesta disciplina, ele não compreende e não busca analisar a categoria "arte" como passível de reformulação.

Boas tenta analisar nesta obra uma série de expressões artísticas e simbólicas ao redor do mundo (África, Alasca, Austrália, índios Cherokee, índios brasileiros etc), defendendo em certo ponto que as representações que buscam se consagrar como arte são feitas a partir de técnica desenvolvida, que pode ganhar proeminência sobre a forma da

representação. Ele distingue dois elementos presentes na arte dos povos ditos primitivos, um puramente formal e outro no qual essa mesma forma é preenchida com significado, colocando : “(...) a significância cria um valor estético ampliado, com base nas conexões associativas do produto ou do ato artístico” (BOAS, 2014, p. 29).

Oras, essa noção de *valor estético, prazer estético e experiência estética* partem de uma epistemologia que considera como universais determinadas categorias do saber. Ainda que as intenções de Boas sejam boas no rompimento do primitivismo, ele ainda mantém essas categorias intactas, ele apenas tenta pontuar que os ditos primitivos são seres humanos como qualquer europeu, que possuem uma produção artística e mental que não é em absoluto inferior a nenhum pensamento ocidental. Ele analisa nesta obra, inclusive, os parâmetros ocidentais da interpretação estética que parte de um perigoso evolucionismo humano.

Ao contrário de Durkheim, Boas, apesar de diferenciar o popular do restrito, não os coloca em uma escala evolutiva ou etapista, não considerando o pensamento indígena primitivo, mas extremamente complexo, considerando que todas as religiões tem as mesmas funções e respondem as mesmas demandas, não fazendo distinção entre religião e superstição. Acionando a categoria do *sagrado*.

Me parece plausível, neste momento, fazer o aporte à antropologia de Boas, pois esta dialoga com o debate sociológico do momento. Boas, coletando dados etnográficos, teve um papel importante para o rompimento com o pensamento comtiano mas, ainda assim, lhe falta um deslocamento epistemológico para compreender como funciona em cada localidade a *estética*.

Ao meu ver, a estética não trata de um valor humano universal, como tantas categorias uma criação ocidental. A arte para os diversos povos do mundo tange à sua experiência simbólica de diversas maneiras, assim como as técnicas também se desenvolvem historicamente, mas sabemos que entre os povos *Bantu* não haveria esta crítica do belo, as máscaras e estatuetas, muitas vezes são apenas vistas por especialistas ou em rituais específicos, como no caso do culto *egungun* entre os *fon* e os *yorubá* que saem uma vez por ano e não servem apenas para uma apreciação do belo, ou para suscitar um *prazer estético contemplativo*, elas compõe uma rede de significados mais amplo e sua funcionalidade extrapola as noções conhecidas pelo ocidente, que tem um nó, quando defronte desta realidade social: a arte não é uma esfera autônoma universalmente.

De certo modo estes questionamentos permanecem até hoje. Desde os primórdios das ciências sociais até as análises atuais em Sociologia da Arte, este deslocamento epistemológico é complexo para os referentes ocidentais. O objeto sobre o qual me debruço é a produção contemporânea do continente africano, que encontra ainda paredes que se erguem em torno de seu entendimento por parte do Ocidente, que a mantém num mesmo lugar de arte africana, desta vez, a arte africana contemporânea.

Na conferência *Africa Africans*, promovida em 2015 pelo Museu Afro-Brasil, em São Paulo, Samuel Sidibé, Diretor do Museu Nacional do Mali e especialista em repatriação de objetos, afirmou que a noção de arte africana é estritamente ocidental, que não havia na África até a experiência do Musée du Dakar, em 1964, um somente museu de arte africana no continente. E, segundo o mesmo, 80% das produções africanas tradicionais se encontram no continente europeu.

Os artistas contemporâneos inclusive, encontram dificuldade em inserção no mercado da arte internacional. A sociologia da arte atualmente acaba por enfatizar a questão desta reprodutibilidade técnica, do *valor* da obra de arte e no tangente à arte contemporânea buscam explicar sua busca por universalidade (BENJAMIN, 2012). O processo que levou o continente africano em contato com as tradições artísticas europeias deve ser compreendido através da História.

A arte moderna ocidental, como a reconhecemos, necessita e parte da liberdade plena do artista, a individualidade é exaltada como ponto criador e a formatação contemporânea de conceitualização do objeto, apenas surgiu após séculos de representação *fac simmille* do corpo humano e de outras formas da natureza, uma das maiores obsessões do ocidente. Portanto, este encontro que se deu recentemente, se consolida como passível de análise histórica e sociológica quando artistas africanos passaram a estudar arte na Europa e, no período pós-colonial, quando workshops foram criados possibilitando o contato dos artistas africanos com a tradição europeia de arte.

Se, por um lado, movimentos revolucionários da arte europeia como o cubismo, o dadaísmo e o surrealismo só puderam surgir quando as peças produzidas em África puderam ser apreciadas fora do circuito etnológico, passando para a conceitualização de artistas e críticos da arte que reconheceram a exímia arte africana como tal e não apenas como um artesanato ritual primitivo, por outro, a aceitação da arte produzida hoje em África como “arte mundial” seguindo os parâmetros da arte moderna contemporânea, já é um campo diferente, acredita-se num referente cultural (APLOGAN, 2004), a

insistência da fonte de inspiração tipicamente africana e o reconhecimento dos signos utilizados sempre colocam a produção atual no mesmo lugar que a arte do continente sempre esteve, a de “arte africana” hoje, a “arte africana contemporânea”, e neste sentido se coloca a política das peças e de muitos ativistas, museólogos, pesquisadores, críticos da arte e artistas, no reconhecimento desta como *Arte Contemporânea da África* (ARAÚJO, 2015) e na conquista dos espaços internacionais trazendo em si o berço de sua criação.

Se por um lado, no período colonial, a arte moderna africana clamava por liberdade, depois de alcançá-la, o artista – influenciado pela tradição europeia que visa individualizar sua visão de mundo – pôde transcender a arte europeia assimilando a tradição africana. O encontro da arte europeia com as populações africanas colonizadas se deu tardiamente em relação aos séculos anteriores de tráfico de escravizados e colonização, e, apesar das vanguardas europeias do princípio do século passado reconhecerem a potencialidade da arte africana – de Pablo Picasso a Amadeo Modigliani –, foi somente na primeira década do século XX, após protestos por parte dos artistas, que o príncipe Yusef Kamal criou a primeira escola de arte no continente, no Egito colonial: A Escola de Belas-Artes do Cairo. Já o resto do continente teve de esperar até o fim da Segunda Guerra Mundial para que emergisse a arte moderna como tal. A ausência de escolas de Belas Artes é um fato marcante da dinâmica da produção e reprodução de uma arte constitutivamente africana e foi sentida por artistas como Dominique Zinkpé que, como veremos adiante nesse texto, relaciona várias dificuldades na formação de uma comunidade artística no Benin à ausência de instituições formais de ensino de arte.

A arte moderna produzida em África encontra diversos desafios para se colocar no mundo de globalização assimétrica e perversa (SANTOS, 2009). De um lado, estão as utilizações dos símbolos tradicionais, colocando-a em um mesmo lugar de “arte africana”, seguindo uma lógica que busca sempre igualá-las a partir de um referente cultural, o que gerou nos artistas uma busca pela “arte mundial” (APLOGAN, 2004). Para Edwige Aplogan, os referentes culturais que pertencem à ordem do irracional, como *fã vodun* e toda a mitologia não são suficientes para traçar a produção artística africana contemporânea, que se utiliza destes símbolos, mas não se limita à arte tradicional, o artista africano também está conectado ao mundo e suas agitações e influências. Neste sentido, o olhar do outro que classifica a arte do continente africano como tal pela

utilização de determinados símbolos ou estruturas só serve para manter a arte contemporânea neste mesmo patamar.

Em sua forma atual, a disciplina da Sociologia da Arte tem buscado compreender principalmente a produção e circulação social dos bens artísticos, a questão de sua reprodutibilidade técnica e suas formas de inserção no mercado internacional (BENJAMIN, 2012; BOURDIEU, 1996; QUEMIN, 2009). Na França, por exemplo, houve significativo avanço na ampliação desta disciplina nos últimos anos. Bourdieu, tido como um sociólogo da arte e da cultura, escreve sobre o tema desde pelo menos a década de 1960 e faz uma diferenciação, que reverberou na literatura especializada, entre “arte”, que é passível de uma observação estética e “arte popular”, que carece de uma funcionalidade para que seja incorporada.

De certo modo, ainda há limite nessa visão, a arte contemporânea é mais heterogênea do que se pensa e a atual produção africana e da diáspora Afro-Atlântica, encontra tangencialmente com outras esferas, até mesmo do tradicional e do sagrado mescladas, sem binarismos, integradas num só mundo. Isso evidencia que definições estreitas da arte contemporânea são limitantes. Alain Quemin em entrevista à Ilana Goldstein, questionado sobre as proposições da socióloga francesa Nathalie Heinich, que defende que a arte contemporânea deve responder a três condições para poder ser considerada como tal : 1 - a predominância da função estética (e não a função utilitária ou religiosa) 2 - certo grau de originalidade (mesmo se o é na recriação de algo que já existia, a abordagem deve ser inédita) ; 3 - a assinatura de um artista reconhecido como legítimo pelas instâncias de legitimação, responde:

Pessoalmente, eu não acho que enquanto sociólogo deva definir a arte contemporânea, mas analisar como os atores definem eles mesmos a arte contemporânea e o que faz sentido sociologicamente nesta definição, ou, mais precisamente, nestas definições . Mais que o antropólogo, que é vez por outra tentado pela busca da unidade, o sociólogo deve ser sensível à grande diversidade de fenômenos sociais e de suas definições. Assim, como sociólogo, eu devo estar atento ao fato de que a definição de arte contemporânea varia notadamente segundo os espaços. O que é tomado como contemporâneo é diferente em Nova York, em Paris, ou em uma pequena cidade francesa. Diferente, portanto, para os atores que pertencem a esses diversos espaços sociais. Acho, portanto, impossível dar uma definição única de arte contemporânea, pois isso exigiria me colocar acima dos atores cujas definições são plurais (QUEMIN, 2009, p. 319)

Os estudos recentes de Quemin abordam a questão do “valor” das obras de arte, realizando seu recorte nos leilões, ele aciona a questão da nacionalidade dos artistas como

fator importante para a venda das obras. Ele observa a disputa entre Estados Unidos, França, Alemanha e Inglaterra nos últimos anos, associando o valor de arte com o valor atribuído nos leilões. Sua análise é relevante para compreender o que significa estar no mercado internacional, ou no caso Afro-Atlântico, não estar.

O texto clássico de Roger Bastide (2006), *Problemas da Sociologia da Arte*, a partir da análise da obra de Charles Lalo, divide a “sociologia estética” em três partes, a saber: i) estudo sobre as influências da sociedade sobre a arte; ii) estudo da arte em si mesma e iii) estudo da influência da arte na sociedade. Bastide questiona o sentido da influência da sociedade sobre a arte da seguinte maneira:

Vemos que essa divisão se baseia na idéia de que a sociedade age pouco sobre a arte, que a arte é, antes de tudo, como desejava Schiller, uma atividade recreativa, portanto à margem do social, e que, conseqüentemente, a sociologia estética deve ter um outro objeto, o exame das regras sociais dessa atividade artística (...) Existe aí uma tendência, característica de muitos dos discípulos de Durkheim, de restringir a grande lei das *Règles*: é preciso explicar, muitos casos, o social pelo social; o econômico pelo econômico; o religioso pelo religioso; o estético pelo estético. Assim, quebramos os fenômenos sociais que são, segundo a justa expressão de Mauss, “fenômenos totais”, em uma infinidade de autonomias (BASTIDE, 2006, p. 297).

Bastide aponta que a sociologia das artes sob a perspectiva durkheimiana funcionaria ao observar as particularidades de cada grupo social, religioso, econômico, político, doméstico, antes do fomento à uma sociologia geral, que seria na visão dele uma conseqüência de muitos anos de pesquisa da especificidade. A saída para as diferentes perspectivas adotadas na Sociologia da Arte, como o caso do marxismo, que a coloca num campo ideológico da superestrutura e não econômico, está na fórmula de Mauss de “fenômeno social total”, considerando a sociedade como um sistema de inter-relações.

De certo modo, o pensamento durkheimiano, suas proposições metodológicas e práticas, assim como aqueles que os seguiram analisados aqui, Mauss e Boas, possuem limites para a análise da produção artística e simbólica do continente africano. É certo que avanços que foram feitos por tais autores no sentido da busca pela sociologia da religião, a explicação da magia etc. Mas se consideramos o passado a que se submete a epistemologia ocidental percebemos que os muros de que fala Cruz e Souza (“Paredes de Egoísmos e Preconceitos, de Ciências e Críticas, de Despeitos e Impotências e de Imbecilidade e Ignorância”), no poema *Emparedado*, não se erguem apenas aos descendentes de escravizados como ele, o emparedamento analítico não se coloca apenas para os africanos desterrados, aos colonizados e aos pós-colonizados, senão à todos que

seguindo uma tradição se atém a ela como universal e inseridos na perspectiva positivista, se acreditaram provenientes de sociedades superiores, mais complexas e elaboradas.

As fronteiras do pensamento científico Ocidental para romperem com categorias universalizadas, para que contemplem uma visão do outro que não parta apenas do seu olhar, que considerem o resto do globo como parte da História Humana, aprendendo com sabedorias nativas e epistemologias não-ocidentais ainda constituem um caminho a ser traçado ao poucos e sem níveis seguros na metodologia já estabelecida pela Sociologia. O primeiro passo, creio eu, é abrir as portas ontológicas para a percepção metafísica do “outro”, a arte, como qualquer outra esfera da experiência humana carece disso, uma visão que faça um deslocamento epistemológico e permita que ascendam às categorias analíticas outras formas de significar o mundo. Devemos nos perguntar de novo: *O que é arte? Como essa categoria é experienciada, sentida e retratada no fazer tradicional? Quais esferas subjazem ao fazer contemporâneo provindo de África? As teorias ocidentais são suficientes para explicar essa produção? Qual o repertório simbólico utilizado pela arte contemporânea?* Antes, porém, é preciso situar o olhar e estabelecer os limites epistemológicos da onde partirão essas perguntas.

### 3. *Estética Pós-Colonial e Deslocamento Epistemológico*

“Enquanto o Negro vive entre os seus, não tem, salvo por ocasião de pequenas lutas intestinais, de experimentar o seu ser para outrem. O momento de “o ser para o outro” de que fala Hegel existe, mas qualquer ontologia se torna irrealizável numa sociedade colonizada e civilizada. Parece que isto não reteve suficientemente a atenção dos que escreveram sobre o assunto. Há na *Weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Objectar-nos-ão talvez que o mesmo acontece a todo indivíduo, mas é mascarar um problema fundamental. A ontologia quando se admitiu uma vez por todas que ela deixa de lado a existência, não nos permite compreender o ser do Negro. Porque o Negro já não pode ser negro, mas sê-lo em face do Branco. Alguns teimarão em lembrar que a situação é de sentido duplo. Respondemos que é falso. O Negro não tem resistência ontológica aos olhos do Branco. Os pretos, de um dia para o outro, tiveram dois sistemas de referência em relação aos quais lhes foi necessário situarem-se. A sua metafísica, ou menos pretenciosamente, os seus costumes, as instâncias para que eles reenviavam, eram abolidos porque se encontravam em contradição com uma civilização que eles ignoravam e que se lhe impunha. (...)

E Depois foi-nos dado defrontar o olhar branco. Um peso não habitual oprimiu-nos. O verdadeiro mundo disputava-nos a nossa parte. No mundo branco, o homem de cor depara com dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma actividade unicamente negadora. É um conhecimento na terceira pessoa. À volta do corpo reina uma atmosfera de incerteza certa. Sei que quero fumar, preciso estender o braço direito e agarrar o maço de cigarros que se encontra no outro extremo da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, será preciso que recue ligeiramente. E todos estes gestos, faço-os não por hábito mas por um conhecimento implícito. Lenta construção do meu eu enquanto corpo no seio do mundo espacial e temporal, tal parece ser o seu esquema. Ele não se impõe a mim, é antes uma estruturação definitiva do eu e do mundo - definitiva, porque se instala entre o meu corpo e o mundo uma efectiva dialéctica.” (FANON, 1975, p. 122)

Quando pensamos em guiar os estudos das artes africanas a partir de uma perspectiva pós-colonial que se desloque para uma *epistemologia africana*, é seguro pensar o que entendemos por epistemologia africana no contexto da produção académica em contraponto a seu conceito local. É certo que as inserções pós-estruturalistas dialogam neste sentido de deslocar o olhar, mas é o movimento do pós-colonialismo que passa a considerá-lo como o *lugar de fala*, compreendendo o carácter sociológico da própria enunciação: faz-se necessário em paralelo uma análise do sujeito ocidental, na qual se igualem as diferentes concepções do mundo (a *Weltanschauung* de que nos fala Fanon) e da produção e manutenção (ou perda) do conhecimento do mundo pelas sociedades tradicionais.

Neste sentido, pretende-se analisar a epistemologia como um subconjunto da filosofia africana. Uma filosofia em torno da qual tem havido, em muitas esferas, um debate a respeito da sua existência mesma – a despeito da já volumosa e rapidamente crescente produção filosófica feita na (e sobre a) África. Esse debate tem sido prejudicado por um mal disfarçado racismo epistêmico de alguns grupos intelectuais que utilizam a problematização para desmerecer a produção africana. Apesar disso, tem-se concluído – para o alívio de autores como Anthony Appiah, Wande Abimbola, Achille Mbembe, Cheik Anta Diop, Oyèrónké Oyěwùmí, Paulin Hountondji (para enumerar apenas alguns mais destacados) – que existem de fato *práticas africanas de filosofar* (KAPHAGAWINI e MALHERBE, 2002). A epistemologia, neste sentido, é uma reflexão a respeito do conhecimento e das várias formas de saber que são de ordem política, cultural, geográfica, medicinal, religiosa, artística e científica (entre outras), que se estabelecem ao longo do tempo em determinada localidade. Assim, por exemplo:

Uma questão fundamental a abordar é *o que os africanos querem dizer e entendem quando dizem que eles conhecem alguma coisa*. Uma análise de alguns aspectos específicos das culturas africanas, incluindo a linguagem (os significados das palavras filosoficamente importantes, estruturas de frases, hábitos linguísticos como provérbios e adágios) e a convenção social (formas tradicionais de resolução de conflitos, educação dos jovens, descobrimento do mundo, usos do conhecimento), sem dúvida, nos ajudaria a chegar a algumas respostas a esta importantíssima questão epistemológica (KAPHAGAWINI e MALHERBE, 2002, pp. 72-73. Grifo nosso.)

Quando tocamos na questão epistemológica, inevitavelmente devemos passar pela legitimidade do conhecimento, tido como fruto da racionalidade humana. Em um mundo no qual a ciência (ocidental) moderna constrói sua hegemonia com base na dominação colonial e tenta impor um monopólio sobre a verdade e o saber, cabe ao filósofo africano postular as formas através das quais o seu conhecimento se estabelece em sociedade, como sobrevive, como é passado entre as gerações. Trata-se não apenas de realizar uma epistemologia social, situada em uma localidade específica, estabelecida a partir de critérios específicos (e ao filósofo cabe argumentar em torno da própria racionalidade de sua comunidade/tradição) quanto de mostrar que *toda epistemologia é social* (SANTOS, 2008). Mesmo a ciência mais dura e fria é produzida socialmente, transita por circuitos coletivos e possui um arranjo filosófico marcado pelas questões da sociedade que a produz. Nesse sentido, se alinham os trabalhos pós-coloniais espalhados por todo o mundo (seja nas ex-colônias, seja nas ex-metrópoles, que receberam muitos intelectuais em diáspora).

Refletindo sobre a racionalidade humana, podemos dizer que tal conceito está presente em nossa natureza como coisa e não há uma sociedade humana do presente ou do passado que não desenvolva sua racionalidade na justificação, teorização ou criação da verdade. Novamente refuta-se à perigosa generalidade em torno do conceito de *africano*, contudo, compreende-se que há reconhecimento em torno deste conceito que abrange um continente com proporções tão grandes que seria impossível supor uma unidade cognitiva e cultural específica como uma *epistemologia africana*. De todos modos, sendo que há um reconhecimento que surge no período pós-colonial, que alinha a África ao Oriente, acredita-se que um problema faz-se extremamente presente nesta questão no que tange às explicações de mundo que partem das esferas mágico-religiosas do Sul global.

O pós-colonialismo desponta como frente crítica, quase como consciência reflexiva dos territórios coloniais da Ásia, África e Américas e reescreve uma genealogia intelectual que inclui Aimé Césaire (“*A Europa é indefensável*” [CÉSAIRE, 1976, p. 13]), Frantz Fanon, os Estudos Subalternos indianos e os intelectuais no entorno da Conferência de Bandung (AHMAD, 2002, p. 171). Dialoga também com a tradição intelectual ocidental de matriz crítica, como o marxismo, o pós-estruturalismo e a filosofia francesa dos anos 1960 e 1970, em especial com Derrida, Deleuze e Guattari, Foucault e o campo crítico à modernidade e ao “sujeito ocidental”. Este movimento, de resto bastante heterogêneo em seus projetos intelectuais, denuncia a polarização do mundo entre *West/Rest* e busca acabar com essa produção assimétrica de saber/poder e reinsere a discussão em uma dimensão afrocentrada ou *glocal* (BHABBHA, 2000; CHILDS e WILLIAMS, 1997; COSTA, 2006; HALL, 2013; SAID, 1990; SPIVAK, 2010). Ao mesmo tempo, os estudos pós-coloniais reforçam a produção acadêmica engajada, comprometida com um processo de transformação da realidade (o que foi visto por intelectuais conservadores, seguindo a trilha aberta por Raymond Aron e Julien Benda, como “militância” ou como intromissão de “paixões políticas” nos assuntos objetivos e racionais da ciência, além das recorrentes críticas veladas ao estilo como “polêmico”, “agressivo” ou “panfletário”), contrapondo-se ao modo irônico (às vezes explicitamente cínico) assumido por parte das teorias sociais ocidentais – cada vez mais descrentes da sua própria capacidade de intervenção sobre a realidade e conformadas com uma postura niilista ou decadentista que tem marcado o estilo do pensamento social ocidental contemporâneo (AHMAD, 2002, p. 119; HERRNSTEIN SMITH, 1997).

Por exemplo, o *Orientalismo* de Edward Said (1990), grande intelectual paquistanês cuja obra é considerada como uma das fundadoras do pensamento pós-colonial. Said, “nosso mais vivaz narrador da história da cumplicidade do humanismo europeu na história do colonialismo europeu” (AHMAD, 2002, p. 113), postula que a História atual é dividida na binariedade Ocidente/Oriente, sendo que ao Ocidente cabe a definição do que seja o Oriente. Para o autor, “o Oriente que aparece no orientalismo, portanto, é um sistema de representações enquadrado por todo um conjunto de forças que introduziram o Oriente na cultura ocidental, na consciência ocidental e, mais tarde, no império ocidental” (SAID, 1990, p. 209). A ideia do autor ao denunciar essa cumplicidade é fundar meios de reverter este processo, tornando o Oriente capaz de produzir sua própria História, Política, Cultura etc, além de ser este também capaz de realizar estudos comparativos sobre o Ocidente, sobretudo a partir da violenta imposição de seus costumes e ideais através do regime colonial.

O pós-colonialismo incita uma reavaliação epistemológica para quaisquer estudos deste “Oriente” objetificado, explorado e subjulgado pelo Ocidente durante o período colonial, sobre o qual se estabelecem as ciências sociais, por exemplo. Para Said, esta missão deve estar no centro destes estudos, que, assim como Frantz Fanon fez em 1952, conta o mundo a partir da visão do colonizado. Fanon, ademais, estabelece o mundo a partir desse Negro, homem sem estima, abandonado em si mesmo, em busca de sua libertação. Qualquer ontologia é negada ao colonizado; é impossível, em sua visão: não há metafísica que sobreviva entre dois mundos, o branco e o negro em processos violentos de imposição, diminuição do caráter humano e restabelecimento do saber e fazer.

Há controvérsias sobre a capacidade do pós-colonialismo em estabelecer a epistemologia do colonizado/subalternizado (SPIVAK, 2010). Para a indiana Gayatri Spivak, este movimento deveria concentrar-se no fim dos essencialismos construídos no período colonial. Após a contribuição desses importantes autores é possível falar numa *estética pós-colonial*, uma noção de modernidade entrelaçada ao tradicionalismo, na qual as agências contemporâneas se fundiriam. Neste sentido se posicionam a maior parte dos estudos sobre as artes do continente africano atualmente.

Pensando no lugar de fala da pesquisa em torno do fazer contemporâneo africano nas artes plásticas, pretendo realizar este *deslocamento epistemológico*. Falando da diáspora ao Ocidente que se estabelece no fazer acadêmico e é preciso reconhecer este lugar de fala. Não se pode, ao meu ver, adotar uma epistemologia africana sem que haja

profunda ligação do objeto pesquisado com o conhecimento adotado como base. Acredito que o mais apropriado é fazer um deslocamento, entrando neste outro saber para colocá-lo em confronto com a *episteme* ocidental dominante e hegemônica permitindo que os essencialismos sejam revistos.

O artista contemporâneo de África hoje busca seu universalismo artístico, clamando pela retomada de saberes ofuscados pela imposição do mundo colonial, ele se defronta com uma liberdade que apenas com o fim do regime colonial (ou seja, da *colonização*) poderia desenvolver ao mesmo tempo em que sente (e expressa esteticamente) a perversa continuidade da *colonialidade*, isto é, das estruturas simbólicas de manutenção da hierarquização geopolítica global (BALLESTRIN, 2013; QUIJANO, 2000).

O moderno e o tradicional se fundem em sintagmas (forma) e sintaxes (conteúdo) que são originárias de tradições distintas. O maior erro de um pesquisador desta área seria uma busca essencializada pelo tradicional no fazer artístico contemporâneo, afinal, muitas formas coexistem na atualidade e o debate deve girar em torno do questionamento da dicotomia entre Ocidente e Oriente. Afinal, um cidadão africano hoje está situado no mundo moderno como qualquer outro, americano, europeu ou asiático. Muitas das culturas atacadas durante séculos pelo colonialismo se erguem em sua reformulação estética e cultural, que buscam trazer de volta as raízes do passado violentamente tiradas e subjugadas desses povos colonizados; tendo por base o pan-africanismo, por exemplo. O pós-colonialismo pode ver à frente sem se esquecer do passado que fundamentou sua inserção no mundo chamado moderno, interação essa que não foi pareada, tampouco proveitosa para o homem, a mulher e a criança que foram impedidos de viver em sua cultura: entre dois mundos fez-se um humano transitório em estado permanente, e é neste sentido que se coloca a busca pela liberdade proposta por Fanon, sua teoria pode também de maneira objetiva ser generalizada em diversos contextos, dada sua natureza de análise psicológica: o colonizado de Fanon é um homem violentado, tirado de sua base conhecida e atirado ao mundo moderno sem níveis psiquiátricos seguros da reconstrução de si.

Muitos destes artistas que circulam nos meios contemporâneos mundiais, como bienais e exposições coletivas, sentem-se parte deste mundo moderno, global e eles clamam por um reconhecimento universal de sua arte trazendo suas influências locais e tradicionais sem perderem de vista a noção de universalidade que acaba por ser uma das buscas principais da arte contemporânea mundial.

A Antropologia que nasce do ventre do colonialismo, alimenta debates ao longo de décadas e, aos poucos, vai tomando para si a explicação do “Outro” dentro da academia. A explicação biológica, naturalista, não cobria todas as funções práticas para os objetivos conquistadores dos europeus, a não ser quando para justificar a inferioridade racial, biológica, cognitiva deste “Outro” a ser colonizado, explorado e estudado. A alteridade se transforma em oposição, que não cessam ao longo do desenvolvimento da ciência do *antropo*, a busca pela explicação das diferenças “humanas”, a buscas pelas (des)igualdades, pelas estruturas. O debate com a biologia, psicologia, sociologia, filosofia e com as geo-políticas permeiam o polêmico fazer antropológico que busca compreender esse “outro”. Outro este que, através do pós-colonialismo, vemos que é tudo aquilo que não é Ocidente. Não é fruto do acaso que na “volta para casa” da Antropologia, após o ciclo de independências africanas e asiáticas, ela tenha descoberto o “Outro” em suas próprias terras e tenha se voltado para o estudo dos marginalizados, dos camponeses, das minorias linguísticas e religiosas e, por fim, das “tribos” urbanas, da mídia, da ciência e tecnologia, da internet (“agora somos todos nativos”, troçava, nos anos 1980, Clifford Geertz [apud PEIRANO, 1997, p. 72]).

O viés positivista e civilizador já foram superados em diversas teorias que buscam retirar o caráter de evolução, progresso e, mais recentemente, de desenvolvimento, mas ainda há muito esforço teórico e prático para que diferentes culturas humanas sejam equiparadas estruturalmente na questão da produção do conhecimento. O “sujeito pós-colonial” tange seu passado, o qual ele busca através de um retorno às suas origens, enquanto tem de viver e produzir inserido num esquema globalizante, à sombra do capitalismo e da modernidade. A colonização se encontra na História, não há possibilidade de retorno ou refutação. Ela já deixou seus legados sinistros ao redor do globo, mas a modernidade conjugada muito pode perante um futuro ainda incerto em que outras epistemologias podem emergir, como a epistemologia ocidental também emergiu dominante nos três séculos passados: o diálogo entre conhecimentos ainda é uma luta, uma causa, uma esperança a ser alimentada neste momento pós-colonial que une o Sul global à parte deste ocidente dominante politicamente, economicamente, culturalmente, artisticamente e cientificamente.

A metafísica pode emergir do fundo do sofrimento herdado do período colonial, reconstruindo-se no desenvolvimento estético e no fazer simbólico, recriando para si e tornando passíveis de investigação as esferas não visíveis da realidade humana. A

produção de conhecimento, a criação de verdades, justificativas e explicações de mundo, estão inseridas numa determinada natureza humana que tange à diversas esferas metafísicas da experiência simbólica.

Assim também, as artes podem ser compreendidas no contexto oriental e africano, como um fazer passível de análise ontológica, que culmina no presente a força do pensamento pós-colonial, com a busca por essa natureza que nos iguala em estruturas e nos difere em culturas diversas, seres humanos distintos entre si e completos em si mesmos construindo-se a partir de alteridades de um mesmo mundo sem retorno: a dita modernidade já chegou para todos.

Esta modernidade que se impõe de maneira violenta e irrefutável se choca com um tradicional que clama para emergir do passado roubado trazendo em si conhecimentos subjogados historicamente e epistemologicamente, e que, felizmente, sobrevivem nos sujeitos contemporâneos: o limite entre tradição e modernidade é frágil e não sabemos onde começa um e termina o outro, em casos limítrofes de criação artística, por exemplo. O que sabemos é que conhecimentos de mundo, sabedorias construídas ao longo de milênios foram atacadas, mas não morreram, elas existem no indivíduo que já nasceu no mundo moderno. As diversas virtualidades humanas não foram apagadas pela modernidade, sofreram ataques certamente, mas sobreviveram e hoje exigem seu lugar na História da Humanidade, na produção artística e estética, no fazer político e religioso: apesar da insistência do *orientalismo* e suas formas análogas, da globalização homogeneizadora e pasteurização cultural, nunca houve só o Ocidente. Nunca haverá.

#### 4. *Da performance de Kiffouly no Le Centre D'Art Contemporain du Benin*

Na minha primeira visita ao Benim em janeiro de 2017, fui atrás da possibilidade de um contato mais direto com os artistas, com os espaços expositivos e com os pesquisadores, produtores e curadores locais e até mesmo de outras nacionalidades que trabalhassem diretamente com a arte contemporânea do Benim. Recolhi, ainda no Brasil, pistas e informações, através de Dominique Zinkpè e outros artistas, cujas obras foram expostas aqui nos últimos anos, sobretudo no Museu Afro Brasil, cujas ações possibilitaram a ampliação da pesquisa nesta área, tendo realizado em 2008 a exposição “O Benin Está Vivo Ainda Lá”, o “I Encontro Afro-Atlântico na perspectiva dos Museus” em 2011 e na mais recentemente a exposição “Africa Africans”, em 2015. Nestas exposições coletivas com diversos artistas beninenses e dos materiais publicados por diversos pesquisadores envolvidos nestas exposições, entre outros autores africanos, acessei um pouco desse universo e, chegando lá, a receptividade de Zinkpè aos artistas e pesquisadores me permitiu me hospedar alguns dias no *Le Centre D'Art Contemporain du Benin*, o qual ele dirige desde 2015 realizando diversas exposições e curadorias.

Eu já estava no Benim há alguns dias quando cheguei no Le Centre para esta residência, que havia sido acertada anteriormente. Cheguei no dia 7 de janeiro, dia previsto para a abertura da exposição de Cyprien Tokoudagba, um dos maiores artistas a representarem as divindades vodum e os emblemas das dinastias do Daomé, tendo exposto em diversos locais do mundo, no Brasil inclusive, em diversas ocasiões, levando ao mundo a estética simbólica dos elementos presentes nas culturas vodum já há muitos anos. Compendo as comemorações do 10 de janeiro, data em que se realiza o *Vodun Festival*, ocorria esta importante exposição com curadoria de Zinkpè, que contou no dia de sua abertura com a performance *Le tolègba (la construction d'un pays)* [Tolègba (a construção de um país)], na qual, o artista yorubá de Porto Novo, Yaouchao Kiffouly, com quem eu pude conversar mais tarde, transmuta-se em um assentamento de Tolègba.

O artista está coberto por um cesto emborcado, apenas seu rosto está a mostra no topo: uma iconografia bastante difundida no Benim, uma vez que Legba/Tolègba representa o guardião, tendo em cada cidade, ou vila, um assentamento público desta divindade, muitas vezes seguindo esta mesma forma de cesto, coberto por terra entre outros elementos, como o das oferendas que vão sedimentando-se por cima deste. Ele

recebe as oferendas de um assistente que lhe cobre o corpo/assentamento com azeite de dendê e farinha, incorporando a divindade a qual representa.

Esta performance, aparentemente ligada à constituição religiosa do Benim, envolve-se também com sua política, como sugere seu título – “a construção de um país”, pois expressa no corpo performático as estruturas do saber ligadas à constituição do vodun Legba/Tolegba, o guardião, conhecido por todos no Benim, cujos assentamentos públicos se espalham pelo território e demarcam sua ocupação. Desta maneira, Kiffouly vai através da religiosidade expondo de maneira definitiva o que é ser Benin, mesmo na sua constituição cultural, política e religiosa.

Kiffouly apresenta tamanha intensidade em suas expressões faciais, enquanto ele se encontra no centro do cesto que durante a performance, que parece não ouvir as muitas pessoas estavam em volta, incluindo um grupo de crianças que interage com a peça, rindo muito e falando entre eles a respeito do falo que se move a partir das intenções do artista de dentro do cesto. As crianças riam, os adultos falavam, observavam, filmavam e fotografavam o assentamento por minutos e minutos a fio sem que o artista tivesse nem mesmo um segundo de distração, tamanha a interação do mesmo com sua obra, compondo, ele também, parte integrante da mesma. Depois de sua performance ele se retira do cesto, e com um gesto de adoração e respeito “bate cabeça” para o assentamento que ele deixou na área externa do Le Centre exposto como uma instalação. Encerrada sua



Figura 1 | Le tolègba (la construction d'un pays) / 2017

performance, imediatamente ele foi assaltado por repórteres culturais, que, cobrindo a exposição de Tokoudagba e as comemorações do 10 de janeiro, o cercaram para algumas questões, as quais ele responde rapidamente e de maneira enfática explicitando a necessidade de envolvimento dos políticos com a cultura do país.

Em algumas de suas declarações ele associa diretamente a obra e a religiosidade com as obrigações dos políticos do Benin, que deveriam, em sua opinião, levar à cabo as convenções culturais tomando o que ele chama da poção mágica, instaurando a cultura endógena também no âmbito da política nacional. Na explicação da obra para os jornalistas e o público ele próprio discorre:

Como sugere o nome, é uma divindade que toda a população conhece. Para mim, é algo a respeitar. Quando tomamos, por exemplo, o código da estrada, para mim um [*Toulegba*] é um código, é algo que todo mundo deve respeitar. A mãe, uma mãe, a mãe divina que é a natureza, é [*Toulegba*], tudo vem a ela, de modo que a mãe, a mulher, quando vemos uma mulher com uma dezena de filhos de pais diferentes, todos os filhos a respeitam. Por mim, dever-se-ia instaurar outra cultura endógena na política. Nossos presidentes devem tomar poções mágicas, mesmo o líder do bairro. A África é rica, o mundo é rico. Obrigado.

Tal explicação sugere que, por se tratar de uma divindade conhecida da população, a interpretação dos códigos da estrada inspira o respeito de todos e que até mesmo os políticos deveriam seguir tais códigos, instaurando o que ele chama de cultura endógena, ele ainda segue a explicação dos elementos presentes em sua instalação/performance e da necessidade de reconhecimento e aceitação dos códigos impostos:

Eu exaltava, glorificava [*Toulegba*], nossa divindade, a grande divindade [*Toulegba*]. Aqui você tem, por exemplo, a cruz. Para mim, você vai constatar que tudo que é cultura endógena, há o Fá. E o Fá veio antes de Jesus Cristo. O Fá diz qualquer coisa em yorubá, eu sou yorubá. [...] o que quer dizer: se somos inteligentes, o Fa vai descansar. Mas Jesus Cristo também disse isso, ele nos disse que: quando você é convidado a algum lugar e você chega nesse lugar, deve sentar-se atrás. Aquele que o convidou o concederá o lugar designado, se for à frente, ele vai lhe dar este lugar. E é isso que Fá diz. Fala-se de Jesus Cristo. Veja bem, você sabe que usamos no Benin, para mudar a morte, quando alguém está doente, são os [*binonao*], as pessoas estão atrás dele. É com isso que se pode curar, basta colocar isso em uma encruzilhada. Quando vamos à igreja, “em nome do pai, do filho e do espírito santo”, é isso. Aí, estou exaltando nosso [*Toulegba*]. Aqui, por exemplo, você tem a força [*la puissance*]: [*Toulegba*] é uma força, uma potência. Sem isso em um lar [*foyer*], não há lar, todo mundo sabe disso. Mesmo se você for um ministro, você vai perder sua esposa se não o tiver em seu lar.

Aqui mais uma vez ele explicita a presença dos signos locais em contraponto aos adotados pelo sistema colonial e das frentes de catequização cristã ao atribuir a

simbologia da cruz a Fá e não a Jesus Cristo, que trata-se também de uma iconografia conhecida no Benin, dada a ampla catequização católica que ocorreu no período colonial. Assim como, desde muito anteriormente, a encruzilhada, entroncamento, o *Carrefour*... A comparação dos signos de Fá às mensagens de Jesus Cristo se mostraram presentes em mais de uma ocasião, como nas obras de Azebaba, na sequência de “Lumiere su Fá”, e também na entrevista que ele me concedeu, pontuando a prévia existência de Fá a Jesus Cristo. Assim ele compara os signos de Cristo aos de Fá, as conexões entre o símbolo da cruz, presente nas religiões monoteístas cristãs, e o *carrefour* no qual Fá e Legba se encontram, prevendo e produzindo o desenrolar dos acontecimentos. Fá é a divindade associada ao oráculo e que tomando o caminho aberto e possibilitado pelo vodum de Legba, encarrega-se da tomada de importantes decisões pessoais ou coletivas, a partir de mensagens em código provenientes do outro mundo (PARÉS, 2016).

A utilização de simbologias conhecidas dos universos fon e yorubá são recursos bastante utilizados pelos artistas contemporâneos do Benim, mas é importante salientar que, apesar da utilização de signos e sintagmas provenientes da cultura religiosa e tradicional, a contemporaneidade se expressa também pelos adventos da globalização desigual (SANTOS, 2009), das enormes injustiças, do estabelecimento do racismo epistêmico e da consolidação do sistema capitalista selvagem, que emana pobreza, inspirando os artistas atuais a responderem a tais questões, que expõe injustiças e desigualdades, levando ao público nacional e internacional obras políticas e/ou engajadas. Os restos deixados pela colonização ao redor do globo hoje criam modos de resistência emancipatória do sujeito colonizado (FANON, 1975). Kiffouly, neste sentido, compreende os instrumentos que a arte contemporânea lhe fornece, mas nesta performance utilizou apenas de materiais cuja simbologia pode ser compreendida no Benin: Tolègba como uma divindade conhecida por todos, necessária para governar, para seguir em frente, o guardião da vila, “mesmo se você for um ministro, você vai perder sua esposa se não tiver em seu lar”. Ainda assim ele sabe os limites da obra conceitual na categoria de performance, como obra de arte, como produção de materialismo estético, assim como reconhece toda sua potencialidade perante à globalização:

O elemento, aqui... é uma obra contemporânea, se posso dizer assim. Todos a veem pelos olhos de uma obra, não pelos olhos do espírito. É uma obra conceitual, fiz com o cesto em forma que você conhece. E, sabe, nossas divindades comem /estão no que comemos [*nos divinités ce que ça mange*], há o milho, o azeite.

Você sabe que a palmeira de azeite é uma divindade. Eis um pouco do que usei em meu trabalho.

(...) É uma exposição, aqui, então tem relação com o 10 de janeiro. Meus respeitos ao presidente que pensou nisso. Pois não penso que a África ou o Benin têm algo a oferecer a não ser sua cultura. E eu, como disse ainda há pouco, quero que aproximemos nossa cultura endógena à nossa política. Quando nossos presidentes dizem ou pedem a nossos ancestrais isto não é suficiente, é preciso que bebam a poção mágica. Imagine, quando se diz que as boas mulheres não podem vender seu alho em algum lugar, não se vê ninguém aqui. Mas, quando se diz que a polícia vai vir, ou que a polícia fez alguma coisa, as pessoas vêm. O problema da África é esse. Aproximemos nossa política das nossas culturas.

(...) A globalização: o que é que o Benin vai levar? Você quer levar cimento aos brancos? Não. É o vodun que vamos levar à globalização. Obrigado.

A performance como linguagem artística consegue circular em diversos meios e tange simbolicamente diferentes concepções de mundo, pois trabalha com diversas expressões artísticas como teatro, dança, música e artes plásticas. No sentido ritual, o antropólogo Vitor Turner explorou sua permanência nos rituais de passagem como forma de reprodução teatral da própria sociedade, inserida na fazer da mesma, a performance não difere entre as esferas da sociedade, como do trabalho, do lazer ou da religião. Já nos grandes salões da arte contemporânea compreende-se o corpo como material artístico e profundo meio de transmissão de mensagens políticas e culturais – sobretudo para os



Figura 2 - *Le tolègba (la construction d'un pays)* - 2017

artistas provenientes de culturas não hegemônicas, oriundos do sul global e principalmente sob o eixo do afro-atlântico. Expor preceitos culturais sob sua perspectiva estética é um ato extremamente político.

No caso das artes visuais, uma das pioneiras dos estudos da arte da performance é Roselee Goldberg (2001), que aponta que a história da performance no século XX apresenta um meio aberto e infinitas variáveis, executadas por artistas que já não conseguiam mais expressarem-se pelas formas de arte já estabelecidas. A performance aparece como um gênero específico a partir da década de 1970 (GLUSBERG, 2009). Segundo o mesmo autor, seria impossível estabelecer um pioneiro na realização da performance artística uma vez que ela está presente em diversas sociedades e culturas desde os tempos antigos e em todas as culturas do mundo.

Neste sentido, a performance como estrutura ritual, está presente entre os fon e yorubá da África Ocidental, não se tratando de uma ideia completamente inovadora a presença de corpos que representam e transcendem os papéis estabelecidos culturalmente, no caso a seus voduns. Neste sentido, Kiffouly se encaixa mais como performer contemporâneo já tendo levado suas fortes e políticas performances a diversos países europeus, como Alemanha, França e Suíça. Quando ele postula: “Você quer levar cimento aos brancos? Não. É o vodum que vamos levar à globalização” ele está pontuando que levar a iconografia do universo simbólico vodun ao mundo como a contribuição do Benin à globalização, pois, segundo o artista, esta é a contribuição que o Benin tem a oferecer ao mundo, e não o ombro que carrega o cimento para os brancos. E ainda assim ele coloca a performance como uma linguagem engajada que concerne a todos do mundo:

Você sabe, sou um artista engajado, porque sempre digo, em diversas ocasiões: eu sou, ou, antes, eu comecei nas artes plásticas e constatei que as artes plásticas não faziam passar minhas mensagens como eu queria. Passei a trabalhar com performance nos anos 2000. Pois sou um artista engajado. Quando vejo nossos políticos, eu digo: “Veja, a pessoa vem enganar a população, chega ao poder, e faz de tudo”. E assim é preciso que eu faça alguma coisa por meu país e pelo mundo. Trabalho para o mundo, não apenas para o continente africano, mas para o mundo. Pois o que se passa na Arábia Saudita, na Palestina, me diz respeito. Se digo que os palestinos que estão sofrendo não me concernem, eu digo “não, nós temos o sangue que circula em nossas veias da mesma cor”. Neste sentido, eu me preocupo.

E quando eu o questiono a respeito da globalização ele argui:

Te digo que fico arrepiado quando vejo os beninenses dizerem “Jesus, Jesus”... Você é besta, ou o quê? Quando falamos da globalização, você vai me dizer o quê? Vai me dizer “Jesus”? Vai trazer Jesus para a globalização? Mas foram outros que te trouxeram Jesus. É o vodun que você vai trazer. Percebe? Assim, quando, por exemplo, vem um irmão na minha casa: quando as pessoas passam ao lado de minha cerca, elas dizem: “Ah, esta casa é a casa do vodun”, ele diz: “Não, é a casa de Jesus, é a casa do vodun, é a casa de Maomé”. Eles perguntam: “Mas, você faz o quê?”. Sim, a verdadeira religião é a moral. Se você é mulçumano e acredita que o cristão é mau, você não é religioso. Se você é cristão e percebe o vodun como mau, te juro que você não é religioso.

(...)

Até agora, nada mudou. Direi que nada mudou? Porque nós artistas beninenses, nós lutamos para que algo mude, para que o Benin contribua, faça sua parte [*amène sa pierre à l'édifice*]. Meus colegas também lutam para que alguma coisa mude. Pois você sabe que temos um novo presidente. E repito, como dizia ainda há pouco: “O animal que grita no mato, se não pode matar, só pode se calar”. Após um ano deste novo governo, eu planejo [fazer] uma performance de dança, em que vou me colocar na pele de um louco... Para mostrá-los como o Benin está sujo. Como as ruas não têm energia elétrica. Como te falei, cheguei da Suíça há duas semanas, eu vi o que vi; morei na Alemanha alguns anos, mas vi o que vi. Os outros não têm duas cabeças. E o tanto que nossos governantes viajam, mais que nós artistas. Quando fui à Suíça, não foi o estado beninense que pagou minhas passagens. Se o fosse, não teria podido viajar. É esse o problema. É preciso que nós mostremos a arte, porque somos nós os embaixadores. Que os mostremos que “Nós estamos de olho. E vemos tudo isso que vocês fazem e vamos incentivá-los a melhorar para que a África mude, para que o Benin mude.”

Deste modo, percebemos o apelo político de Kiffouly ao empregar signos locais nesta obra. Colocando seu corpo como material, ele atinge a profundidade que almeja, sendo parte deste mundo, qualquer um entende o que ter o corpo coberto por azeite e farinha. Em uma de suas performances, ele diz que está “deitado na lama com minha roupa para denunciar uma rua degradada. E depois de três dias, a prefeitura recuperou a rua”, ou seja, sua obra tem o alcance de transformar seu ambiente. Ele pretende falar para o mundo e pelo mundo também, pois, como ele mesmo postula: tendo o sangue da mesma cor que qualquer um nesse mundo, o problema dos palestinos o concerne também e sua obra pode chegar lá e fazer algo. Seu corpo está na constituição da obra e ele leva ao extremo sua presença durante a performance colocando em jogo tudo o que há para ser apresentado. É assim, como em todo o mundo, as divindades são entes da existência e

permanência dos signos. Lègba, no contexto do vodum fon, é aquele que permite que as coisas fluam e e que tudo tenha podido existir entre esse mundo e o outro, ele é o princípio dinâmico que possibilita o universo (PARÉS, 2016). Sabendo disso, ele passa sua mensagem que os políticos devem respeitar isso, tê-lo em sua casa, magnificá-lo para que as coisas fluam, para que ocorram sem problemas e para que o Benim leve à globalização aquilo que o pertence e não o Jesus Cristo herdado do colonialismo.



*Figura 3 - Le tolègba (la construction d'un pays) - 2017*

## II. FÁ

### 1. *Da comunicação entre os mundos*

O *Fá* ou *Ifá*, em Yorubá, é uma divindade de origem yorubana, que desdobra-se em um sistema divinatório de múltiplas faces que vem estabelecendo-se na Nigéria, no Benin, no Togo e na diáspora ao longo dos últimos séculos (Parés, 2016, pp. 106-120). *Fá* assume a forma de signos binários impressos em um sistema divinatório que pretende trazer ao mundo “de cá” mensagens para quem o consulta: ele é capaz de prever o futuro e mostrar o passado e o presente, e, a partir das suas combinações possíveis, o *Bokonon/Babalawo* - ou o sacerdote *Ifá* - canta os versos presentes em seus 256 *odú* – seu corpus de poesia. Os versos são denominados *ese Ifá*, que remetem aos conhecimentos Yorubá e à uma vasta gama de informações históricas, conhecimentos tradicionais, cosmovisão, além de novas temáticas contemporâneas, cada *odú* possui subdivisões em versos, alcançando 800 *ese* cada, (dados da UNESCO) uma verdadeira enciclopédia de conhecimento (Olupona & Abiodun, 2016). O *Babalawo*, é capaz de realizar a decodificação de seus signos de maneira sistemática, mas exercendo também sua leitura sobre a mensagem, estabelecendo assim uma conexão, um diálogo entre os mundos visível e invisível.

Para compreendermos *Fá* no contexto da pesquisa acadêmica e da produção de conhecimento, faz-se necessário o aperfeiçoamento da dinâmica interdisciplinar, que nos permite observa-lo para além do olhar antropológico e etnográfico, mas também sob o olhar da filosofia, da religião, da política, da produção de conhecimento, da valorização e manutenção dos saberes, da arte e da performance. Portanto, faz -se necessário uma incursão na episteme dos seguidores e estudiosos de *Fá* para compreendermos a complexidade de seu *corpus*, seus *odu* poéticos, sua existência como divindade, como técnica, como tecnologia, como oráculo, como mensageiro do mundo dos Deuses e como formas de saber e fazer.

Associado à divindade de *Orunmilá*, *Fá* deve ser das divindades mais antigas do panteão yorubano. Ele ocupa na mitologia, o papel do mensageiro de *Orunmilá*, o criador, tomando a via pela qual *Esù* (*Legba*, em fon) passa primeiro, ele traz ao nosso mundo

seus códigos binários decifráveis pela poesia dos 256 *odù*. Dentro do conhecimento de seus versos (*ese Ifá*) narra-se o futuro, ou o passado, e há, implicado nestes textos cultivados pela oralidade, uma gama de saberes estruturados em agências competentes à sua existência plena: todo o universo cultural pode ser abarcado nestes *odù*, acoplado inclusive ao longo do tempo, novas formas de vida contemporânea, conhecimentos atuais, globais e etc. (ABÌMBÒLÀ, 2016; OLUPONA e ABIODUN, 2016; OLUBUSE II, 2016). A complexidade de conhecimento estruturado, o peso da episteme sistemática de diversos povos, atingidos pela expansão da Yorubaland alcança um *corpus* de conhecimento fragmentado em Histórias e complexas redes de troca cultural, econômica e política.

The patron divinity of the Ifá divination system is Orunmila (with aliases that include Agboniregun, Okunrin-kukuru Oke-Geti, Agiri-ile-ilogbon), who made Ile-Ife his home, and he is celebrated to this day at Oke-Tase with elaborate annual festivals that attract Ifá priests from all over the world. Orunmila was the only witness at creation, which means that his own creation must have preceded this of other orishas. More importantly, he has the unique advantage of knowing the destinies of everyone and is equipped with the language to express them. Orunmila is a polyglot, which has earned him the praise name, Afedefeyo (óne who speaks and understands all tongues”) He is also capable of resolving conflicts and bringing peace and order into the universe, for which reason he is called and known as Agbayegun. Despite their sometimes nominal conversion to Islam and Chistianity, the Yorùbá continue to cherish Ifá traditions, which play pivotal roles in daily life and govern the social and economic fabric of traditional and modern Yorùbá society (Olubuse II, 2016).

O *Fá*, que foi reconhecido como Patrimônio Imaterial da Humanidade pela UNESCO em 2005, opera como um *corpus* de conhecimentos passados através da oralidade de seus *odù*, cantados pelo *bokon/babalawo* através de versos – *ese Ifá* – e não permanece imutável no nosso mundo, não, muito pelo contrário, transforma-se a partir das imposições de novas estruturas políticas, sociais, históricas e culturais (ABIMBOLA, 2016; PARÉS, 2016). Suas narrativas orais tradicionais não permanecem cristalizadas fora do tempo, elas sim, se adaptam a novos mundos e promovem o diálogo entre as gerações que apreendem os conhecimentos de *Fá*, permitindo a este sistema o alcance de diversos povos ao redor do globo. Há muito vem desenvolvendo-se no âmbito acadêmico uma área apenas voltada para os estudos de *Fá*, *Ifá Studies*, existindo já na histórica cidade de Ilé Ifé, na Nigéria (principal polo irradiador do *Fá* para a zona Ocidental da África), uma universidade voltada para estudos de *Fá* e com cursos ministrados em yorubá. Em 2008, a Universidade de Harvard sediou uma grande conferência que, oito anos depois

daria origem ao livro “*Ifá divination: Knowledge, Power and Performance*”. Nessa obra, diversos aspectos do corpus de Fá são analisados, ultrapassando a esfera da religiosidade e abarcando também aspectos históricos, políticos, culturais e performáticos. Sobre tais temas, os organizadores da coletânea escrevem que:

Ifá Divination, Knowledge, Power and Performance focuses on a number of themes germane to the study of Ifá today. Our contributors show scholarly interest in the collection, transcription, translation, and interpretation of the Ifá divination corpus. In general Ifá divination is a geomantic knowledge system through which specialized interpreters diagnose, explain, or predict current and future fortunes (or misfortunes). In Nigeria, Benin, Togo, and through out the African diaspora. Yorùbá people and their descendants use an ornate circular or rectangular opan Ifá (divination tray) for divination. It is carved with the image of Edu, the deity who interprets and delivers messages between heaven and earth. After coating the tray with a sacred power, the babalawo (diviner) casts palm nuts onto the tray and interprets the binary code produced by their markings. Most importantly, the diviner recites by heart the stories, poems, herbal remedies, and recommended sacrifices associated with the pattern on the divining board. The essays gathered here operate under the premise that Ifá divination encompasses a body of knowledge that has not been fully explored. (...)

Our volume intervenes several issues in the current state of Ifá studies. First, it seeks to debunk existing scholarship that treats Ifá oral narratives as timeless and ahistorical. It highlights the ways that Ifá narratives and their brokers are dynamic and ever changing, shaped by political, cultural histories, and social rituals. (Olupona & Abiodun, 2016).

Um dos maiores estudiosos em *Fá/Ifá* no mundo, o nigeriano Wándé Abímbólá, começou seus estudos no departamento de Línguas Africanas e Literatura na Obafemi Awolowo University em Ilé Ifé. Ele foi um dos responsáveis em fomentar os estudos de Ifá dando-lhes credibilidade nacional e internacional, de modo que a cultura em torno de Ifá passou a ser ensinada na Universidade, que contratou adivinhos Ifá para seu corpo docente, assim como passou a ensinar a ministrar todas as aulas no idioma Yorubá. Abímbólá observa que nas inúmeras transformações nas tradições dos rituais de Ifá se dão de maneira distinta em África e na diáspora, que aparenta ser mais conservadora em relação às práticas e aos rituais e cerimônias referentes à Ifá. Em suas passagens pelas universidades americanas ele deu o tom interdisciplinar necessário para o avanço destes estudos, abarcando filosofia, religião, literatura e artes. Talvez, o ápice de seu trabalho.

Provavelmente pela necessidade de preservar os cultos oriundos de África da perseguição, os escravizados que encararam seu exílio forçado nas Américas cultivaram a tradição através da oralidade e da preservação cuidadosa de seus rituais, que, proibidos

pelo aparato colonial, foram alvo de leis que visavam perseguir e impedir suas práticas culturais e religiosas. Luis Nicolau Parés, utiliza-se de vários relatos de viajantes de diversas nacionalidade para explicar como se desenvolvem os sistemas divinatórios na região da antiga Costa dos Escravos. A partir de fontes que relatam os primeiros contatos dos ocidentais com os povos da região das línguas *gbe*, cujos primeiros registros datam do século XVII, explica a permanência de métodos divinatórios, assim como a transformação, migração e adaptação dos mesmos entre os reinos de Aladá, Uidá, Popo e Daomé.

Muito presente nos rituais das religiões africanas e afro-americanas *Fá/Ifá* deve ter sido adotado pelos povos de Aladá e Uidá no século XVII e mais tarde do Daomé no século XVIII em decorrência das constantes migrações yorubanas ao longo da costa e ao partilhamento do lago Nokuè, que resultaram na adoção desse sistema de adivinhação que veio a substituir um outro sistema, *Bo*. A esse respeito, Parés (2016, pp. 106-107) pontua que: “uma das principais funções das práticas religiosas era a comunicação com o ‘outro mundo’ para obter assistência espiritual sobre a condução dos assuntos ‘neste mundo’. Os processos de revelação através da adivinhação, acompanhados de oferendas e sacrifícios nos altares, eram, assim, o epicentro da atividade ritual.”

## 2. *Azebaba e a arte do sagrado hoje/ Fronteiras estéticas*

Aime Akpinkou Alias Maharaja Azebaba é artista plástico, músico, mestre *Fá* e possui mais de vinte anos de carreira, tendo circulado em diversos locais da África com pinturas, fotografias, esculturas e espetáculos de música. A beleza de sua arte está na forma com que se relaciona com a mesma mantendo-a viva na chama da realidade espiritual sobre a qual o povo *Fon* voduísta está constituído. Suas vivências, saberes e conhecimentos estão ligados à cultura a qual pertence e o fazem viver o mundo invisível através das telas, das músicas e dos ensinamentos passados a outros jovens pintores. Suas telas revelam a realidade que há no invisível, humanizam o saber espiritual e promovem a História e a cultura dos povos *Fon* e *Yorubá* e do Benin.

Azebaba, que significa o “rei dos feiticeiros”, recebeu esse nome ao realizar o retrato de um senhor, que como forma de agradecê-lo pela pintura, dizendo que ele pôde passar o espírito dele para a tela, lhe deu esse nome. Ele leva a fundo sua missão de revelar a História do nascimento à morte de *Fá*, que assume em sua arte o caráter humano. Ele clama ser um dos primeiros artistas no Benim a revelar a humanidade de *Fá*, a qual ele atribui a partir da História da mãe de *Fá*, “a primeira mulher a ir para a escravidão”, *ser amarrada*, ele explica. Atribui-se o caráter histórico ao “mito” de *Fá*, pois Azebaba assim o apresenta, como um fato histórico, narrado a partir de suas vivências espirituais ligadas aos signos de *Fá* – cuja complexidade exige anos de estudo para compreensão de seus códigos – ou às suas pesquisas históricas e geográficas, tendo ele mesmo viajado para o Egito em busca do local de nascimento de *Fá*.

O objetivo declarado de Azebaba é humanizar a divindade de *Fá*, contanto essa história em suas obras: como ocorreu este nascimento historicamente, geograficamente e espiritualmente afastando-o da categoria antropológica de mito e jogando com a oposição entre mito e História. Ele passou a circular contando a história do nascimento de *Fá*, pintando-a, divulgando o nascimento de *Fá* como um fato, que, tendo acontecido, não poderia ser da ordem do mito. Na entrevista que ele me cedeu ele pouco quer aprofundar-se em temas como arte contemporânea e outras temáticas, seu assunto é *Fá*.

Multiartista respeitado no círculo das artes plásticas do Benim, Azebaba me recebeu e, no tempo em que estivemos juntos, pude perceber o respeito que ele inspira a outros artistas, mais jovens, ou de igual idade... Durante toda a conversa que tivemos eu

estive atenta para captar as nuances e as estruturas de pensamento que estavam guiando aquelas palavras e aquelas pinturas. Como um mestre, Azebaba passa boa parte do tempo ensinando, contando a história de Fá, o qual ele atribuí ser o primeiro artista, o primeiro pintor e o primeiro cantor. Ele me explicou que ele não é um *bokonon* senão um *meine Fâ*, cuja responsabilidade seria levar a verdade, a História e o verbo de Fá adiante. Não obstante tamanha missão, conhecer Azebaba de fato transformou o rumo da minha pesquisa e de todas maneiras possibilitou um maior acessar o arcabouço simbólico que circula entre os artistas do Benim.

Nosso primeiro encontro foi em sua casa/ateliê, em Glodji-bé, nos arredores de Cotonou, numa pequena área rural, onde Elon M'Catilina nos levou para conhecê-lo. Logo que entramos em sua sala tiramos nossos sapatos e nos sentamos com ele, Elon nos apresentou com a formalidade que este tipo de situação exige no Benim, disse que eu era pesquisadora em artes, que estava buscando me encontrar com Zinkpè, que meu marido era professor da Universidade e que me acompanhava, disse ainda, se bem me lembro, que eu estava buscando ver os voduns nos artistas – talvez não fosse essa diretamente minha intenção, mas entendo porque eu posso ter passado essa impressão. Desde minhas primeiras pesquisas sempre me intriguei pela relação entre arte e o sagrado sobre a qual se fundamentam boa parte das experiências estéticas nas culturas subsaarianas. Tenha talvez sido esta uma busca em vão, dadas as pesquisas já bem avançadas no assunto. A partir da descrição dos próprios pensadores e artistas africanos sabemos que as referências religiosas presentes, assim como cada artista não se furta à utilização das estruturas do saber ligado à religiosidade oriundas de sua tradição, mas que esse referencial simbólico não limita os inúmeros assuntos tratados pelos artistas contemporâneos e que se, optarem, como é o caso de Azebaba, de representar este universo espiritual e sagrado, não estão produzindo a chamada arte funcional/sagrada. Mas, possivelmente, tenha sido essa busca pelo sagrado nas artes, que tenha me levado ao ateliê de Azebaba. Seguindo o costume local do Benim, ao chegar na casa de Azebaba nos foi oferecida água em uma pequena jarra de alumínio, da qual bebemos e oferecemos aos ancestrais em um gesto em que cada um dos visitantes derrama um gole de água dessa mesma jarra no chão logo a frente (este costume se mostrou presente em todas as casas que visitei no Benin, tão logo chega-se na casa, antes de iniciarem as conversações todos bebem um pequeno gole da pequena jarra de alumínio e dão aos ancestrais no chão, a água simboliza a recepção por parte do dono da casa e derramar no chão simboliza o respeito aos ancestrais, que bebem ali).

Logo nos primeiros minutos eu já estava olhando todos os quadros, pinturas e esculturas ao nosso redor, numa casa simples, com os pés no chão, o mestre passava seus dias. Todas as paredes estavam pintadas com divindades africanas e orientais, como Shiva, haviam voduns no chão com cabaças e velas e os quadros que me iniciaram nessa jornada de conhecer sua obra, também. Logo em cima do sofá em que ele se sentava estava pendurado o “Yêhoué l’invocation”. Desde o primeiro instante esse quadro me comoveu profundamente, eu, lá, estática, devo ter observado por minutos a fio, vidrada naquela imagem, que emanava uma luz de duas representações femininas...

Ele percebeu, ali, meu olhar hipnotizado e me perguntou se eu gostaria que ele explicasse qual era o significado da tela, no que concordei com a cabeça, sem conseguir desviar o olhar, e ele me disse que se tratava de um ritual exercido pelas senhoras da água, Yemanjá e Oxum, criando o mundo em cima da cabaça, que eu lhe perguntei leigamente: “Oduduwa?” E ele me confirmou. O pássaro que se eleva representa Exú, ele me disse... e eu fiquei atônita, feliz por ter visto aquela imagem, numa simples casa de chão vermelho com aquela imagem que emana brilho, movimento e que transporta o olhar para o “outro mundo”, tão cultivado nesta região da África. Aquela imagem falava a mim, expliquei a ele, que Yemanjá e Oxum falavam por mim também, e nos entendemos.

A partir daquele momento parecia que eu tinha atravessado o oceano para ver aquela tela, minha fé ali, filha de Yemanjá com Oxum, as mesmas águas que me trouxeram, as mesmas águas que me levaram, as mesmas águas que me falam dia após dia podiam se expressar através da arte que eu buscava e que encontrei ali, na casa de



Figura 4 - "Yêhoué l'invocation" - Azebaba/ 200cm x 100cm - 2016

Azebaba. Como pesquisadora, foi um momento muito satisfatório ao ver as telas que eu buscava, ali, falando-me diretamente ao coração. Sabe-se da capacidade da arte em tocar-nos as emoções, em envolver-nos em cores, faces, realidades sobrepostas: somos arremessados ao outro mundo através da estética alcançada pelo repertório simbólico do artista, ou mesmo, do espectador e mostrando-se ser, aquilo que eu racionalmente teria buscado nos últimos anos estudando, pesquisando e produzindo arte.

Acredito que ele tenha percebido meu olhar naquele momento, tanto que, de algum modo, desde aqueles primeiros instantes em que nos conhecemos, uma relação de amizade e confiança se estabeleceu entre nós. Se ao princípio eu estava buscando no Benim o artista que eu tinha conhecido aqui no Brasil, Zikpè, estar lá me fez encontrar a simbologia a qual eu tanto admirava nos artistas do Benim. A um princípio eu achei que os efeitos de luz tivessem sido feitos com spray fluorescente, mas depois eu descobri que a técnica utilizada foi a de *light painting*. É imperativo compreender que a utilização de



Figura 5 - "Yéhoué l'invocation" - Azebaba/ 200cm x 100cm - 2016 (DETALHE)

técnicas da arte contemporânea por artistas subalternizados no mercado internacional faz parte de um processo de circulação das formas (sintaxe) artística, mas que o repertório simbólico tem suas nuances a depender da localidade, do povo, cultura ou etnia da qual o artista é oriundo.

Há ainda, até os dias atuais, uma certa recusa, que se expressa do mercado da arte, em aceitar artistas fora do eixo ocidental, que se utilizam das práticas da arte contemporânea para expor mundos e modos de saber e viver distintos do *ethos* ocidental e, no limite, colonizado. Há uma busca pelo homem universal que pode ser expressa pela

arte africana, como por qualquer outra, mas cujas referências nem sempre se espelham na cultura mundial, senão, em suas próprias vivências culturais específicas. Mas artistas como Azebaba, mostram que é perfeitamente possível artista possuir a maior parte de seu repertório simbólico ancorada em sua tradição autóctone, porém, utilizando-se de técnicas de representação oriundas do Ocidente. Partindo de uma realidade inserida no mundo globalizado, mas sem deslocar sua fonte de inspiração, seu repertório simbólico e todas as referências históricas, religiosas e culturais das quais emana o seu conhecimento. De muitas formas, a arte circula nestes meios questionando a homogeneidade imposta pelas grandes religiões monoteístas inseridas em África, assim como pelo próprio aparato colonial, ou até mesmo, em detrimento deste.

De todos modos a utilização do *light painting*, ou até mesmo de telas, não impede a expressão da cultura *fon*, dos saberes compartilhados através de todo um conjunto simbólico suficiente. Contudo, essa arte está, de muitas maneiras, inserida no globo e expressa também sentimentos humanos “universais”, mas não deixa de possuir profunda conexão com as tradições artísticas dessa região. Muitos destes questionamentos e premissas se fizeram presentes ao desenrolar desta pesquisa, mas esta tela rompeu mais uma vez algumas barreiras impostas pela metodologia da academia. Vê-la ali, compreender sua presença no mundo e em meu caminho foi bastante revelador. Foi emocionante ter tantas perguntas respondidas de uma só vez, tantas emoções postas a prova, tantas barreiras metodológicas e de alteridades sendo rompidas por apenas uma tela.

Eu valorizei muito este momento de troca, o que favoreceu muito o contato que pude ter e ainda tenho com o mestre Azebaba. Neste dia conversamos, comemos de mão sentados em sua casa e combinamos que eu voltaria lá em alguns dias para entrevistá-lo. Meu marido me perguntou se eu perguntaria o valor da tela, vendo que eu tinha ficado apaixonada por ela, eu prontamente disse que não teria coragem de perguntar o preço, que não teria como dar preço a algo assim e que mesmo se tivesse, que eu não teria como pagar por aquela tela. De fato, ela me tocou tanto que eu tive dificuldades em compreendê-la como um produto, algo a ser levado para casa: bastaria guardar aquela memória, aquela sensação.

Voltei em sua casa em alguns dias com o equipamento de filmagem, logo quando chegamos percebi um movimento na casa e Elon me comunicou que a terceira esposa dele tinha dado a luz na noite anterior. Eu o parabeneizei e pudemos dar início a entrevista

e foi uma entrevista muito bonita, na qual eu tive que fazer poucas perguntas, dada a já estabelecida narrativa de Azebaba em torno de sua arte, de Fé etc. Ele sustenta que Fá teria sido o primeiro artista, o primeiro cantor de todos, que dele descende o verbo, que ele é o verbo, portanto dele partem as artes.

Depois da entrevista nos sentamos para comer e conversar, Elon, que estava a guiar-nos decidiu repassar o roteiro de nossos próximos dias, pois eu ainda viria a me hospedar o *Le Centre* para encontrar-me com Zinkpè e visitaria no dia seguinte o Embaixador da Unesco e grande amigo de meu orientador, o Prof. Olabiyi Yai. Foi impressionante, pois, depois que Elon comentou que visitaríamos o embaixador no dia seguinte, Azebaba nos questionou: “o prof. Olabiyi Yai?” E com a nossa confirmação seus olhos brilharam ainda mais e ele me disse que a casa do embaixador estava decorada com três grandes telas que ele havia pintado e que o professor tinha sido a pessoa que mais caro pagou por sua arte.

Imediatamente ele falou em *fon* com Elon, que tirasse a tela do chassi e a desse para mim. Eu, como não entendo fon, quis compreender isso mesmo, mas só entendi quando Elon me disse em francês: “*Cadeau! Cadeau!*” E eu não pude acreditar, ele realmente me deu a tela de presente. Elon imediatamente tirou-a da parede e começou a tirá-la do chassi, era difícil acreditar que eu teria mesmo ganhado aquela tela. Chorei de emoção. A partir daquele momento eu compreendi que havia entre nós uma relação que tinha que ser de duas vias, que tínhamos que nos fortalecer mutuamente e que as relações humanas em muito extrapolam as noções de interlocutor e pesquisador; ali, nós percebemos um no outro o futuro que estaria por vir e selamos um pacto, o qual eu pretendo honrar com as palavras que escrevo sobre sua arte e sobre todas as interlocuções que ele me permitiu. Espero um dia retribuir esse gesto a altura.

### 3. Estética de Fá/ Fá como o primeiro artista

Abímbólá nos explica, em seu livro *Ifá Divination Poetry* (1977), o surgimento de Ifá a partir das crenças Yorubá e expõe e traduz os 16 principais *odù* de Ifá. Este, conhecido também com *Orunmilá* teria sido uma das 401 divindades que vierem do *òrun* (céu) para o *ayé* (terra). Olodumaré atribuiu a cada uma das divindades uma função na terra, e Ifá, foi colocado na função da adivinhação por causa de sua grande sabedoria, adquirida enquanto assistia a Olodumaré criar o mundo enquanto aprendia os segredos do universo. Tendo as divindades descido à cidade de Ifé onde nunca antes havia sido habitado por humanos, que surgiram após descendência direta do casamento entre as divindades, os filhos de Odùduwà e posteriormente, as criadas por Òsàálá, que seriam governadas pelas divindades e seus descendentes.

Orunmilá, aplicou seus conhecimentos para ajudar a criar na sociedade humana uma ordem básica e ensinou já neste princípio os segredos da adivinhação, ele que estava instalado em Òkè Igèti teve oito filhos homens. Durante um importante festival ele convidou todos seus filhos que chegaram um a um e o saudaram com os dizeres *àborúboyè bo síse*, que quer dizer, “os sacrifícios devem ser aceitos e abençoados”, foi quando seu filho mais jovem, Olówò, que chegou e não lhe disse nada, Orunmilá cobrou o mesmo respeito dos outros filhos ao mais novo, que contestou-lhe dizendo que ele também era um rei e que era degradante para ele se rebaixar. Orunmilá ficou muito irritado com isso e decidiu retornar ao *òrun*. Assim que ele saiu, a terra se encontrou em caos e desordem, estando o ciclo da vida e da fertilidade colapsados. Tudo beirava a destruição, como narrado no seguinte poema:

*Aboyún ò bí mó*

*Àgà ò towó olà bosùn*

*Okùnrùn ò dide*

*Akeremodò wèwù iràwé.*

*Àtò gbe mó omokùnrin ní idí;*

*Obìnrin ò rí àsée rè mó.*

*Isú peyin ò ta;*

*Àgbàdó tàpé ò gbó;*

*Erèé yojú òpòlò.*

*Òjò pááp' ààpáá kán silè,*

*Adié sà aí mì*

*A ón abe silè*

*Ewuré mú un je*

*(Pregnant woman could not deliver their babies;*

*Barren women remained barren.*

*Small rivers were covered up with fallen leaves.*

*Semen dried up in men's testicles*

*Woman no longer saw their menstruation.*

*Yam formed small but undeveloped tubers;*

*Corn grew small but unripened ears.*

*Scattered drops of rain fell down,*

*Chicken attempt to eat them up:*

*Well-sharpened razors were placed on the floor,*

*And goats attempted to devour them.)*

*(ABÍMBÓLÁ, 1977, p. 77)*

Quando a terra estava afundando em caos, foi decidido que os filhos de Orunmilá deveriam ir até o Òrun e convencer seu pai a retornar para a terra. Se recusando a deixar Òrun e dando-lhes 16 sementes de palma para que estas o substituíssem na terra, Orunmilá os disse:

*Bé e bá délé,*

*Bé e bá fówóó ní,*

*Eni téé moo bi nù un*

*Bé e bá délé,*

*Bé e bá fomos bí,*

*Eni téé moo bi nù un...*

*Ire gbogbo té e bá féé ní láyé,*

*Eni tee moo bi nù un...*

*(When you reach home,*

*If You want to have money,*

*That is the person you should consult.*

*When you reach home,*

*If you want to have wives,*

*That is the person you should consult.*

*When you reach home,*

*If you want to have children,*

*That is the person you should consult...*

*Any good thing you wish to have on earth,*

*That is the person you should consult)*

*(ABÍMBÓLÁ, 1977, p. 80)*

Este *corpus* poético está imbricado, então, na essência da existência de Fá e depois de apresentar-se, inclusive ele me narra como começou a contar a história de Fá nas artes plásticas:

Às vezes o que eu vejo, as pessoas não veem. Porque, já no ano 2000, nas minhas pinturas, eu sou o primeiro que começou a falar do nascimento de Fá, senão antes as pessoas tomavam Fá como um mito. Eu que as disse: “Não, não é um mito, é um ser, ele nasceu”. Então, temos que respeitá-lo... E eles começaram a me perguntar: “Como ele nasceu de uma mulher?” E eu comecei a fazer conferências sobre isso, fazer exposições sobre isso, para explicar como Fá nasceu, de uma mulher já idosa, que não havia conseguido ter filhos, e um dia, uma manhã na floresta, para ir procurar lenha, ela encontrou um espírito que a gente chama Aziza. São espíritos que no tempo fazem as trocas das folhas de cura com as pessoas. E esse a disse: “Você pega tal folha lá,

e você vai, prepare esse medicamento e o beba. E depois de bebê-lo, realmente, você vai ficar grávida”. E realmente a mulher fez isso, e engravidou, já idosa, com 80 anos. E agora, ela está grávida, meri meri meri. Ela vai de novo à floresta para buscar lenha, ela escuta a voz de um bebê que está na sua barriga e que a diz: “Eu vou nascer dentro de 16 dias, e, neste dia, será ao primeiro grito do galo. E nesse momento, as outras comunidades virão declarar guerra à minha comunidade e vão matar meu pai. Você será a primeira mulher que partirá em escravidão.

Então, a mãe de Fá foi a primeira mulher que foi escravizada, amarrada. A mãe dele chegou em casa e contou isso ao seu marido, o rei, que não acreditou. Mas ao 16º dia realmente, ao primeiro canto do galo isso começou: as pessoas chegaram, mataram o papai e pegaram mamãe. E indo, ela deixou seu filho Fá, que acabara de nascer, na cabaça. É por isso que até hoje, em todos os países, Fá fica numa cabaça. Então, ela o deixou na cabaça, coberto, com as anciãs [*sages femmes*] que a ajudaram para cuidar dele. E assim, ela foi embora escravizada. E agora, a mulher sábia [*sage femme*] ficou com o pequeno, o pequeno começou a crescer, o marido dela é caçador e levou o menino para a caça. O menino olhava as folhas e dizia: “Essa folha cura isso, essa folha faz aquilo”. Isso surpreendeu o caçador. Se alguém estivesse doente na tribo, o pequeno Fá curava a pessoa pelos sinais, desenhos, folhas, isso começou a surpreender as pessoas. O rei que chegou e declarou guerra e matou seu pai... sua única filha estava doente. Fizeram de tudo, a filha vai morrer. Alguém foi lá pegar o menino, levaram o pequeno Fá, ele diz que pode curá-la. O rei disse: “Se você curá-la, eu divido a vila em duas, você é rei de um lado, eu sou rei do outro lado”. E isso foi feito. Ele a curou, e a vila foi dividida, ele se tornou rei. Agora, ele precisa de escravos. Partiram para comprar os escravos e sua mamãe estava no meio dos escravos que ele comprou. E quando ele reconheceu sua mamãe, ele a entronizou. E a chamamos de *Minona*. Hoje, muitas pessoas que escutam falar de Minona, creem que é a grande feiticeira. Não, Minona é a mãe de Fá. E Minona quer dizer “nossa mãe, a rainha”, é o significado direto: “nossa mãe, a rainha”, Minona.

Então, fui eu que comecei a recitar essa história: o nascimento de Fá. Assim, e hoje, agradeço muito a Dada Segbo, nosso criador, que fez com que muita gente começasse a aceitá-lo. Eu o fiz em pintura, em exposição, eu cantei e agora eles começaram a engolir. Então, eu faço minha arte, muita gente chama minhas obras de “obras curativas”. Porque, em realidade, se as pessoas vêm e me dizem eu tenho tal problema, eu digo “Pegue esse quadro aí, pinte-o”. E, se você realmente o pinta, isso resolve muitos problemas. Isso cura as pessoas, e assim resolve os problemas. Porque os sinais que eu emprego, as formas que emprego, as cores que emprego, são coisas que tinham riquezas dentro e eu sei o que misturar e o quê não pode ir com o quê. Então eu não coloco os signos por nada, aleatoriamente, eu sei os seus valores antes de os unir, mesmo as cores. Em escultura ou instalação, eu não instalo qualquer madeira, eu sei qual madeira eu devo explorar. Se é o *roko*, porque utilizar o *roko*? *Roko* tem uma vida mais longa, mais longevidade do que muitas outras madeiras, pra não dizer do que todas as madeiras. À parte *roko*, tem *kakè*. Então, eu tenho que saber qual madeira vou utilizar em qual circunstância e em qual obra. É por isso que as pessoas chamam minhas obras de “obras curativas (AZEBABA, Anexo I).



Figura 6 - "Diimindji la naissance", Azebaba, 2013 - 245cm/145cm

É isso. Se trata de “desmitificar” Fá e dar a ele um passado. Azebaba clama pela potência humana da divindade e, por conseguinte, pela real existência de *Fá*: tendo nascido de uma mulher, ele assume a forma humana e existe, não poderia ser um “mito”<sup>2</sup>. Sobre essa negação ao mito enquanto categoria antropológica, o artista afasta-se desta noção promovendo um *Fá* histórico, real, humano. Enquanto artista, Azebaba passa a recontar essa história de modo a explicitá-la em seus quadros e ele assume o estilo surrealista tangendo assim as formas espirituais e invisíveis que se sobrepõem ao fato narrado.

Azebaba assume o mundo espiritual como visível e pode, a partir do surrealismo, esconder imagens nas texturas, dando ao espectador uma emoção que dura até que se possa desvendar toda a imagem, o que possivelmente não ocorre da primeira vez em que

<sup>2</sup> Sobre a negação do mito certamente um artigo poderia ser elaborado. A partir das diferenças que Manuela Carneiro da Cunha (2005) aponta entre “cultura” e cultura, penso que um paralelo poderia elucidar a presença do “mito” e do mito. Mas sobre este assunto há muito pouco que posso elucidar agora, dado a complexidade das enormes incursões da Antropologia no campo da mitologia, que resultaria em uma enorme gama de discussões e literaturas que já há muito imersas no campo da mitologia configuram um debate que já trouxe suficientes vítimas e aqui objetivo apenas demonstrar a potência estética e espiritual do “mito” de *Fá*.



Figura 7- "Nougni le verbe" , 2013, Azebaba - 260cm/180cm

nos deparamos com suas formas dada a imensa quantidade de rostos, formas e segredos que cada tela pode conter. Como podemos ver nas imagens, no quadro de *Fá*, podemos notar amplamente a quantidade de situações sobrepostas e elementos presentes mesclados como um. Nesta cena, *Fá* está fazendo uma previsão, em sua mão direita um copo de onde sai uma fumaça que se transforma em um ou mais rostos que se fundem à face central como podemos notar no Detalhe.

Azebaba assume as formas do mundo espiritual e a passa para as telas de maneira a fundir seu repertório simbólico com técnicas de pintura de pontilhismo e estilos do surrealismo ao mesmo tempo que explicitam um resgate histórico das divindades, permitindo um acesso direto à este passado, com o fim de desmitificá-lo, apresentando ao espectador conhecimentos solidificados ao longo de suas incursões, vivências, estudos e pesquisas.

Ele assume que todo seu fazer artístico é guiado por *Fá*, que como comunica-se desde seu princípio, é o primeiro cantor, o primeiro escultor, o primeiro *griot*, ele é o primeiro artista, curando as pessoas ele se faz presente em tudo, e expressando-se através



Figura 8 - "Nougni le verbe", 2013, Azebaba - 260cm/180cm (DETALHE)

de seus signos binários, estabelece a comunicação entre os mundos, ou seja, faz o mesmo papel da arte: tendo esculpido os primeiros humanos e nascido entre nós – como ele pontua igual a Jesus Cristo, nascido de uma mulher – ele é o Verbo e vem antes de tudo, até mesmo antes de sua própria força motriz criadora como artista, é a base da cultura, é uma epistême antiga, inteira, que se forma e transforma levando sempre o conhecimento:

Em tudo o que eu fiz, eu só pesquiso a nossa tradição, nossa cultura, que tem por base o Fá, porque toda nossa cultura, tudo que a gente vai falar da nossa tradição se você não vir Fá, não é verdade, ele é o primeiro mensageiro enviado, então ele é o Verbo, ele pode desenhar o primeiro, esculpir o primeiro, porque, como, foi alguém que chegou para curar o mundo, os males que estão sobre a Terra, então ele toma as cores da terra para desenhar os sinais, as formas, e com isso, ele cura as pessoas. Ele faz milagres com isso, ele pega uma madeira e esculpe, um homem ou uma mulher, ele esculpe e ele diz: “Bom, esse que já quer morrer, ele vai transformar a morte em madeira esculpida e a pessoa vai sobreviver”, e ele o faz. Realmente, a pessoa sobrevive. Foi assim que ele esculpiu as primeiras esculturas e curou as pessoas. E a mesma coisa dentro dos versos, tem muitos versos que ele canta. E se ele canta, ele cura ou faz milagres, ele resolve os problemas com suas canções. Isso faz com que ele seja o primeiro que cantou. Ele é o exemplo de todos os cantores também. Então na pintura, na escultura, na música, na comédia. Porque ele fez muitas, ele é *Griot*, então ele fez muitas comédias...Então ele é o primeiro, a base, a cumbuca de barro [marmite] de todas, digamos, mesmo as religiões, porque ele é o primeiro que é religião assim, o primeiro que instalou o culto *vodun*, e todo mundo começou por aí.

Então, de algum modo, no mundo todo, digamos a arte universal, o pai da arte universal é Fá. Porque ele é também o primeiro que tem a escrita e seu

alfabeto contém duas letras: o um, digamos, um traço vertical, e o zero, pontilhado. E é com os dois que atualmente vem todas as línguas existentes na Terra, universalmente, é de lá que se escreve seu alfabeto. Não existe alfabeto que você veja escrito sem traço e sem forma curva ou zero. Então, ele é o primeiro, a base, e é por isso que eu pesquisei muito dentro do Fáfá, eu vejo que um negócio interessante que a gente deve muito folhear, consultar, todo artista deve pesquisar lá... é lá a cumbuca, a raiz da arte. E, sobretudo, eu dizia às pessoas, “é preciso que a gente pesquise muito lá porque a árvore que esquece suas raízes perde suas folhas...”. Então, para não perder nossas folhas, para ter sempre os conhecimentos, para sempre refletir, florescer, maravilhar, então a gente tem que sempre pesquisar no pote de Fáfá. Então, é por isso que eu pinto muito no estilo surrealista, porque as primeiras pinturas, a vemos muitas vezes com muitos braços, pernas ou pernas um pouco mais grossas ou a cabeça em forma de máscara.

Por isso que eu peguei o hábito de desenhar, pintar assim. E eu utilizo mais o ponto, porque o ser humano, a criatura, toda criatura começou por um ponto, como as duas letras: um traço e um zero pontilhado. É por isso que na nossa pele, em toda criatura há poros para respirar. Ora, lá estão os pontos. Então, toda coisa é um ponto, começa de um ponto. É por isso que eu amo toda pintura em pontos, me agrada utilizar o pontilhismo para pintar. De alguma maneira, outros me chamam pontilhista, autores me chamam surrealista, eu aceito todos os nomes que me dão, porque eu estou no meu mundo de pesquisa e compreensão da minha cultura e da minha tradição. Às vezes o que eu vejo, as pessoas não veem. Porque, já no ano 2000, nas minhas pinturas, eu sou o primeiro que começou a falar do nascimento de Fáfá, senão antes as pessoas tomavam Fáfá como um mito. Eu que as disse: “Não, não é um mito, é um ser, ele nasceu”.

---

Entre este mundo e o outro, nossos olhos veem muito pouco, mas sabemos, pelas poesias herdadas da oralidade, que nossa alma foi forjada por mãos de outro mundo. Nossas vidas se cruzam sob a face da ancestralidade, sob os legados dos Voduns e dos Orixás que nos conduziram barco adentro, barco afóra... somos corpos presentes, estados de espírito, matérias de água, matérias de terra, matérias de luz...

Azebaba é o Mestre que nos guia nessa jornada dos verbos de Fáfá, nos apresenta seus versos simbólicos expostos como presentes, vivos, verdadeiros, emaranhados no vermelho africano, nas luzes do outro mundo e nas formas surreais e contemporâneas da existência humana, o surrealismo de suas obras permite ver um pouco mais do outro mundo como ele realmente é, invisível, mas cheio de faces. E Fáfá, que esteve presente no começo da humanidade, guia estes quadros, participa cor a cor, face a face, verso a verso e Azebaba interpreta seus signos e resgata a humanidade do mesmo, trazendo-nos um Fáfá nascível, histórico, um ancestral, um rei.

O mito e a herança do colonialismo morrem face às realidades exploradas pelo artista, que vê, através dos olhos de Fáfá-Orunmilá, tradição e modernidade alimentando-

se sem conflitos, refletindo seres como nós, em camadas de realidade. Existentes, vivos, negros e vermelhos como sol que bate na África, viva, contemporânea e real. O Benin do nosso mundo clama pela existência real de suas divindades hoje, e Fá, na obra de Azebaba, nos mostra os caminhos.

### III. IBEJI

#### 1. Zinkpè entre dois mundos/ “Quem ganhou?”

Dominique Zinkpè é artista plástico auto-didata, nasceu em Cotonou, em 1969 e foi criado no Abomey por sua família, que é católica (*però non troppo*, como veremos). Sua produção artística já circulou em diversos salões da arte contemporânea ao redor do mundo, tendo já participado de diversas mostras, workshops e residências artísticas em países da África, da Europa, da Ásia e das Américas, como Alemanha, França, Bélgica, Holanda, Canadá, Cuba, Senegal, Costa do Marfim, África do Sul, Japão, EUA, Brasil, Portugal, Nigéria, Togo e Mali (*Africa Africans*, 2015). No Brasil, ele participou da mostra *O Benin Está Vivo Ainda Lá*, no Museu Afro Brasil, em São Paulo, no ano de 2008; foi um dos convidados conferencistas do *I Encontro Afro-Atlântico na perspectiva dos Museus*, em 2011, e da mostra coletiva de arte contemporânea de África mais recente do Museu Afro-Brasil, *Africa Africans*, em 2015.

O artista recebeu enorme reconhecimento nacional e internacional após receber



diversos prêmios, como o Prêmio Jovem Talento Africano, na exposição *Grapholie*, em Abidjan, na Costa do Marfim, em 1993. Mas sua projeção se intensificou ainda mais durante a Bienal de Dakar de 2002, importante mostra que, desde 1992, lança artistas visuais africanos para o mundo e traz artistas de diversas nacionalidades para o continente africano. Na Bienal de 2002 ele recebeu o Prix Uemoa, por sua instalação intitulada *Malgré Tout* [Apesar de tudo], que traz numa sala diversos aparatos médicos pendurados, seringas com medicamentos,

remédios, líquidos coloridos, indicando a ajuda humanitária que o Ocidente dispensa aos países africanos. Trata-se também de uma obra política que, como ele me revela, é uma auto-crítica da realidade africana:



Figura 9 - "Malgres tous" - instalação (DETALHE)

Eu vou dizer mais... política, sim, mas crítica e autocrítica. Autocrítica da África mesma, porque apesar de tudo, isso é o que a gente vive há anos, e não mudou, desde que nasci vejo isso. A África tem o talento para ser dependente, para pedir sempre. Apesar dos países grandes, como o Congo, que tem grandes recursos minerais, de países como a Nigéria, que possui petróleo e é raro. Eu não compreendo que a África, sempre, se faz assistir, ser ajudada. Diria que nós adoramos isso. É verdade. Muitas ONGs igualmente adoram isso, nos ajudar. Mas o que é tolo, é que o dinheiro vem e retorna frequentemente. Então, é de colocar em cena essa África que está doente, que gosta muito de ficar nessa posição. Felizmente que depois de 2000, foi nessa época que essa performance foi realizada, essa realidade mudou um pouquinho (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Para além da instalação que lhe rendeu este importante prêmio em Dakar e das fortíssimas performances do artista, possivelmente foram os desenhos e as pinturas que consolidaram Zinkpè como um artista contemporâneo de grande visibilidade internacional, sobretudo no continente Europeu. O artista retrata formas humanas ou antropomorfas imersas em imagens de dilacerações, espasmos sexuais, situações reconhecíveis pelos olhos do sujeito e do indivíduo, levando-o a uma posição de sucesso no mercado internacional da arte, que lhe rendem reconhecimento, sobretudo por parte da Europa, desse *ethos* universal, ao tratar de temas e dilemas ditos humanos.

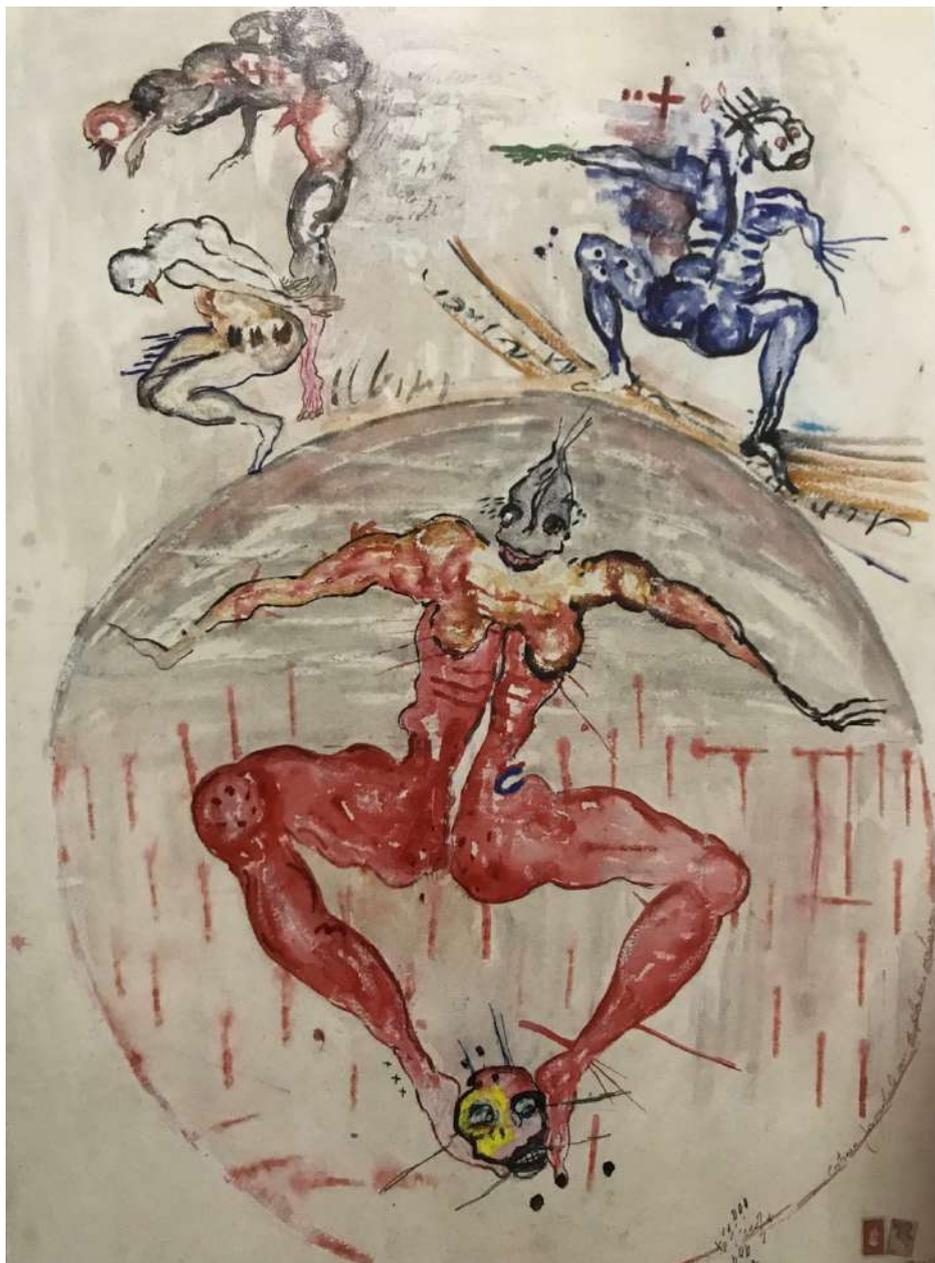


Figura 10 - "Sagace I", 2012 - Dominique Zinkpè - 180 x 130cm

De todo modo, o artista circula por diversos meios, desenho, pintura, escultura, instalação, video-instalação e performance, que o consolidam como um típico artista contemporâneo, capaz de articular diversas linguagens que mostram um espelho do mundo em que vivemos, mas um espelho deformado, violento, arrancado da natureza e jogado num universo psíquico cujas formas não fazem senão expor conflitos de energias, possivelmente experienciadas pelo próprio Zinkpè, que vive uma aparente contradição entre os elementos culturais fon e yorubá que ele aborda e suas técnicas e experiências pessoais em atravessar os oceanos recontando essa “cultura” (CARNEIRO DA CUNHA,

2005) e se consolidando como um artista bem sucedido no contexto global da arte contemporânea e do mercado da arte.

Após a realização do campo de pesquisa e das entrevistas com diversos artistas, entre eles Dominique Zinkpè, observei a presença dos elementos do vodun em diversas obras e artistas; mas não há uma presença necessária e generalizada que justificasse a “limitação” dos signos utilizados pela arte contemporânea do Benin às experiências tradicionais das culturas Fon e Yorubá, ou o que Edwige Aplogan chama de “referente cultural”, mas tampouco que as afastasse suficientemente deste universo a ponto de universalizá-las a partir de um referente ocidental. Os artistas benineses buscam, como os grandes pensadores africanos e afro-diaspóricos, que exercem sua estética e filosofia no mundo atual, a possibilidade de trazer suas raízes ao mundo globalizado tendo respeitados sua liberdade de criação, a não exotização de seus fazeres e saberes, a incorporação de outras formas de estética e epistemes no mundo.

Existe, no entanto, uma diferença na auto-interpretação dos artistas reconhecidos internacionalmente e aqueles que ainda não saíram do seu país de origem, ou que pouco puderam expor fora do Benim e da África. Diversos discursos comprovam o fato da intersecção da esfera do sagrado com a arte contemporânea, como é o caso do artista Azebaba, que em entrevista me revelou que todos seus quadros são revelados pelo Fá, os temas, as cores... ele aponta que seu trabalho é para revelar a necessidade do Fá entre a comunidade, que mostra os caminhos necessários a se tomar. Ele afirma que tem feito o trabalho acerca do Fá, lendo-o, comunicando-se através de sua linguagem, pintando suas demandas e divulgando-o através de sua arte e de seus conhecimentos. Ele aponta o Fá, como o primeiro artista, filho da primeira mulher levada para a escravidão. Neste sentido, a arte de Azebaba questiona a separação entre as esferas religiosas e da arte, como supõem alguns teóricos acerca da arte moderna e contemporânea. Azebaba se identifica como um artista contemporâneo, mas sua temática e a forma como concebe a criação e a inspiração artística são partes de experimentações mágico-religiosas combinadas com a semântica contemporânea das expressões plásticas.

Por outro lado, Zinkpè, que circulou em diversos circuitos internacionais, tendo exposto na Europa, America e África, ganhou um reconhecimento acerca de sua arte, que extrapola as noções impostas pela noção de “arte africana” (ARAÚJO, 2010). Muitas vezes, mesmo seguindo o padrão da estética e temática vodun sua arte é tida como “universal” pelos críticos da arte. Ele mesmo já responde às questões da recorrente

temática dos Ibeji, que se repete em dezenas de esculturas que trazem questionamentos acerca das transformações religiosas vividas no território do Benin, como sendo parte de uma experiência pessoal.

Zinkpè demonstra não estar disposto a assumir nenhum papel rígido demais, ele se aprofunda nas experiências da mente e do mundo e traz elementos tradicionais, mas não se limita a eles, como também não abre mão da universalidade que o Ocidente reconhece em sua arte. Ele assimila o local em linguagem e técnica que se adequam ao mercado internacional da arte e sua vivência permite a circulação entre esses meios sem demais crises identitárias.

Em Godomey (Abomey-Calavi), nos arredores de Cotonou, realizei uma breve residência de pesquisa no *Le Centre d'Arts Contemporains du Benin*, a fim de conhecer mais a fundo o trabalho dele, que também é fundador e dirige o centro. No tempo que estive lá conheci muitos artistas, entrevistei uma série deles e compreendi um pouco mais a que se referiam com o termo “arte contemporânea”. Muitos me diziam: “a arte contemporânea é a arte de hoje”, indicando muitas vezes duas frentes artística no Benin, a arte tradicional e a contemporânea. Sendo a tradicional o que ocorria em termos artísticos no antigo Reino do Daomé e antes da colonização e da inserção de métodos e técnicas ocidentais, como a pintura em tela, e a arte contemporânea, que é o que ocorre nos dias de hoje, sendo esta reconhecida não por seu enquadramento nas escolas de arte de moderna, senão, por sua localização temporal no presente.

No *Le Petit Musée de la Recade*, que foi inaugurado em 2015 e está situado no Le Centre, estão diversas *recades* repatriadas que faziam parte da coleção privada de Robert Vallois e passaram por um processo de repatriação no qual Zinkpè e o Le Centre estiveram envolvidos. Houve, na ocasião a decisão de fazer dialogar a peças antigas com as contemporâneas, trazendo releituras de diversos artistas contemporâneos, entre eles Gerard Quenun, Azebaba, Rémy Samuz, o próprio Zinkpè, Edwige Aplogan. Neste espaço, o tradicional e o contemporâneo convivem harmonicamente e colocam em cheque algumas preposições a respeito de uma suposta ruptura brusca: há, a meu ver, uma convivência orgânica que tantos os artistas inseridos no mercado internacional como os que não o são, compreendem como fruto da globalização, mas não corrompem suas raízes e inspirações locais.

O processo de repatriação que trouxe ao Benin as *recades* do Daomé, símbolos potentes da cultura daomeana e dos poderes reais, fortalece o diálogo pós-colonial com

seus antigos colonizadores, que podem hoje reparar alguns danos históricos, como os roubos de peças sagradas africanas. A criação deste museu parece demasiado importante para Zinkpè, assim como a natural reação dos artistas contemporâneos em criarem novas concepções de *récade*:

E se a gente aborda a população, esse museu, esse pequeno museu também responde às grandes questões. Pois temos muitas peças que haviam deixado o Benin, que haviam partido para o Ocidente. Nós não podemos trazer tudo de volta, mas nós, nós conseguimos nos concentrar somente em um detalhe: os *recade*. Porque as outras pessoas, as outras fundações têm energia para fazer o mesmo. Pelo menos, reunimos mais de trinta *recades* de nossos reis, que retornaram, originais, é assaz fabuloso. E ao mesmo tempo, é importante haver um centro de proximidade com a população. Porque nessa região aqui, isso não é evidente, as pessoas não necessariamente têm acesso à cidade, então é importante que os estudantes, as pessoas do bairro possam ter acesso à leitura, ao lazer, de vez em quando aos espetáculos e às grandes exposições de arte contemporânea.

(...)

Sim, essa é uma resposta natural dos artistas que queriam acompanhar as obras de nossos anciãos em confronto com o que fazem hoje. E todos eles foram doados, nenhum foi comprado. Os *recades*, ao contrário, foram quase todos comprados. Mas os artistas adoraram o projeto. Cada artista pensou em seu *recade* e o ofereceu, fez uma doação ao *Centre* e isso foi fabuloso. Nós teremos muitos outros. Ainda teremos que trabalhar, precisamos fazer *recades* novamente... nós teremos... os *recades* contemporâneos, e amanhã haverá (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Vivendo entre Paris e Cotonou, Zinkpè parece ter absorvido para si bastante da individualidade ocidental, de maneira que a própria recepção de suas obras no continente africano percorreu um percurso inverso: reconhecido no exterior, Zinkpè encontrou-se frustrado por não alcançar seu entorno imediato com seus desenhos e pinturas, sendo questionado por seus próprios conterrâneos:

“Sim, é legal isso que o senhor faz”. Ou ainda: “Tio, irmão mais velho (eles chamam assim aqui), é legal isso que você faz, mas isso vai agradar muito aos europeus”. E aí, eu fiquei cortado, isso faz eu me sentir mal. Porque eu me inspiro neles para criar, é para eles, é para mim, é para todo mundo que eu criei. Mas as pessoas que estão nas imagens pensam que é para outro, que não é para eles, é para os europeus. Então, eu disse: “mas minha vida não funciona, minha criação menos ainda”. Porque eu adoraria que eles me dissessem: “Isso me agrada, é para nós também”. Daí comecei a refletir para encontrar uma ideia para fazer uma peça, ao menos que tome a atenção, que eles digam: “Sim, isso nós gostamos”. E isso é uma acrobacia, porque a gente chama isso de sedução: voluntariamente, eu quis criar uma peça para seduzir meu povo.

E mesmo quando eu os digo “Sim, mas vocês sabem, tudo bem”, eles dizem “isso tem valor, isso agrada aos europeus”, bom. Eu não procurei

longe, hein. Tem um artista, Marcel Duchamp, que ele costuma... que é um grande artista europeu que transforma os objetos cotidianos em peças de arte. Um regador pode se tornar uma peça artística, um vaso, peça de arte. Então, *tac*, eu encontrei a ideia: vou pegar um objeto que os beninenses conhecem muito bem, que os africanos conhecem muito bem. Então eu virei, “não, isso não é um taxi normal, isso é arte”. E eu tentei fazer isso. E como estamos em um, o Benin aqui nós temos uma colônia francesa, então a marca Peugeot que usávamos no início. Então, eu peguei realmente o verdadeiro taxi Peugeot, fiz os personagens dentro como se vê habitualmente, isso demanda um pouco de habilidade para fazer as corpulências, os tamanhos, o senhor que dirige com a *bada*. Foi um jogo, como um teatro: uma simulação da cena no cotidiano.

Nesta famosa instalação/performance, os *Táxi Zinkpè*, que foram criados para dialogar com o africano e tocá-los estética e artisticamente após a frustração de ser reconhecido na Europa, mas não no Benin, de onde ele tira suas maiores inspirações. O curioso deste movimento intra-continental é a a forma como ele deseja conectar-se com o público africano recorrendo a um objeto cotidiano, conhecido dos beninenses, que são os velhos carros da Peugeot – exportados da Europa para o continente africano já bastante usados e geralmente em condições não muito adequadas, em uma das manifestações da permanência das relações mais perversas da colonização – a partir da concepção artística herdada do aclamado Marcel Duchamp, artista francês e um dos maiores nomes das vanguardas do século XX. Ou seja, Zinkpè busca inspiração em um artista ocidental para fazer uma obra que sensibilize diretamente o público africano. Me parece bastante curiosa este contraponto entre cultura tradicional e moderna e como seriam elas concomitantes neste caso. Para tanger o universo estético beninense, um artista do Benin que se inspira em sua cultura. Sendo assim, observei que ele circula entre esses dois meios, o ocidental e o africano, como seus táxis também o fizeram, a instalação que a princípio foi pensada para o público africano viajou para a Europa, onde o artista conseguiu vendê-las por altos valores, e sobre esta ida dos Taxi Zinkpè a Europa, ele comenta:

Eu vendi quase todos os meus taxis. Foi assim que eu me vendi também, porque, nosso porto de Cotonou, a África, se tornou o cemitério de carros utilizados na Europa. Nos enviam os mais podres possíveis, que a gente utiliza, isso nos envenena no cotidiano. E eu, eu trago depois os taxis para vender aos europeus. *Quem ganhou?* Eu os coloquei nos museus ainda atualmente. Não, isso, aí eu me divirto um pouco, mas é a verdade de todo modo, porque a arte pode circular, as pessoas são capazes de compreender, é aí que os europeus tem muito mérito também. Quando a gente pode compreender que a Peugeot deixa, ela pode aceitar também e compartilhar. Foi uma grande sorte para mim. E pela força de fazer os taxis, eu fiz aproximadamente 13, o tempo de terminar o projeto e passar a outra coisa (ZINKPÈ, 2017, Anexo I, Grifo meu).

Neste sentido, Zinkpè parece ser muito bem sucedido em sua empreitada artística continental e de diversos modos, levar à Europa os restos da colonização, nos entulhos de carros velhos e com pouca manutenção com valor artístico agregado, o coloca na posição de comunicar aos continentes seu lugar híbrido entre eles, no final, como ele mesmo diz: “Nos enviam os mais podres possíveis, que a gente utiliza, isso nos envenena no cotidiano. E eu, eu trago depois os taxis para vender aos europeus. Quem ganhou?”



Figura 11 - "Taxi Marseille Algérie" - 2005 - Dominique Zinkpè - França

## 2. Os Ibeji e a personalidade na arte

Umas das obras mais icônicas de Zinkpè, e talvez das que me tenham gerado mais interesse são os *Ibeji*. Esculturas imensas construídas a partir da composição de pequenas estatuetas de Ibeji, representados pelos gêmeos, que juntas formam enormes monumentos. O culto aos Ibeji entre os Yorubá é bastante comum e difundido no território yorubá, que possui o maior índice de nascimentos gemelares do mundo. Ligados ao conceitos sócio-religiosos de fertilidade, alegria, boa sorte e sucesso, eles são



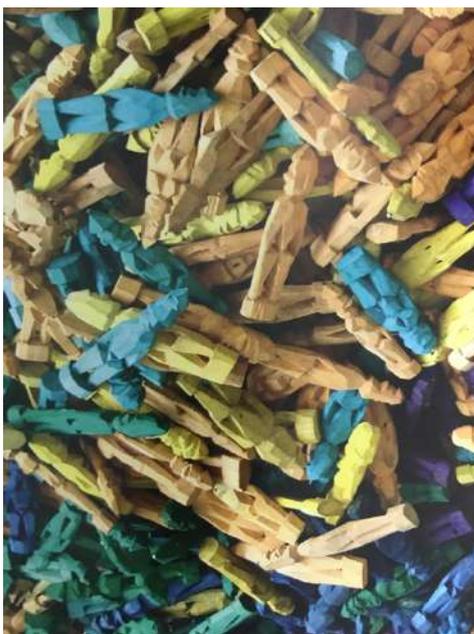
considerados como deuses de outro mundo, que possuíam apenas uma alma dividida em dois corpos, formando uma unidade.

O culto aos Ibeji, os chamados *Hohô* em fon, e *Venavi* em Ghana e no Togo, difundiu-se pela África Ocidental e está presente na Nigéria, no Benim, no Togo e em Ghana. Sua presença na região gera diversos desdobramentos rituais e culturais e pode estar associado a fatores genéticos de incidência gemelar na Yorubaland. No Benin, é bastante comum a presença dessas estatuetas que representam a morte de um dos gêmeos nascidos, como forma de manter viva parte da alma perdida pelo falecimento. Se a unidade gemelar for interrompida pela morte de um deles uma série de rituais e sacrifícios devem ser realizados para possibilitar a sobrevivência do gêmeo que permanece vivo, pois este não poderia sobreviver com meia alma. Em sua pesquisa sobre a estatuária Ibeji entre os yorubá, Ladislav Segy aponta que:

In our study of African customs and rituals we have often found that universally prevailing occurrences, observed empirically, are treated by the African as to solve a particular problem. One of them is the universally observed fact (many studies in psychology are dedicated to it) that twin experience a compulsive sense of belonging (to the highest degree between identical twins) and intense feeling of interdependence. As a result, when one of the twins died, the other was extremely sad. The African explained it

by a rationalization - namely, that twins, having one soul, had to experience just that. The creation of the statue served to resolve the sorrow (SEGY, 1970, p. 107).

Segy, a partir da análise comparativa de diversos estudos, nos informa que o culto aos Ibeji dentro da cultura yorubá difere do culto aos outros Orixás uma vez que trata-se de um culto familiar, ligado aos gêmeos nascidos e possivelmente mortos, cujas almas permanecem neste mundo com o a permanência do gêmeo sobrevivente. A materialização de sua existência neste mundo, a partir de sua estatueta, garantiria a vida saudável do outro, que imerso na tristeza, tem sua alma dividida em dois: algo que pode ser reparado com rituais e oferendas.



Existiam, segundo o autor, registros das imagens dos Ibeji como Orixás, ainda que segundo ele, fossem considerados um Orixá menor; mas, mais comumente, as estatuetas representavam os gêmeos nascidos, por isso, muitas das vezes, apenas um, o gêmeo falecido tem sua representação na estatueta que permanece neste mundo, pois há uma crença que os irmão gêmeos compartilham uma mesma alma, dividida em dois .

A respeito da instalação dos cultos reais – os *tohosu* – Luis Nicolau Parés pontua a proeminência que tomam o culto aos gêmeos:

Acompanhando Dan e os *tohosu*, o *hoho* (Hoxò), ou espíritos dos gêmeos, também desempenham um papel importante. O termo *hoho*, coo o tempo *ibeji*, em *iorubá*, se refere tanto a um vodum quanto aos gêmeos. Eles são considerados encarnações de força oculta que trazem sorte e riqueza, mas também são tratados com deferência e temos pelo seu potencial desestabilizador. Por estarem associados a fenômenos de reprodução extraordinária, o culto *ho ho* se vincula diretamente ao dos *thosu*, bem como a muitos outros voduns. Os templos *those* albergam sempre seus santuários, reconhecíveis por cerâmicas características, e durante os rituais há sempre música dirigidas a esses voduns (PARÉS, 2016, p. 222).

Sendo assim, é muito possível que uma presença na linhagem real de gêmeos tenha trazido o culto aos *hohô* do âmbito doméstica ao âmbito dos cultos públicos e incrementado sua importância, ainda que originalmente se trate mais dos cultos privados. A presença dos *ibeji/hohô* nos povos da região da África Ocidental foi muitas vezes ignorado pela etnografia, por estes não representarem, como eles assim acreditavam, os

Orixás mais fortes. No entanto, é possível encontrar imagens de Ibeji Orixá na Yorubaland, ainda que mais raras do que a representação dos gêmeos. O culto a Ibeji, comparado ao culto de outras divindades está conectado ao dia a dia familiar e suas necessidades, mas não somente ao gêmeo indicando também a necessidade de incrementar o bem-estar familiar.

A região yorubá conta com a maior incidência de nascimentos gemelares do mundo, em torno de 4,5%, enquanto entre os afro-americanos, por exemplo, essa incidência atinge apenas 1,4% e entre os americanos brancos 0,9% (dados de 1960). Desse modo, dado também a questões de altos índices de mortalidade infantil, é, entre os yorubá, que há também o maior índice de morte de gêmeos no mundo. Deste modo, o culto dos Ibeji parece ser uma forma de solucionar essa situação pela via ritualística (SEGY, 1970).

Zinkpè, que transforma a estátua de Ibeji em material para propor diversas esculturas, afirma que diferentemente da pintura, a escultura provém de um planejamento e não da fluidez de suas emoções, ele imagina e realiza, tendo iniciado nas artes primeiramente com desenho e depois com a pintura a escultura veio posteriormente, ao que ele se torna um *Ankiémé*. Segundo ele, é bastante grande a diferença nos processos criativos do desenho a escultura:

Porque quando temos uma ideia com os Ibeji, fazemos vertical, horizontal, tudo que a gente quer. E, a um dado momento, a gente fica limitado. E então há esse grande lugar que é a pintura que dá a possibilidade de viajar, ousar fazer coisas novas. E eu tento dizer que a escultura não me assusta de modo algum. A escultura é somente uma ideia que a gente tem e que a gente quer realizar, como a velocidade, seja ela em madeira ou em metal ou em bronze ou em argila. A ideia está lá, que se faça em 100 metros de altura ou 300 de comprimento, pouco importa. Quando a gente tem a ideia e os meios, a gente pode realizar uma escultura, na minha opinião (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Dada sua intensa produção em torno dos Ibeji, é possível encontrar um vasto campo de pesquisa antropológica nesta questão, analisando a estrutura do fazer contemporâneo associada ao desenvolvimento estético proveniente de práticas sócio-religiosas profundas dos povos da região da África Ocidental. Zinkpè explora essa tradição em suas obras, levando a grandes salões da arte contemporânea suas esculturas repletas de Ibejis, mas não envolve-se totalmente na questão religiosa relativa aos Ibeji, expondo a tradição dos cultos aos Hohô, mas sem explicitar as conexões religiosas dos

mesmos. Desta maneira sua obra pode ser vista em qualquer lugar do mundo sem haja a devida informação para compreensão do culto aos Ibeji.

Sem as devidas informações e/ou explicações do artista, saindo do contexto africano e diaspórico as esculturas perdem parte de sua simbologia constituinte. Nas galerias e museus europeus e ocidentais, essas peças que questionam o papel da sociedade tradicional na reformulação da mesma, ainda que apresentem forte apelo poético,

Há, no acervo do Museu Afro Brasil uma dessas esculturas (não a única), que se trata do *Crucifixo de Ibejis*. Essa obra levanta diversos questionamentos a respeito do encontro de duas tradições artísticas e religiosas numa mesma peça. Zinkpè, como lhe convém, não aceita rótulos mas se envolve profundamente com as sociedades de que partilha suas vivências. Sendo de família de origem católica, Zinkpè trata muitas vezes a cultura vodun como algo conhecido, porém distante de sua realidade familiar, ele comenta na entrevista para Roger-Pierre Turine: “Tenho profundo respeito pelos animistas” (ZINKPÈ apud TURINE, 2001, p. 66), o que indica um distanciamento dessa cultura e até mesmo na utilização da noção bastante ocidentalizada “animismo”.

A obra de tal artista possui sintagmas (objetos, figuras) e a semântica (temas, conteúdos) locais, enquanto a sintaxe é característica das práticas artísticas atuais, uma vez que ele adota os procedimentos plásticos e conceituais hoje dominantes. Durante nossa conversa eu tentei por bem compreender a relação dele com os semântica dos Ibeji em contraponto aos sintagmas propostos pela arte ocidental e contemporânea. Zinkpè se mostra um artista fechado, de difícil acesso, com diversas questões que o intrigam, sua arte questionadora reflete uma personalidade introspectiva, calada, mas que deve guardar inúmeros segredos de vida e mais. Sobre sua intrigante insistência na utilização dos ibeji como matéria prima para inúmeras criações e ele explica sua escolha quase que estética e poética em torno dos Ibeji:

Porque os Ibejis, o que surpreende durante as pesquisas, eu notei que na Nigéria tem o culto aos Gêmeos Ibeji, no Benin tem o culto ao Gêmeos hohô e no Togo, o culto aos Gêmeos Venanvi, em Gana também ao Gêmeos Venanvi. Agora, a questão é, porque todos esses povos, em países diferentes, de línguas diferentes –na Nigéria é o yoruba, hauçá e o inglês, o Benin, o francês e o hauçá – então toda essa mistura, todos esses povos que tem essa mesma cultura, isso me deixou boquiaberto. Seguindo, na representação mesmo de Ibeji em sua base é só simplesmente só um homem e uma mulher, é muito simples. Mas depois no nível cultural, isso quer dizer muitas coisas. O culto dos gêmeos, é somente para os pais que perderam filhos gêmeos, para retirar a dor dessa perda, a gente substitui as crianças que partiram por bonecas para os pais. A gente lhes dá um nome, coloca numa cama.



Figura 12 - "Union", 2010, Dominique Zinkpè - 190x70x29 cm

Mesmo às vezes quando os pais comem...Bom, esse é o culto dos gêmeos. A gente lhe dá a comer, e lhes chamamos "Meus queridos", lhes acariciamos, como para dizer que eles não morreram, estão lá ainda. Eu acho isso muito bonito. Da dor à alegria, e não há perda, a presença está sempre com eles, então eles não podem esquecer os filhos perdidos por toda a sua vida. Eu achei isso muito bonito: se regenera o ser que partiu e se dedica um culto. Agora, se a gente quer ter uma

linguagem contemporânea, eu parto disso para falar da política, da religião, do sexo, tudo o que vocês querem, mas partindo disso, porque... a representação que me surpreende. A gente ainda não encontrou outra espécie, fora os animais, a espécie humana, homem e mulher, então... eu parto disso para fazer as instalações e as esculturas que interrogam a sociedade atual (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Sendo assim, percebemos que se trata de uma escolha estética, poética e sócio-cultural, extrapolando os limites do referente cultural que esperam dos artistas africanos ao redor do mundo (APLOGAN, 2009). De todos modos, sendo os Ibeji parte de uma tradição religiosa que implica em diversos preceitos e ritos, quando eu o questiono se há uma relação dele com os Ibeji sua resposta tange aos paradigmas ocidentais da religiosidade como esfera autônoma e pessoal, diferindo seu discurso dos outros artistas retratados aqui, cujas obras profundamente ligadas aos voduns são tidas como relações religiosas e estética, porém coletivas, nenhum artista apresentou a visão de individualidade religiosa e cultural exercida por Zinkpè no trato com os Ibeji, ao que ele me responde desta forma:

É um pouco pessoal, você deve imaginar, sim... é pessoal. Mas eu sou naturalmente atraído pelos Ibeji, e meu papel é um pouco sublimar, celebrá-los, porque eu me digo, tal como os Ibeji estavam há 200 anos, se eu vivi, observei no que eles se transformaram em 2017, por exemplo. É isso que nós vamos deixar depois nos nossos museus (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Esta visão poética e simbólica a respeito dos Ibeji me deixou diversas questões a respeito da utilização do repertório religioso como repertório estético simbólico disponível, mas sem níveis de utilização da sacralidade. É certo que Zinkpè, possivelmente por seu contato já de muito tempo com os europeus e outros continentes, possui uma linguagem palatável a estes (nós também, de um certo modo) que não necessita um arcabouço de conhecimento cultural e simbólico a respeito da cultura fon para compreendê-lo. A utilização dos termos “animismo”, “fetiche” e a transposição de um culto nacional difundido na região como algo pessoal indicam um pertencimento deste artista a dois mundos que ele vive aparentemente sem conflitos, mas que se expressam em sua arte de maneira a expor violências humanas, sentimentos de posse, formas de fazer e de saber alteradas pelo meio. Depois de muito tempo tentando conseguir compreender parte deste fazer artístico que visa expor o que há de específico no Benim para o mundo, mas também de trazer o mundo para o Benim.

De muitos modos quem consegue trazer um pouco mais de informações a respeito dessa relação pessoal de Zinkpè com os Ibeji é o crítico de arte Roger-Pierre Turine, que

descreve que, depois de umas bebidas (pela minha experiência, o componente etílico faz parte do hábito de Dominique Zinkpè), o artista se solta e lhe confessa que ele teria nascido sentado e que, na cultura do Benim essa característica relaciona-o ao que ele chama de “rei dos Ibeji”, o que teria levado sua mãe – por obrigação ritual – a cultuá-los, alimentá-los etc. Creio que tenha sido este o estopim do “pessoal” a qual ele se refere quando se recusa a comentar sua relação espiritual com os Ibeji.

Eu conheci Dominique Zinkpè em 2011 na ocasião do “I Encontro Afro-Atlântico na Perspectiva dos Museus”, no Museu Afro Brasil em São Paulo. Desde o princípio, sua obra, a visão que o mesmo apresenta sobre a arte no mundo e sua forma introvertida e excêntrica me chamaram a atenção; mas me intrigou de pronto sobretudo a maneira como este artista consegue com maestria realizar a simbiose entre dois mundos, que na ocasião ele já demonstrava compor esteticamente em um só mundo, expondo seus dualismos e traumas. Um mundo globalizado no qual o Benim está integrado e ele, como artista contemporâneo, também está conectado ao mundo e dele tira suas inspirações totais e parciais, é um ser completo, em seu país, em seu mundo, não importa onde ele vá, irá com ele o Benim que ele apresenta sob o olhar da contemporaneidade. A respeito do contraponto ente arte tradicional e arte contemporânea, ele me diz:

Então, não é surpreendente que a gente observe que muitos artistas beninenses se inspiram na tradição para criar obras contemporâneas, porque o ambiente imediato fornece realmente muitas informações e elementos aos artistas... Como a gente diz frequentemente, a questão é viver do seu universo, então como isso influencia os artistas e como eles não são também muito egoístas, eles pegam as coisas que eles ouvem e vêem do cotidiano que eles colocam dentro das obras para criarem suas peças pessoais. No meu caso especialmente, é verdade que eu prestei uma atenção especial ao que se passa em torno de mim e como isso funciona na sociedade, porque existe tal crença, etc, para dar uma nova escrita ao que nossos avós fizeram, para atualizar, modernizar, ter uma escritura contemporânea e uma linguagem também contemporânea. É importante. Porque todas essas palavras, ‘contemporânea’... eu não domino muito. O que eu noto apenas, é a arte de agora. Como eu vim agora, eu fiz... eu fui influenciado pelos acontecimentos de agora para traduzir, para falar também (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Eu tive a oportunidade de entrevistá-lo em 2011 e em 2017. Na primeira vez, eu e a pesquisadora Tatiana Rosa tínhamos mais perguntas do que realmente uma estratégia para compreender a profundidade da obra deste artista e da arte contemporânea em África, seus desdobramentos no Benim em toda sua beleza e mistério. Eu tinha em mim que eles teriam a resposta para tantas perguntas que eu os fazia e ele, quase sempre fatigado com

as minhas incursões demasiado complexas respondia, de maneira quase protocolar: “eu sou quem eu sou”.

Também a comunicação se mostrou um problema neste primeiro encontro. Zinkpè fala francês e fon, e na época não podíamos falar em nenhum dos dois idiomas. Bedél, amigo e então funcionário do Museu Afro Brasil esteve presente traduzindo nossa conversa, mas a dificuldade de entendimento, como o visível cansaço do artista depois de dias de evento em São Paulo se mostraram como impeditivas para que ele me respondesse tantas questões. Eu mesma não sabia como pergunta-las, tinha dificuldade em formular para mim mesma, de transformar minhas inquietações em questões. Pareceria a mim, em um primeiro momento, que seria necessário adentrar a intimidade espiritual dele para compreender o estético e não sabia como fazer tais perguntas. Depois de um tempo eu pude realmente perceber o quanto Zinkpè valoriza sua privacidade, assim como sua identidade marcada, que aos poucos fui tentando entender. Mas já estava feito, já tínhamos nos conhecido e eu sabia, que talvez um dia eu viesse a compreender os crucifixos de Ibeji de Zinkpè e suas performances demasiado profundas e tocantes.

Certamente, eu saí do hotel em que ele se hospedava, próximo à Avenida Paulista, região nobre de São Paulo, com a certeza de que eu não havia compreendido nada, o que foi bom. Depois eu percebi um pouco mais e vi como teria realmente sido impossível vê-lo sob essas lentes, eu precisava entender muito mais o sentido da cultura e isso só foi possível na experiência que adquiri na Bahia, juntos aos Mestres e Mestras que me acolheram, me ensinando a força da oralidade. De qualquer maneira, Tatiana Rosa minha companheira de pesquisa naquela ocasião, me aconselhou a que eu voltasse a estudar Zinkpè. Afinal, ela estava lá e viu, não havíamos compreendido quase nada de tamanha complexidade que este artista apresenta e nossas dúvidas permaneceriam no mesmo pé. E mesmo depois de tantas imersões, mesmo no Benim e no universo fon acredito ser demasiado complexo compreender a estrutura estética e criativa de um artista inserido num modelo contemporâneo de criação, na qual ele pode utilizar diversas influências e formas sem ter de engajar-se religiosa ou culturalmente com elas. As obras com os Ibeji ilustram bem as formas com que a tradição pode entrar na modernidade, e vice-versa, sem demais conflitos no âmbito das agências do sujeito, que imprime pessoalidade em suas referências, ainda que sejam referências amplamente difundidas nestes povos.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, não foi o processo de globalização orientado pela lógica neoliberal pós-Guerra Fria que colocou pela primeira vez a arte do Benim em contato com regiões distantes do mundo. Basta lembrar da dispersão do culto dos voduns e sua estética por praticamente todo o Novo Mundo, ou que as *récade* reais do Daomé expostas no *Le Centre* estão retornando ao país depois de mais de um século em coleções privadas ou museus na Europa (bem mais, no caso de algumas peças). Por vias não menos perversas que as do atual processo de globalização, o Benim ocupou uma posição subalterna, embora estratégica, no fenômeno que os historiadores chamam de mundialização. Essa mundialização – marcada pela dinâmica da colonização e à serviço da, assim chamada, “acumulação primitiva de capital” – teve efeitos profundos na sociedade, na cultura e nas artes dos povos que habitavam o território da atual República Popular do Benim. No entanto, não podemos considerar o processo contemporâneo como mera continuidade daquele que vigorou, grosso modo, entre o século XVI e o XIX (e que se estendeu, no caso do Benim, até 1960).

A forma atual de unificação do mundo, “em virtude das novas condições técnicas, bases sólidas para uma ação humana mundializada” (SANTOS, 2009, p. 37), reconfigura as relações geopolíticas em escala global, mas também em nível local (APPADURAI, 2004, pp. 237-263). Entre todas as consequências perversas que a globalização tem sobre as vidas de uma quantidade enorme de pessoas, algumas já apontadas nesse trabalho, algumas das mais perenes certamente está na desagregação de formas sociais onde a arte (e o artista) possuía um papel social e uma função cultural central para a manutenção da harmonia dos arranjos ontológicos do mundo comum a certas culturas. No mundo globalizado pelo capitalismo, a arte se torna mais um bem de consumo no mercado. Os artistas dos “países em desenvolvimento”, por sua vez, se tornam ícones do paradoxo de representarem o “exotismo”, o “tradicionalismo” ou o “primitivismo” (para o qual a originalidade é da ordem de uma cultura ou de um povo), ao mesmo tempo em que se exige que sejam membros da “aldeia global”, “cidadãos cosmopolitas”, “artistas contemporâneos” (cuja ênfase reside na expressão mais individual, mais subjetiva).

Ao explorar esse paradoxo, Laymert Garcia dos Santos (2010) nos mostra, através do inusitado diálogo conceitual entre Hans Belting e Eduardo Viveiros de Castro, como o advento da arte global recoloca os termos da oposição presumida entre arte étnica e arte contemporânea e como põe em jogo o estatuto mesmo da noção de “arte contemporânea” em ambos os seus termos. Ou seja, coloca sob suspeita as definições de arte e de contemporaneidade. A solução, ele nos diz, “é reconhecer o valor intrínseco da arte indígena, étnica, não como um tesouro da cultura universal nem como um legado de outros tempos, mas como uma arte que é *também* contemporânea” (SANTOS, 2010, p. 44).

O que precisamos compreender, no âmbito desta pesquisa, são as formas específicas através das quais cada obra ou artista expressa a sua contemporaneidade; ou seja, as formas como cada um participa da arte global. Não apenas através da inserção no mercado, no circuito de grandes museus, galerias e exposições, mas da diversidade de expressões estéticas capazes de cristalizar esse paradoxo em uma obra e fazer explodir o *continuum* da mentalidade colonialista que reserva à arte africana um lugar no museu de etnologia (BELTING, 2006; BENJAMIN, 2012b; SANTOS, 2010). Acredito que outros dois pontos merecem atenção para situar essa relação.

O primeiro deles é relativo à introdução bastante tardia das técnicas da arte ocidental no continente africano (na África subsaariana, principalmente). Como foi apontado por vários artistas que entrevistei para essa pesquisa e mencionado ao longo do texto, não há – até os dias de hoje – instituições formais de ensino de Belas Artes no Benim: escolas superiores, faculdades ou universidades. Nos outros países da região onde há escolas, em Gana e na Nigéria, por exemplo, o surgimento dessas instituições ocorreu apenas após a independência política desses países.

Talvez por isso, alguns artistas considerem contemporânea a arte cujo suporte (a tela acima de todos) e os materiais (tinta à óleo, por exemplo) sejam de origem ocidental; ou, pelo menos, tenham sido primeiramente levados pelos europeus. A incorporação dessas técnicas combinadas com temas tradicionais, então, tem duplo sentido dependendo, por assim dizer, de que lado do Mediterrâneo você está ao observar a situação. Enquanto europeus veem sobretudo uma inovação temática, os africanos tendem a ver uma transformação de ordem mais material. Isso fica muito claro nas pinturas de Cyprien Toukodagba, por exemplo, que representa os voduns de maneira semelhante ao que historicamente se fez no Reino do Daomé, mas nas telas. Seu trabalho

foi um dos primeiros no Benim a ganhar projeção internacional e circular em museus, galerias e catálogos na Europa, o que o levou a ser celebrado em seu país como pioneiro na arte contemporânea.

O segundo ponto para o qual quero chamar atenção aqui, ecoando o que já mencionei na introdução e que tem ocupado diversos autores, é para a introdução da arte tradicional africana no repertório das vanguardas artísticas europeias do século passado (algo que poderíamos chamar de “caso Picasso”). Como ressaltamos, é bem mapeado na história da arte a presença da iconografia africana em obras fundadoras da arte contemporânea. A semelhança das figuras femininas na famosa *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, à algumas máscaras de povos africanos levadas à exposição em Paris no início do século XX tem sido notada e problematizada por pesquisadores que passaram a exigir da História da Arte que reportasse ao surgimento do cubismo, que mais tarde se desdobrou no surrealismo e no dadaísmo – originando a chamada arte contemporânea – às influências africanas, sobretudo no que concerne à arte figurativa, secular na África (MUNANGA, 2004).

O Benim, cujas raízes culturais se originam dos povos de língua *gbe*, possuía antes da colonização francesa diversas expressões artísticas, religiosas, estéticas, simbólicas e culturais que são ainda hoje a fonte de inspiração de diversos artistas: imersos em sua própria cultura, os artistas não veem – e nem deveria o mundo ver – como contraditórias a utilização de técnicas ocidentais para retratar suas realidades, muitas vezes equiparáveis a quaisquer realidade ao redor do globo e palatáveis aos cidadãos globais.

A busca pelo reconhecimento da humanidade expressa no fazer artístico e há muito retirada dos povos africanos pela violência com a qual o aparato colonial se instalou, pela maneira como as ciências antropológicas, sociológicas, biológicas e estético-filosóficas discorreram sobre o continente africano, e sobre os povos afro-diaspóricos nos séculos XIX e XX se confronta com um mundo globalizado que se expressa como fábula, como perversidade e como possibilidade (SANTOS, 2009). A imposição da racionalidade ocidental hegemônica e o aumento da pobreza ao redor do mundo geram, ainda segundo Milton Santos, novas possibilidades a partir de inventividades de populações tradicionais, cujo acesso ao globo – ainda que desigual – ocorre no plano físico do espaço geográfico, assim como pelas novas tecnologias de interação social, como a o advento da internet já bem difundido em todo o planeta (e crescendo):

Na esfera da racionalidade hegemônica, pequena margem é deixada para a variedade, a criatividade, a espontaneidade. Enquanto isso, surgem, nas outras esferas, contra-racionalidades e racionalidades paralelas corriqueiramente chamadas de irracionalidades, mas que na realidade constituem outras formas de racionalidade. Estas são produzidas e mantidas pelos que estão “embaixo”, sobretudo os pobres, que desse modo conseguem escapar ao totalitarismo da racionalidade dominante. (...)

Tal situação é objetivamente esperançosa porque agora assistimos ao fim das expectativas nutridas no após-guerra e, ao contrário, testemunhamos a ampliação do número de pobres, assim como o estreitamento das possibilidades e das certezas que as classes médias acalentavam até a década de 1980. Outro dado objetivo é o fato de que a realização cada vez mais desna do processo de globalização enseja o caldeamento, ainda que elementar, das filosofias produzidas nos diversos continentes, em detrimento do racionalismo europeu, que é o bisavô das idéias de racionalismo tecnocrático hoje dominantes. (SANTOS, 2009, p. 120)

A arte está presente em todos os povos do globo, expressando ritos, saberes, formas de fazer e estéticas próprias desenvolvidas ao longo dos tempos para alguma função ritualística, como é o caso de diversos povos africanos mas não só (MUNANGA, 2004), há também a arte decorativa e contemplativa. Assim como também não é exclusivo dos povos europeus a busca pela representação *fac simmle* da natureza e do corpo humano, vide as peças encontradas em Ilê Ifê na Nigéria, cujos bustos da realeza eram retratados com esculturas “realistas”, o que gerou enorme curiosidade entre os viajantes europeus quando encontraram essa arte.

Os artistas contemporâneos do Benin experimentam todas essas questões na prática e vivenciam a mundialização e a globalização sob suas faces de fábula, perversidade e possibilidade. Eles circulam por elas questionando o papel do Benim no mundo e levando também suas formas de saber e fazer a outros países, ainda que de maneira desigual, mas exercendo os papéis de artista, questionando e expondo contradições – e muitas vezes vivendo-as, pessoalmente e coletivamente – mas não creem

haver nada de equivocado em compor suas fontes de inspiração e seus repertórios simbólicos aos métodos importados do Ocidente. Dominique Zinkpè, dos artistas aqui analisados talvez seja o mais inserido no mercado internacional da arte, mais ligado às influências ocidentais e mais reconhecido na Europa – o que lhe confere também enorme sucesso material. E ele, acostumado com as questões impostas pelo Ocidente, se questiona do porque são cobradas explicações acerca deste intercâmbio a um artista africano, enquanto artistas como Picasso, que em muito se influenciaram da arte africana, isso é visto como normal – e acrescento que bastante ignorado também no âmbito da História da Arte - enquanto os artistas africanos tem que justificar a utilização de multi-meios, por exemplo:

(...) Picasso, amo sua diversidade de tocar em tudo, ele não tem medo de passar da pintura à escultura. Não é minha maior influência. Mas eu amo esse lado onde o artista tem a audácia de não se fechar numa gaveta ou num baú, fiz isso toda a minha vida: sim, Picasso toca em tudo. Esse é o lado que eu amo. Todos esses artistas eles nos influenciam um pouco com seu trabalho. E Klein! É azul, é fabuloso. Então é por isso que a gente deve ver as exposições de outros artistas. E a cada vez que a gente vê uma exposição, a gente rouba alguma coisa, quer a gente queira ou não. É a mais pura verdade. Mesmo se é o enquadramento exato ou a maneira de instalar. Cada artista nutre outro artista frequentemente. A gente se nutre mutuamente. É por isso que a arte evolui todo o tempo. O artista que se nega a observar seu contemporâneo é porque não está no mundo... Com certeza conheço o cubismo e tudo isso.... É justo, engenhoso... Algumas vezes temos discussões. Não incomoda o mundo que Picasso se inspire nas máscaras africanas para lançar, para acompanhar o movimento cubista. Em todo caso é muito inteligente. Mas quando Zinkpè trabalha, e o que ele faz se parece com Basquiat, se diz que isso é redutor. Não, é um vai-e-vem permanente. O artista escolhe o que ele deseja utilizar na sua vida. E já me perguntaram: “Mas porque Bacon?” Porque ele me agrada, simplesmente. Da mesma maneira que as máscaras agradaram a Picasso. Porque é necessário sempre justificar a vontade? Se eu quero beber coca, eu bebo, eu bebo coca só porque eu quero. Se eu quiser vestir azul. Então, o mundo da arte às vezes se autoflagela, quer dizer, nós batemos em nós mesmos por nada. É como se certos artistas tivessem o direito de fazer certas coisas e outros não. Eu acho isso muito triste. Porque, tem artistas africanos que fazem a arte do vídeo.... eles são doentes porque a arte do vídeo não é africana. Como não é arte Africana? A gente entra nas multimídias, no mundo global, e todo mundo usa o computador hoje, o telefone celular. Se o artista africano toca o computador, se diz que ele não tem o direito porque... só os japoneses tem o direito. A gente não vai permanecer macaco toda a vida, não. Então, é como se certos materiais fossem destinados somente a certas categorias da humanidade e outros não. Acho isso aberrante, porque de todo modo, isso não funciona, e com os artistas de multimídia. Quando a gente escuta isso, a gente não pode evoluir... então essa discussão não me pertence mais (ZINKPÈ, 2017, Anexo I).

Zinkpè clama pelo seu lugar no mundo globalizado, para que seja visto com os mesmos olhos que qualquer artista possa ser visto, enquanto outros artistas percebem essa globalização de outra maneira e se inserem também de outra forma, é o caso de Kiffouly, que ao abordar a glorificação de Legba, pretende não absorver os métodos da arte contemporânea em sua arte, senão, levar politicamente Legbà a globalização. Quando ele diz: “A globalização, o que é que o Benim vai levar. Você quer levar cimento aos brancos? Não. É o vodun que vamos levar à globalização.” Ele indica aí a necessidade de uma via de duas mãos para a globalização, na qual, o Benim não apenas recebe influências ocidentais e globais, senão, leva também sua cultura pelos meios que a mundialização permite.

Modeste Affama, artista do Abomey, que diz utilizar apenas materiais orgânicos e naturais, afirma que o único material que vem do Ocidente que ele utiliza é a cola de madeira, e que, de resto, apenas pigmentos naturais. Ele provém de uma família de ferreiros da família real do Reino do Daomé e afirma que cresceu com essas noções de arte, e tendo já saído do país para expor e promover workshops na França e Alemanha, por exemplo, ele narra a experiência de estar em outro país como um passo para levar a arte do Benim ao exterior e sua própria obra:

Portanto, há quem diga “Ninguém é profeta em seu país”; na verdade, a obra carrega o nome, mas é o país que carrega o nome mais ainda, não é em seu país, é nas grandes exposições, em museus, em matéria de artes plásticas. É diferente dos cantores, a pintura é muito diferente do que acontece com os cantores. Um cantor é outra coisa. Mas, um artista que pinta telas, suas obras vão levar alto o nome a partir de seu país, mas é o exterior que alça mais alto. Tem uma grande importância quando se conhece você em casa, é bom porque, na casa dele senão você não tem nada. Mesmo Dakar, logo ao lado, é bem mais célebre, em matéria daqui, do que nós. Aqui, não há nada além da fundação... que promove os artistas, mas não todos os artistas, ela promove os que já são mais célebres, ela não quer que vejamos os artesãos negros. Portanto, nos aproveitamos do canal para passar a mensagem.

(...) Digo a você que há muitas influências, porque há muitos artistas beninenses, que me desculpem, mas eu por exemplo não trabalho com guache, aquarela ou coisa assim, jamais — a terra e pigmentos naturais (...) Ocidente ou bem bom, é o que se disse no exterior. Há muito. Que façam. Mas, eu não defendo que todo mundo trabalhe como eu, nem com as coisas naturais, mas defendo a mim e minhas obras. Uso em minhas pinturas uma única coisa: cola de madeira. Não sei de onde vem: se da Nigéria ou do Ocidente, não me importa, mas todo resto, posso dizer que vem de casa. Portanto, há uma mestiçagem entre os artistas, as obras de arte também. Há outros que imitam com coragem ou qualquer coisa. O

gosto é relativo para os compradores, para os grandes colecionadores, para os organizadores das exposições. Mas me contento com o que faço com os pigmentos naturais, as telas de juta. As telas de juta transportam batatas, não sei se vêm do Brasil ou de outro lugar, mas uso as telas de juta.

(...) Estou em Abomey, não posso falar em geral do Benim em termos de arte contemporânea, nem de arte tradicional. Mas aqui em Abomey temos dois tipos de arte: há a arte tradicional e a arte contemporânea. Mas, entre parêntesis, se abirmos os parêntesis, há o contemporâneo misto, ou seja, o que eu faço, posso dizer que é um contemporâneo misto. Você pode sentir, em minhas telas, que há o reflexo da tradição, o reflexo do vodun. Se hoje você vai a Porto Novo, lá onde expus, você verá todas as minhas obras, de acordo com o tema da exposição. Expus coisas verdadeiramente culturais, entende? Então, a mestiçagem já me pegou. Mas, apenas em um ponto, não no ponto de usar coisas importadas para minha pintura, mas sobre o tema e a mestiçagem das obras, não sobre os materiais. Você está entendendo bem isso que estou explicando? É isso.

Percebe-se assim que a globalização é vivida de diferentes maneiras pelos artistas, que experimentam diferentes maneiras de levar o Benim para os grandes salões, que são reconhecidos e valorizados de diferentes maneiras, de modo que alguns artistas já tendo viajado e possuindo alto valor agregado em suas obras estão, por assim dizer, mais inseridos no sistema de arte global, enquanto outros, mais voltados para o Benim e para a África fazem esse esforço de fortalecer essa identidade, seja pelos materiais como é o caso de Affama, seja pela temática e pela epistemologia adotada assim como sua vivência ontológica da própria arte, como é o caso de Azebaba:

E eu vejo que, bem, essas pessoas, se eles fizeram tradição assim como eu faço, eu tenho meu lugar na arte contemporânea. Então, me sinto bem com eles, mesmo se a gente quer fazer exposições coletivas. E eles me chamam então eu faço exposições coletivas com eles, eu coloco meus quadros dentro, eu vejo como isso é recebido dentro. E as vezes mesmo eu os vendo, então eu vejo que é bom, e mais os encorajamentos, eu os vendo, então eu não sinto uma diferença entre a arte contemporânea e essa que eu faço

(...) eu me vejo muito bem com a arte contemporânea. Sim, eu acredito que eu pinto a arte contemporânea, que isso que eu faço é arte contemporânea, à minha maneira, mas é arte contemporânea. Sim, eu vejo abstração dentro, eu sinto as formas, o surrealismo, sim, então isso me faz bem. me diverte, eu passeio dentro dela.

(...) Bom, eu sou bizarro nas minhas obras, em de tudo que sei fazer. Nada me influencia. Eu me inspiro, eu sei que “Ah eu vou fazer isso”, eu envio minha alma ao chão antes de tocar e eu vejo que: “isso eu devo fazer assim, isso eu sinto assim, isso e vejo assim...”. E eu me sento e trabalho. Mas mesmo se eu vou ver as exposições, isso que os outros fazem não me influencia. Não, mesmo se eu observo, eu não sei copiar. Não, eu não sei copiar. Por exemplo, se me dizem: “Faça um quadro duas vezes, três vezes” é difícil pra mim, eu não sei copiar. Então mesmo se eu observar as pessoas, isso não me diz nada, não me influencia. Eu sei que as primeiras

lições de base na arte, a gente precisa utilizar bem isso que faço o contraste, o balanço, a perspectiva: eu tenho que respeitá-los em tudo que estou fazendo, e depois isso vai, a luz e a sombra, e tudo bem. Se eu posso respeitar o código acadêmico, para o que eu vou fazer, eu posso fazer minha loucura dentro desse código, e depois isso flui, a gente se move (AZEBABA, 2017, Anexo I).

Neste sentido, é preferível assumir a globalização como possibilidade, aberta aos povos que antes foram colonizados, que compreende suas tradições, que aceita a contemporaneidade como um passo para a inserção da própria tradição. As desigualdades profundamente estabelecidas no sistema capitalista são motivos para criação tal quais as tradições orais e seculares do Benim, dos povos fon e yorubá e o artista africano, como qualquer outro está situado nesse mundo que se comunica, que se conhece e aceita as diferenças de outros povos sem os olhares do exotismo, permitindo que a liberdade de criação fale mais alto que antigos preconceitos e estruturas do pensamento colonial.

Assim, parece-nos claro que estes artistas, dotados de um referencial simbólico calcado em culturas seculares não podem abandonar essas tradições, seja do *ethos* do artista, dos materiais, das temáticas e das ontologias assumidas não seriam dizimadas pelo aparato colonial e muito menos pelo contato com a arte ocidental, que se dá, em sua maioria após o fim do colonialismo. De todos modos, o período pós-colonial também se confronta com a expansão do neo-liberalismo, do capitalismo selvagem, da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 2012), e da globalização perversa, mas a arte, que a tudo comporta, semântica e simbolicamente, agrega diferentes realidades e produz e se desenvolve por cima das contradições, levando e trazendo o mundo para si e por si. A arte é a linguagem e nela tudo podemos, mesmo um novo mundo, mesmo o velho mundo, mesmo a tradição e a modernidade juntas no ser, agindo, agenciando e existindo, como África sempre existiu e segue lá, viva, forte, criativa e produzindo arte incessantemente para si e para o mundo.

## BIBLIOGRAFIA

ABIMBOLA, Wande. **Ifá divination poetry**. Bloomington: University of Indiana Press, 1973.

\_\_\_\_\_. Continuity and change in the verbal, artistic, ritualistic, and performance traditions in Ifá divination. In. ABIODUN, Rowland e OLUPONA, Jacob. **Ifá divination, knowledge, power, and performance**. Bloomington: Indiana University Press, 2016, pp. 32-42.

ABIODUN, Rowland e OLUPONA, Jacob. **Ifá divination, knowledge, power, and performance**. Bloomington: Indiana University Press, 2016.

AHMAD, Aijaz. **Linhagens do presente**. Ensaios. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização: a modernidade sem peias**. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.

APPIAH, Kwame Anthony. **Na casa de meu pai**. A África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

APLOGAN, Edwige. Arte Contemporânea Africana: o mito do referente cultural. **Imagário - USP**, ano X, n. 10, pp. 218-265, 2005.

AZEBABA, Aimé. **Lumière sur Fâ**. La naissance de Fâ le premier envoyer sur la terre pour sauver l'humanité comme Jesus le Christ. Mimeografado. 2017.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117.

BASTIDE, Roger. Problemas da sociologia da arte. **Tempo Social**. v. 18, n. 2, pp. 295-305, 2006.

BHABBHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In. \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012, pp. 179-212.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva. **Exposição Cyprien Tokoudagba**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2012. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/docs/default-source/publica%C3%A7%C3%B5es/bevilacqua-j-r-exposi%C3%A7%C3%A3o-cyprien-tokoudagba2012.pdf?sfvrsn=0>>. Acesso em: 11 de setembro de 2017.

BOAS, Franz. **A Arte Primitiva**. Petrópolis: Vozes, 2014.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

CHILDS, Peter e WILLIAMS, R. J. Patrick. **An introduction to post-colonial theory**. Londres: Prentice Hall/ Harvester Wheatsheaf, 1997.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. **Rev. bras. Ci. Soc.**, São Paulo, v. 21, n. 60, 2006, pp. 117-134.

CRUZ E SOUZA, João. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

EVANS-PRITCHARD, Edward. **Bruxaria, oráculo e magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Porto: Editora Paisagem, 1975.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

GOLDBERG, Rose Lee. **Performance Art: from futurism to the present**. London: Thames & Hudson, 2001.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. África um continente artístico. **O Correio da Unesco**, ano 4, v. 4, 1976, pp. 12-17.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

HEGEL, G.W. Friedrich. **Filosofia da História**. Brasília: Editora da UnB, 1999.

HERRNSTEIN SMITH, Barbra. **Belief and Resistance**. Dynamics of contemporary intellectual controversy. Cambridge: Harvard University Press, 1997.

HOUNTONDJI, Paulin; Conhecimento de África, conhecimento de Africanos: Duas perspectivas sobre os Estudos Africanos. MENESES, Maria Paula e SANTOS, Boaventura de Sousa (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, pp. 119-132.

KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas: Papirus, 1993.

KAPHAGAWINI, Didier N. e MALHERBE, Jeanette G. African epistemology. In: COETZEE, Peter H; ROUX, Abraham P. J. (orgs.). **The African Philosophy Reader**. Nova Iorque: Routledge, 2002, p. 219-229.

MAUSS. Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003

MBEMBE, Achille. **A universalidade de Frantz Fanon**. Disponível em: [https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/achille\\_mbembe\\_-\\_a\\_universalidade\\_de\\_frantz\\_fanon.pdf](https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/achille_mbembe_-_a_universalidade_de_frantz_fanon.pdf). Acesso em: 17 de janeiro de 2017.

MENESES, Maria Paula e SANTOS, Boaventura de Sousa (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

MUNANGA, Kabengele. A Criação artística negro-africana: uma arte situada na fronteira entre a contemplação e a utilidade pública. In. SOARES, Arlete. **A África Negra**. São Paulo: Corrupio, 1988, pp. 7-10.

\_\_\_\_\_. A Dimensão Estética na Arte Negro-Africana Tradicional. In: AJZENBERG, Elza. (org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC/USP, 2004, pp. 29-44.

OKEKE, Chika. **Arte africana moderna**. Disponível em: <http://artafrica.letras.ulisboa.pt/uploads/docs/2016/04/18/5714e7bcb5b9d.pdf> Acessado em 11 de abril de 2017. [Tradução de original publicado em Enwezor, O. (ed.) *The Short*

Century : Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994. Munich: Prestel Verlag, 2001].

PARÉS, Luis Nicolau. **O Rei, o pai e a morte**: a religião Vodum na antiga Costa dos Escravos na África Ocidental. São Paulo: Companhia Das Letras, 2016.

PEIRANO, Mariza. Onde está a Antropologia? **Mana**, v. 3, n.2: Rio de Janeiro, 1997, pp. 67-102.

PRAXEDES, Walter. Eurocentrismo e racismo nos clássicos da filosofia e das ciências sociais. São Paulo, **Revista Espaço Acadêmico**, 2008.

QUEMIN, Alain. Mercado de arte, instituições artísticas e... passaportes. Entrevista com Alain Quemin. **Revista Proa**, n. 01, v. 01, Campinas, 2009, pp. 315-324.

QUIJANO, Anibal. Colonialidade do poder e classificação social. In. MENESES, Maria Paula e SANTOS, Boaventura de Sousa (orgs.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009, pp. 73-118.

SAID, Edward. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. São Paulo: Cortez, 2008.

SANTOS, Laymert Garcia dos. Como a arte global transforma a arte étnica. In. FIALHO, Ana Letícia (orgs.). **Depois do muro**: a geopolítica das artes. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2010, pp. 11-46.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TURINE, Roger-Pierre. **Les Destins de Zinkpè**. Entretiens, regard critique, biographie. Paris: Gourcuff Gradenigo, 2013.

TURNER, Vitor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VERGER, Pierre. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII a XIX**. Salvador: Corrupio, 2002.

## CATÁLOGOS

**África Ancestral e contemporânea. As artes do Benin**. Catálogo de Exposição. Curadoria: ARAÚJO, Emanuel e JOLLY, André. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2009.

**Africa africans. Arte Contemporânea (Contemporary Arts)**. Catálogo de Exposição. Curadoria: ARAÚJO, Emanuel. São Paulo: Museu Afro-Brasil, 2015.

**Artistes Plasticien du Bénin**. Répertoire des Acteurs des Arts Visuels du Bénin. Catálogo. Cotonou: Association Béninoise des Arts Plastiques, 2013.

**Benin'Art 2015**. Le Catalogue. Porte ouverte sur la creation contemporaine em art plastique au Benin. Catálogo. Cotonou: Fédération des Associations Professionnelles e Plasticiens et Graphistes du Benin (FLAPAG-BENIN), 2015.

**Le Petit Musée de la Récade**. Depuis décembre 2015. Catálogo. Cotonou: Le Centre d'Arts Contemporains du Bénin et Vallois, 2016.

**Porto Novo**. Eclósions Urbaines. Révéler le réseu des places traditionnelles, pollen d'une urbanité africaine oubliée. Catálogo. Porto Novo: Centre Culturel Ouadada, 2014.

**Zinkpè**. [Dessins Secrets]. Catálogo. Bruxelas: Fine Art Studio, 2010.

**Zinkpè Metamorphoses**. Catálogo. Bruxelas: Fine Art Studio, 2011.

## ANEXO I

## Entrevistas Traduzidas

**Entrevista Dominike Zinkpè**

Abomey-Calavi, 08.01.2017

**Clarice:** Você pode, por favor, falar um pouco sobre a sua infância no Abomey? Você nasceu no Abomey?

**Zinkpè:** Não, eu nasci em Cotonou e cresci em Abomey. Abomey é uma cidade que me viu crescer. Com os meus colegas de escola, fiz meus estudos primários em Abomey, e tive a sorte de conhecer várias culturas no Abomey, porque minha família é católica, e todas as manhãs, às seis e meia, a gente ia à Igreja antes de ir pra Escola. Mas, à noite, tive a sorte de ter contato com outras culturas, porque tem o som dos tambores, as danças voduns que eles interpretam em suas casas. Como nós somos católicos, eu era praticamente proibido de ir, de ser um pouco mais curioso, de ir ver. Mais de pouco a pouco, como as crianças, eu não era sempre dócil, então eu consegui de toda maneira assistir isso. Então, o Abomey me permitiu compreender um pouco o Benin. É hoje que tenho a consciência disso, porque antes eu era ingênuo, era só a atração pelo som, pela música, a igreja, as missas, e tudo isso, eu adorava tudo isso. E através disso, isso me construiu. E não é surpreendente que o Abomey continua sendo uma cidade muito importante para mim. E você sabe que Abomey é também o nome do estado, então é... Tem um grande museu histórico, a corte real, as cenas das procissões, das danças voduns, tudo isso. E isso me educou muito na minha vida atual.

**Clarice:** Mas não é uma relação familiar então, é você que faz essa relação com o vodun?

**Zinkpè:** Um pouco, bom, a família sempre nos protege, mas quando a gente é curioso, a família pode tolerar nossa curiosidade também. Eu tive a sorte de ter pais inteligentes, algumas vezes eles toleraram um pouquinho, mas veja... Mas eu tinha realmente

necessidade de compreender, porque quando eu estava encajado na igreja, era uma única direção. E eu tinha necessidade de compreender o resto da população, porque eles fazem cultos, porque existem as cerimônias tradicionais. Mesmo quando a gente fecha os olhos, a gente ouve tudo, ao menos. E mesmo quando a gente fecha as orelhas, a gente vê, porque é pelas ruas, é por todo lado. Então mesmo se nos impedem de ver, indo à escola a gente vê coisas todos os dias. Então, o Abomey tem essa sorte de mostrar uma diversidade cultural.

**Clarice:** Sim, é muito forte a cultura...

**Zinkpé:** Sim, existia antes de mim, do meu nascimento, então eu tive a sorte de viver isso, muito.

**Clarice:** Como é a relação com a arte tradicional, a arte do Daomé, os outros artistas, as esculturas? A relação com a arte tradicional?

**Zinkpé:** Não são todos os artistas, mas esses que eu observei tem uma grande influência da tradição, realmente uma grande influência ao nível dos artistas para traduzirem o seu pensamento. Então, não é surpreendente que a gente observe que muitos artistas beninenses se inspiram na tradição para criar obras contemporâneas, porque o ambiente imediato fornece realmente muitas informações e elementos aos artistas... Como a gente diz frequentemente, a questão é viver do seu universo, então como isso influencia os artistas e como eles não são também muito egoístas, eles pegam as coisas que eles ouvem e vêem do cotidiano que eles colocam dentro das obras para criarem suas peças pessoais. No meu caso especialmente, é verdade que eu prestei uma atenção especial ao que se passa em torno de mim e como isso funciona na sociedade, porque existe tal crença, etc, para dar uma nova escrita ao que nossos avós fizeram, para atualizar, modernizar, ter uma escritura contemporânea e uma linguagem também contemporânea. É importante. Porque todas essas palavras, 'contemporânea'... eu não domino muito. O que eu noto apenas, é a arte de agora. Como eu vim agora, eu fiz... eu fui influenciado pelos acontecimentos de agora para traduzir, para falar também.

**Clarice:** Mas, e a relação com os Ibeji, começou lá também?

**Zinkpé:** Sim, bom. Posso confessar que eu me preparei para isso, eu fiz pesquisas, para observar também. Porque os Ibejis, o que surpreende durante as pesquisas, eu notei que na Nigéria tem o culto aos Gêmeos Ibeji, no Benin tem o culto ao Gêmeos Oro e no Togo, o culto aos Gêmeos Venanvi, em Gana também ao Gêmeos Venanvi. Agora, a questão é, porque todos esses povos, em países diferentes, de línguas diferentes –na Nigéria é o yoruba, hauçá e o inglês, o Benin, o francês e o hauçá – então toda essa mistura, todos esses povos que tem essa mesma cultura, isso me deixou boquiaberto. Seguindo, na representação mesmo de Ibeji em sua base é só simplesmente só um homem e uma mulher, é muito simples. Mas depois no nível cultural, isso quer dizer muitas coisas. O culto dos gêmeos, é somente para os pais que perderam filhos gêmeos, para retirar a dor dessa perda, a gente substitui as crianças que partiram por bonecas para os pais. A gente lhes dá um nome, coloca numa cama. Mesmo às vezes quando os pais comem...Bom, esse é o culto dos gêmeos. A gente lhe dá a comer, e lhes chamamos “Meus queridos”, lhes acariciamos, como para dizer que eles não morreram, estão lá ainda. Eu acho isso muito bonito. Da dor à alegria, e não há perda, a presença está sempre com eles, então eles não podem esquecer os filhos perdidos por toda a sua vida. Eu achei isso muito bonito: se regenera o ser que partiu e se dedica um culto. Agora, se a gente quer ter uma linguagem contemporânea, eu parto disso para falar da política, da religião, do sexo, tudo o que vocês querem, mas partindo disso, porque... a representação que me surpreende. A gente ainda não encontrou outra espécie, fora os animais, a espécie humana, homem e mulher, então... eu parto disso para fazer as instalações e as esculturas que interrogam a sociedade atual.

**Gabriel:** No Abomey, a Missa na Igreja era em *fon* ou em francês?

**Zinkpé:** Os dois. Em latim às vezes também. Sim. Há sequências de missas que são, depende da região, mas são frequentemente em *fon*, porque a população fala *fon*, mas há uma pequena parte na qual se recita as rezas em latim, e as pessoas pegam, acompanham, eu não sei muito. Mas eles chegam a combinar, para que os fiéis compreendam as missas. E, frequentemente, quando é em francês, é automaticamente traduzida em *fon*.

Automaticamente, para que os que falam *fon* acompanhem a missa como os que falam francês. E quando vamos a outras regiões, fora o Abomey, em Porto Novo, é traduzida em *gon* também, a língua compartilhada nessa região.

**Clarice:** Muito interessante. Você tem uma relação espiritual com os Ibeji?

**Zinkpé:** É um pouco pessoal, você deve imaginar, sim... é pessoal. Mas eu sou naturalmente atraído pelos Ibeji, e meu papel é um pouco sublimar, celebrá-los, porque eu me digo, tal como os Ibeji estavam há 200 anos, se eu vivi, observei no que eles se transformaram em 2017, por exemplo. É isso que nós vamos deixar depois nos nossos museus.

**Clarice:** Sim, é verdade. E, como você começou com a arte? Eu sei que você fez costura. Foi seu primeiro contato com a arte?

**Zinkpé:** Não, meu primeiro contato foi o desenho. É o caso de muitos artistas e também quando somos atraídos por muitos...desenhar, por se interessar pelas imagens, formas, modelagem, desenho. Foi o meu caso também. Eu desenhava muito quando estava na escola. Mas com o tempo, na época era uma paciência, um desejo forte de desenhar. E ainda mais, isso só progride quando a gente estuda. E depois, mais adiante, uma tomada de consciência: “Eu gostaria de fazer isso também”. Eu, estava um pouco encalhado, porque minha família me pedia: se eu parasse os estudos, que eu tivesse pelo menos um diploma. Então eu tentei fazer a costura, e isso me ajudou muito, de qualquer maneira, porque é também a criação. Mas é, sobretudo, um trabalho lucrativo, para ganhar dinheiro, não é para... mas depois, quando eu consegui fazer isso, eu voltei à arte de toda maneira, porque na época, vocês sabem, era muito difícil encontrar os materiais de criação, custam caro. A maioria dos materiais é importada, e o artista que quer se dar bons materiais tem que ter um pouco de recurso. Então, é como todo lugar, quando a gente não tem dinheiro, a gente pode fazer outros trabalhos paralelos, ser garçom em um bar ou fazer trabalhos sazonais, para ao menos viver seu cotidiano, refletir sua arte, é o meu caso. E isso assegurou minha arte também, porque quando fazia a costura, ganhava meus recursos, para fazer realmente o que eu desejava fazer ou criar. Foi uma razão estratégica também, para não ficar limitado com o material.

**Clarice:** E depois, são as esculturas? Depois do desenho você começou com as esculturas?

**Zinkpé:** Sim, o desenho é todo o tempo, de todo modo, desde que eu era jovem até agora, é muito importante que eu desenhe, é como lavar a louça. Eu preciso desenhar para ser, e tudo parte do desenho. Depois, eu quis realmente materializar o desenho, dar uma forma, e em seguida me tornei um *Ankiémé*, um escultor e por vários ângulos. Mas a um determinado momento, mesmo na escultura, a gente pode ficar limitado muito rápido. Porque quando temos uma ideia com os Ibeji, fazemos vertical, horizontal, tudo que a gente quer. E, a um dado momento, a gente fica limitado. E então há esse grande lugar que é a pintura que dá a possibilidade de viajar, ousar fazer coisas novas. E eu tento dizer que a escultura não me assusta de modo algum. A escultura é somente uma ideia que a gente tem e que a gente quer realizar, como a velocidade, seja ela em madeira ou em metal ou em bronze ou em argila. A ideia está lá, que se faça em 100 metros de altura ou

300 de comprimento, pouco importa. Quando a gente tem a ideia e os meios, a gente pode realizar uma escultura, na minha opinião.

**Clarice:** A pintura é diferente?

**Zinkpé:** Sim, completamente diferente. Porque a escultura, quando a gente é preciso, sabe desenhar e tem sua idéia precisa, a gente pode realizar. Meu maior medo, é quando eu tenho uma tela branca na minha frente. O que eu vou desenhar sobre a tela? E a gente gira em círculos, a gente não sabe o que colocar ali. Mas é verdade, quando eu era jovem eu fazia telas, a gente tem energia, tem os potes de pintura que estão lá, a gente pinta e fica contente, a gente fica satisfeito porque encontrou belas cores. Agora, agora, eu tenho medo de pintar. Eu me sento diante de uma tela e passo horas sem nenhuma luz. Mas, às vezes, quando eu tenho a sorte de começar, alguma coisa fabulosa pode surgir. Então tenho mais medo de pintar do que de fazer escultura. É por isso, que a escultura, que é a física, que demanda energia, eu faço, não fico cansado. Mas quando pinto, fico vazio. Um pequeno caderno branco dá medo às vezes. É como escrever também: com uma caneta, um papel, o que a gente vai dizer?

**Clarice:** Qual a emoção que a pintura causa em você?

**Zinkpé:** A sorte da pintura é pessoal. A gente fica diante de si mesmo. É como escrever: a gente tem nossa mão, a gente escreve o que a gente pensa, o que o cérebro pede. A escultura, a gente pode trapacear, a gente pode ser ajudado por dez mil pessoas, sem problema. Agora, a pintura, é teu pincel, você mesmo e diga alguma coisa: o pensamento, a ideia, e tente compartilhar sua ideia com outras pessoas. E se diz: “Uau!”. E aí a gente fica satisfeito. É mosca. A gente domina sempre. E é por isso, que a pintura, eu guardo um pouco. Eu esfarrapo mais pinturas do que guardo. Eu não me lembro de ter jogado esculturas fora. Mas as pinturas, é de pouco em pouco, as que eu acho melhores eu mostro. Muitas pinturas se perdem. É como quando a gente escreve cartas, a gente destrói o papel, amassa, a gente joga na lixeira. É parecido.

**Clarice:** Interessante... Você não tem a ideia quando você começa a fazer a pintura? Você não tem uma ideia física como quando você pensa na escultura, na qual você tem uma ideia a realizar, na pintura...?

**Zinkpé:** Não, eu tento, isso nunca funciona. Mesmo quando eu tenho a ideia. A pintura, muitas vezes, nos dirige, mesmo quando a gente tem uma ideia, a gente encontra outras ideias que vêm e eu me pergunto... É um corpo-a-corpo consigo mesmo, com o que a gente quer dizer. Quando isso começa, pode mudar muito ou muito pouco, mas por vezes eu amo me deixar levar. Vou contar uma coisa a vocês. A gente costuma dizer: “O artista deve ter inspiração para criar”. Eu acredito nisso, mas não sempre. Eu tenho disciplina no meu trabalho. Eu vou ao atelier, eu me lavo, me visto, eu me coloco no atelier, pego minha tela e vou fazê-la. E fico lá como o padeiro de manhã, que fica na padaria, como o mecânico que vai à oficina ou à loja para consertar seu carro. Realmente como um artesão, simplesmente. E se eu tiver sorte, faço algo de bom no dia. Mas eu não vou ficar na cidade bebendo ou dormindo, e ‘tac’: tenho a inspiração, me levanto. Não. Tenho a disciplina mesmo de ir ao meu estúdio quando tenho tempo. Bom, por vezes posso ter uma ideia rápida, e digo: “Tic-tac, faça rápido, tenho que realizar”, isso é diferente. Mas, frequentemente, me ponho em condição de trabalho, e às vezes, é o que a gente chama *Ankiéme*, uma inspiração poderia vir, mas não espero que a inspiração, a musa, como a gente diz, venha um dia e que... não. E é isso, e eu adoro isso.

**Clarice:** O que é inspiração?

**Zinkpé:** É isso que estou explicando. A inspiração, eu não sei, é se colocar em condição pra estar inspirado também. E frequentemente a inspiração vem. E por vezes, a inspiração é algo que a gente trabalha nela, a gente está lá, na rota, por toda parte, obcecado por uma ideia. E por força do pensamento, da reflexão, finalmente, isso toma corpo e forma. É por isso que os melhores artistas, bom, eu não sou ainda um, mas, eles tem obras que são realizadas, porque eles pensam realmente que a um dado momento, lá onde vem a satisfação, a ideia, é como uma fotografia, como a gente captura uma imagem, a ideia que está lá, exatamente lá na sua cabeça, é projetada sobre a tela. É isso que eu realmente

quero, desejo. Depois, é necessária a habilidade, a técnica que a acompanha para realizar tudo isso, mas quando a gente sabe, por vezes é fácil, isso vem.

**Clarice:** Você é um artista autodidata e você não aceitou fazer um curso na China, é isso? Porque?

**Zinkpé:** Não. Hoje, se me chamam para ir à China, vou correndo. Na época eu não queria, porque todos os amigos que iam à China, quando voltavam, desenhavam Mao, só desenhavam os presidentes, não era nada. Às vezes, eles faziam retratos. E faziam a apologia do país. Eu tive também a possibilidade de ir à Rússia, foi parecido: eles voltavam, desenhavam Lenin ainda, a gente não conhece Lenin, mesmo nosso presidente tendo sido comunista. Então, por esse motivo que eu não quis ir, mas nesse intervalo, 15 anos se passaram atualmente, a China mudou muito, é muito mais aberta, a Rússia igualmente, então... Meus parentes não tinham dinheiro para me enviar à escola que eu gostaria, que é mais aberta, que seria na Itália ou na França. Então, eu fiquei no Benin, mas tive ainda assim uma sorte formidável, porque nós temos as bibliotecas. Então, quando eu digo autodidata, é realmente sério. Eu aprendi através dos livros. Sou meu próprio professor e ao mesmo tempo o aluno: eu me dou aulas, aprendi a executar seriamente. Então eu aprendi através dos livros: a anatomia do corpo humano, como desenhar uma planta floral, os artistas italianos, Van Gogh, eu conhecia todos na época, mas através dos livros. E foi isso que me permitiu me marcar, ter uma escrita pessoal hoje. E infelizmente havia poucos livros disponíveis sobre artistas africanos nas bibliotecas. Então, eu tolamente tive influências como Basquiat, como Bacon. Mas se houvesse outros, talvez eles que me influenciassem, não sei de nada. Entende? Então, quando frequentemente digo autodidata, as pessoas pensam que é aprender um montão, mas não é isso, é realmente estudar sozinho, simplesmente isso. É o meu caso.

**Clarice:** E você tem essas influências que são ocidentais também?

**Zinkpé:** Sim, eu tenho três grandes influências: ao nível da escultura, é um artista que não é vivo, e se chama Christian Natier, e que é realmente, que foi, o contrário do meu

trabalho. Porque ele agia através de uma só matéria: a tela de juta para criar. E eu colocava muita cor pra fazer as esculturas, eu pintava mesmo as esculturas. E esse senhor, eu achei muito bonito ele usar uma só matéria para fazer uma coisa fabulosa, com muita luz. Ele me influenciou muito. Agora, eu derivei um pouco, eu acrescentei ainda mais cores. E a influência ocidental... dizer que eu amo a pintura de Basquiat? Não é verdade. Mas eu amo a energia de Basquiat. A coragem e a maneira como ele pinta, aquele fogo, eu adoro. Vocês veem, ele me deu isso: quando eu pinto é com fogo com muita audácia, com coragem na época. Ele pintava. Eu adoro esse senhor. Agora, tem outro artista, oposto a ele [Basquiat], ele se chama Bacon. Ele é muito tranquilo. Mas o que eu adoro nele é como ele fez as mesmas pinturas, mas quase que teve que se desenvolver no decorrer do tempo. A dualidade. Então, era um pouco o oposto de Basquiat que era rápido ‘tac-tac-tac’. Ele era tranquilo, mas a pintura era exatamente fabulosa. São meus dois grandes mestres: são meus livros que são, frequentemente, de cabeceira. Porque são duas grandes referências para mim em pintura. Depois, gosto de outros, mas não é... isso não corresponde muito ao meu caráter pessoal. Porque quando a gente é mesmo um pouco egoísta, a gente fica com pessoas que a gente gosta e que gostam da gente também. E eu os adoro.

**Clarice:** Você também estudou os artistas modernos? Picasso, Kandinsky e outros?

**Zinkpé:** Sim, sim... Picasso, amo sua diversidade de tocar em tudo, ele não tem medo de passar da pintura à escultura. Não é minha maior influência. Mas eu amo esse lado onde o artista tem a audácia de não se fechar numa gaveta ou num baú, fiz isso toda a minha vida: sim, Picasso toca em tudo. Esse é o lado que eu amo. Todos esses artistas eles nos influenciam um pouco com seu trabalho. E Klein! É azul, é fabuloso. Então é por isso que a gente deve ver as exposições de outros artistas. E a cada vez que a gente vê uma exposição, a gente rouba alguma coisa, quer a gente queira ou não. É a mais pura verdade. Mesmo se é o enquadramento exato ou a maneira de instalar. Cada artista nutre outro artista frequentemente. A gente se nutre mutuamente. É por isso que a arte evolui todo o tempo. O artista que se nega a observar seu contemporâneo é porque não está no mundo... Com certeza conheço o cubismo e tudo isso.... É justo, engenhoso... Algumas vezes temos discussões. Não incomoda o mundo que Picasso se inspire nas máscaras africanas para lançar, para acompanhar o movimento cubista. Em todo caso é muito

inteligente. Mas quando Zinkpé trabalha, e o que ele faz se parece com Basquiat, se diz que isso é redutor. Não, é um vai-e-vem permanente. O artista escolhe o que ele deseja utilizar na sua vida. E já me perguntaram: “Mas porque Bacon?” Porque ele me agrada, simplesmente. Da mesma maneira que as máscaras agradaram a Picasso. Porque é necessário sempre justificar a vontade? Se eu quero beber coca, eu bebo, eu bebo coca só porque eu quero. Se eu quiser vestir azul. Então, o mundo da arte às vezes se autoflagela, quer dizer, nós batemos em nós mesmos por nada. É como se certos artistas tivessem o direito de fazer certas coisas e outros não. Eu acho isso muito triste. Porque, tem artistas africanos que fazem a arte do vídeo.... eles são doentes porque a arte do vídeo não é africana. Como não é arte Africana? A gente entra nas multimídias, no mundo global, e todo mundo usa o computador hoje, o telefone celular. Se o artista africano toca o computador, se diz que ele não tem o direito porque...só os japoneses tem o direito. A gente não vai permanecer macaco toda a vida, não. Então, é como se certos materiais fossem destinados somente a certas categorias da humanidade e outros não. Acho isso aberrante, porque de todo modo, isso não funciona, e com os artistas de multimídia. Quando a gente escuta isso, a gente não pode evoluir... então essa discussão não me pertence mais, ele vale mais para...

**Clarice:** Como é a globalização e a mundialização para os artistas do Benin?

**Zinkpé:** A gente tenta encontrar nosso lugar. Acho que os artistas do Benin, não é que tudo caminhe bem, mas o que funciona é que, apesar de a gente não ter uma Escola de Belas Artes aqui no Benin, tem muitos artistas que tem muita coragem para defender a causa da arte, de acreditar e de fazer no cotidiano, muitos. E no meio destes que são muitos, existem alguns que conseguem bem defender, que estão nos grandes eventos artísticos desse mundo. A Bienal de Veneza, os grandes encontros de arte: os artistas beninenses começam a estar presentes. Basta que se repita nos anos que estão por vir. Então... penso que isso é uma coisa muito boa. É um caso especial, suas próprias escolas, muitos autodidatas, e apesar disso seus trabalhos são respeitados. Isso é bom. Agora, eu é que me interrogo às vezes, é de renegar a identidade. Porque alguns têm medo que a gente diga que suas obras são de artistas contemporâneos africanos. Alguns defendem isso que a gente quer dizer, tem que me dizer que eu sou artista contemporâneo. E só. Bom, são discussões, isso não me pertence. Mas da minha parte, a mim não me incomoda

que digam que sou um artista contemporâneo africano. Mesmo se eu não digo, as pessoas veem, então... Eu não sou japonês, não sou chinês, não sou francês, porque tirar o africano? Agora, eu digo artista contemporâneo francês, o que há de negativo de redutor nisso? Eu não estou nessa batalha, ao contrário, que a gente sinta muito bem que é um africano que o faz. Não é que a gente vá colocar isso antes, ou se opor... quando a gente faz uma bela pintura, é uma bela pintura e pronto. Que seja quem está atrás, a gente não se importa, a gente segue, não? Eu não gosto muito dessa discussão, mas com tempo isso vai evoluir porque, na globalização, não é porque todos nós vestimos jeans que somos todos parecidos, temos todos nossas culturas muitos pessoais. Nossas famílias não se parecem, nossos países não são os mesmos, e mesmo quando estamos juntos, somos diferentes. Sempre, ao nível do comportamento, da alimentação, da língua. Então são coisas que a gente deve guardar, manter, pra fazer um bom universo. O dia em que nós nos parecermos todos, e falarmos a mesma língua, o mundo será realmente sem graça. O que nos dá o desejo de ir até a casa do outro é que ele tem alguma coisa que você não tem, alguma coisa que a gente vê em outro país outro e que a gente não tem no nosso. O dia em que todos os países se parecerem, a arte não existirá mais, eu acho... Quando a gente faz uma exposição, e todas as peças se assemelham, é sem graça. É a diversidade cultural e social que faz o conjunto.

**Gabriel:** A transformação no contexto político do país, desde a independência, no ano de 1975, há o regime marxista-leninista... 1990... e depois outra mudança de regime. É um novo regime, depois de 90. É a possibilidade de troca, da diversidade das artes, da expressão? É favorável para os artistas beninenses? É um novo regime...

**Zinkpé:** Eu acho que o antigo regime foi marxista leninista. E evidentemente, havia, mesmo assim, muitos artistas também. Mas infelizmente, como eu expliquei ainda agora, infelizmente eles tentavam sempre fazer os retratos dos ministros, dos presidentes, para agradá-los, coisas assim, quadros para a presidência, por exemplo. Mas eles não tinham muitas ideias de um ambiente diferente da política. Diríamos que os artistas estavam à serviço do governo: às ordens, em todas as salas. Não há uma vontade dos artistas de, por exemplo, delirar, criar peças conceituais, contemporâneas. Felizmente, há essa mutação, suavemente, quando entramos na democracia e até agora, e a coisa que é realmente fabulosa, é uma nova democracia no Benin. Quer dizer, eu, desde que... (dou meu

exemplo, podemos dar outros), eu e outros artistas da música, da dança, do teatro, há uma grande abertura. E no nível da imprensa também, os jornalistas, uma enorme abertura. Isso quer dizer o quê: a gente não era censurado. O artista é livre para pensar e criar e mostrar o que ele quer. O governo não se mete. Ele está aqui, ele pode aclamar ou não dizer nada. Quando eles não amam, eles não dizem nada, mas isso já é uma grande aposta. É por isso que, para um pequeno país, temos quase 36 jornais, diários. E na televisão, as pessoas falam de política abertamente. Então, os artistas também tem uma liberdade de expressão formidável. Eu fiz peças que questionavam a política, e elas nunca foram censuradas, nunca!

E ainda, em países muito próximos do Benin, como o Togo, fiz performances no Togo, mas as pessoas tem medo de mostrar materiais, como uma entrevista, e amanhã serem presas. E eu mesmo, vou contar uma história para vocês depois, é uma performance. Então tem que se reconhecer, por isso digo pra vocês que isso dura, que temos uma liberdade de expressão que nosso país aceitou, nossos dirigentes também aceitaram. Porque muitos presidentes que vieram depois da obra de [Mathieu] Kérékou [presidente do Benin, 1972-1990 e 1996-2006] que era maoísta, e esses que o sucederam, [Nicéphore] Soglo [presidente do Benin, 1991-1996], [Thomas] Yaïy [presidente do Benin, 2006-2016]... todos esses, e [Patrice] Talon [atual presidente], também, tem realmente uma abertura cultural. Então, houve um “boom”, as pessoas não têm medo de se exprimir abertamente. E a gente também pode compreender, na cidade, na época, digo algo banal: é raro encontrar uma mulher no volante no Benin. Eram os homens que dirigiam. Hoje tem milhares de mulheres no volante, e em moto, e mesmo as que colocam os caras atrás. Antes era impensável! Até o policia diziam: “Não, os homens devem ficar na frente para dirigir e a mulher atrás”. No antigo regime. Então, sim, há a essa mutação, que é suficientemente inteligente. Tive a sorte de morar num país, que mesmo que seja pequeno, é muito rico em cultura e muito intelectual. E as pessoas, quando a gente fala democracia, é verdade que tudo não é perfeito, ainda há alguma corrupção e as besteiras. Mas no nível cultural realmente estamos tranquilos. Eu estou no Benin, eu trabalho, e é por isso que estou completamente instalado no Benin, tem uma liberdade de expressão, a gente pode trabalhar e as obras podem viajar sem problema.

**Clarice:** Muito bom. A democracia é boa. Você pode contar um pouco sobre a experiência de “Taxi Zinkpé”, em Dakar, e depois das outras instalações de “Taxi Zinkpé”? O que você fez?

**Zinkpé:** Sim. Na verdade, este projeto, “Taxi Zinkpé”, começou em 2000, depois de uma frustração profunda ao nível da arte em geral, do posicionamento do artista africano para o resto do mundo e de seu país, de seu entorno imediato. No meu caso, apesar de eu já ter começado a expor em galerias importantes e certos museus, as pessoas do meu entorno frequente: minha família, pessoas do bairro da cidade de Cotonou, do Abomey, de Porto Novo e que conhecem meus trabalhos. Mas isso que me incomodava, eles gostavam das minhas obras, mas diziam: “Sim, é legal isso que o senhor faz”. Ou ainda: “Tio, irmão mais velho (eles chamam assim aqui), é legal isso que você faz, mas isso vai agradar muito aos europeus”. E aí, eu fiquei cortado, isso faz eu me sentir mal. Porque eu me inspiro neles para criar, é para eles, é para mim, é para todo mundo que eu criei. Mas as pessoas que estão nas imagens pensam que é para outro, que não é para eles, é para os europeus. Então, eu disse: “mas minha vida não funciona, minha criação menos ainda”. Porque eu adoraria que eles me dissessem: “Isso me agrada, é para nós também”. Daí comecei a refletir para encontrar uma ideia para fazer uma peça, ao menos que tome a atenção, que eles digam: “Sim, isso nós gostamos”. E isso é uma acrobacia, porque a gente chama isso de sedução: voluntariamente, eu quis criar uma peça para seduzir meu povo.

E mesmo quando eu os digo “Sim, mas vocês sabem, tudo bem”, eles dizem “isso tem valor, isso agrada aos europeus”, bom. Eu não procurei longe, hein. Tem um artista, Marcel Duchamp, que ele costuma... que é um grande artista europeu que transforma os objetos cotidianos em peças de arte. Um regador pode se tornar uma peça artística, um vaso, peça de arte. Então, *tac*, eu encontrei a ideia: vou pegar um objeto que os beninenses conhecem muito bem, que os africanos conhecem muito bem. Então eu virei, “não, isso não é um taxi normal, isso é arte”. E eu tentei fazer isso. E como estamos em um, o Benin aqui nós temos uma colônia francesa, então a marca Peugeot que usávamos no início. Então, eu peguei realmente o verdadeiro taxi Peugeot, fiz os personagens dentro como se vê habitualmente, isso demanda um pouco de habilidade para fazer as corpulências, os tamanhos, o senhor que dirige com a *bada*. Foi um jogo, como um teatro: uma simulação da cena no cotidiano. Fiz a peça e mostrei pela primeira vez aqui em Cotonou, no Instituto

Francês, mas percebi que isso teve muito sucesso. Nesse dia, porque eu montei a peça à noite, e de manhã as pessoas acordaram e viram isso na beira da rua. Então eles pensavam que tinha sido um acidente, eles ficaram em torno, houve um engarrafamento terrível na cidade, porque as pessoas paravam e ficaram em torno olhando: 100, 200, 300. Elas não iam mais ao trabalho, elas observavam todo mundo em torno, foi fabuloso. E por isso, com essa obra eu disse, na minha carreira como artista, foi aí talvez que tive meu primeiro verdadeiro salário. Porque fiz isso, isso funcionou, chamamos os policiais que depois vieram ajudar,

Mas os dias que se seguiram, eu devia ir lá porque no taxi tem o som, a música, como normalmente, sempre... (nome da música), se chamava essa música. E eu estava lá, sentado em um canto, uma jovem que passava, que tinha sua barraca na cabeça porque ela carregava os produtos, que a gente chama... bom, evidentemente, ela ficou, circulou em torno do taxi, observou e ela disse: “Mas quem fez isso?”. E eu ainda não estava longe, e lhe disseram: “É o senhor que está sentado lá”. Ela veio, ela pegou sua mão e ela me deu 5 mil [francos] CFA [moeda do Benin]... Ainda tenho lágrimas nos olhos.

Ela disse: “Obrigada, meu irmão”. É bonito, é o meu verdadeiro salário de artista. E eu vejo o etal, o valor não é maior que 5.000, e ainda mais isso não é dela, creio que começam a construir um mercado aqui... Bem, resumindo, esse foi o primeiro projeto. E depois eu tentei isso também no Mali, porque as pessoas tinham ouvido falar do “Taxi”, então eu fiz também no Mali. Então eu peguei os tuaregs, mesma cena de vida, mas a ideia é traduzir o que é, o que me agradava, o que eu posso mover, mudar.

Então eu levei a peça aos mercados públicos, nas garagens, mostrei, compartilhei, então é uma obra viva que podemos compartilhar o suficiente facilmente. E penso sempre... a partir do país, parto sem nada e me viro no país, com as pessoas etc. Então, teve no Benin, depois no Mali, depois no Senegal... eu juntei todos os três taxis para fazer uma exposição do conjunto durante uma das Bienais de Dakar, em 2002. E um projeto que eu acreditava que era só para África, para me vingar um pouco, para agradar aos africanos, isso tomou uma forma e depois eu anunciei. Em Cuba sofri muito, eu fiz também na Holanda. Foi fabuloso também. E também na França, em Marseille.

Eu me lembro, na Holanda, foi ao contrário, eu me tornei *taximan* eu mesmo, então eu organizava, eu dirigia, ia buscar as pessoas na Estação Central e as levava para ir aos grandes museus, estádios, museus, então eu pegava as pessoas que queriam entrar no meu taxi, entravam e eu as fazia conhecer a cidade. Você vê um africano, que vem do Benin,

e guia uma visita em Amsterdam para o europeus: a gente se divertia. E mais, eu tinha uma permissão para beber. Eu expliquei ao policial: eu, quando trabalho, bebo sempre. “Atenção, Senhor, se você tiver um problema, é o seu problema, mas nós te seguimos”. E havia os motociclistas atrás de mim. Foi simplesmente fabuloso. Isso é só para dizer que, esses taxis, que são sobre as nossas estradas, sobre nossas pistas na África do Oeste, possuem seu valor também. Eu vendi quase todos os meus taxis. Foi assim que eu me vendi também, porque, nosso porto de Cotonou, a África, se tornou o cemitério de carros utilizados na Europa. Nos enviam os mais podres possíveis, que a gente utiliza, isso nos envenena no cotidiano. E eu, eu trago depois os taxis para vender aos europeus. Quem ganhou? Eu os coloquei nos museus ainda atualmente. Não, isso, aí eu me divirto um pouco, mas é a verdade de todo modo, porque a arte pode circular, as pessoas são capazes de compreender, é aí que os europeus tem muito mérito também. Quando a gente pode compreender que a Peugeot deixa, ela pode aceitar também e compartilhar. Foi uma grande sorte para mim. E pela força de fazer os taxis, eu fiz aproximadamente 13, o tempo de terminar o projeto e passar a outra coisa.

**Clarice:** Sim, para o futuro. É uma instalação ou uma performance?

**Zinkpé:** Os dois. Instalação no sentido de que, nunca na Europa, a gente tem um carro com o tamanho de 1,5m de altura, a gente não coloca os objetos sobre eles, que é uma coisa da altura. Então faço a instalação, é isso que é surpreendente, porque eu pego o modo como isso é aqui e exagero no domínio artístico, e *voilà*, tem que brincar... então, a performance acontece quando eu mesmo brinco dentro. Mover a peça, como no Canadá também: no Canadá fizemos nos bares. As pessoas participam também da obra e eu sou o motorista. Eu a chamo “escultura viva habitável”. E a gente compartilha. É uma performance porque meu corpo também é utilizado.

**Clarice:** Sobre a performance: qual é a emoção que a performance te traz? Porque essa performance *Le Christ noire* [O Cristo negro], é muito forte...

**Zinkpé:** Eu penso que em um dado momento, para passar uma mensagem, a pintura não é a maneira de fato a maneira de trabalhar. E se eu tenho uma ideia e eu penso que a ideia deve ser traduzida em pintura, eu a faço, se é em escultura eu vou fazê-la. Há certas ideias que não funcionam nem em pintura, nem em escultura, nem em fotografia, então a performance se impõe. Nesse caso, eu sou obrigado a fazê-la. Eu não tenho uma formação de performer, mas eu tenho necessidade de dizer e eu tomo o meio que permite dizê-lo rapidamente e bem, e que corresponda ao assunto. Então *Le Christ noire*, essa história, são coisas simples também, é fazer compreender para desmitificar essa crença católica que pensa que somente o Cristo sofre na Cruz. Porque eu penso, concordo, porque eu sou católico no fundo: Cristo é um exemplo, sim, se a gente quiser. Se a gente não quer, a gente não quer, é um exemplo, Cristo na Cruz, crucificado etc. Mas eu penso, de todo modo, cada indivíduo carrega sua cruz no cotidiano. Eu não disse que somos todos Jesus, não é isso. Mas reconhecemos que cada ser humano através da sua vida, todos os dias carrega sua cruz e a suporta. Então é um pouco para desmitificar esse dogma de que há o Cristo que sofreu. Nós seres humanos, nessa terra, sofremos muito também, cada um à sua maneira. Então eu decidi fazer essa instalação para compartilhar. De acordo com o lugar, as pessoas a interpretaram diferentemente, mas há sempre muita emoção. Isso levou à discussão, questionou a religião também.

**Clarice:** Onde você fez essa performance?

**Zinkpé:** Fiz várias, mas a maior que fiz foi no Congo Kinshasa, porque eu fui convidado para uma residência artística, dentro de um projeto. E isso que me impressionou: em uma mesma rua, tem três ou quatro igrejas. Tem tantas igrejas, eu exagero um pouco, mas, dentro dos bairros, tem tantas igrejas, talvez 50 às vezes, e numa rua a gente encontra três igrejas diferentes, etc. Bom, ok. Eu pensei, eu refleti para fazer um trabalho que chamo “business church”. Eu escutei que muita gente faz comércio também com a igreja e as almas fracas, as pessoas que sofrem, infelizmente caem nessa armadilha e gastam ainda mais dinheiro para os evangélicos.

Então, eu peguei uma casa inteira e transformei em igreja. E pendurei na frente “bussines church”. Agora, pra fazer a missa, precisava de alguém, então eu pedi, eu trabalhei, me ajudaram a me colocarem numa cruz, e foi lá que fiz a performance para afrontar, me levaram diante de cada igreja de confissão diferente. As pessoas me carregavam, colocavam a cruz em frente a igreja católica, depois me levavam com a multidão, porque evidentemente quando a gente começa, a multidão nos segue por toda a parte, em frente à igreja protestante, evangélica etc. A gente deu a volta na cidade. E já digo, aqueles que interpretaram as coisas à sua maneira disseram para si mesmos: “Ah! É o Jesus negro! É o Cristo negro!” Porque a gente fez isso num dia que corresponde a esse, da crucificação. Tem um dia do ano em que há o caminho da Cruz. São coisas estratégicas. Então as pessoas pensavam que era realmente uma coisa simulada, portanto efêmera. Andamos por toda a cidade, isso durou mais de três horas, simplesmente, eu sofri muito na cruz e chegamos à Igreja, a Cruz foi plantada, e tinham todas as pessoas em volta.

Então, toda essa multidão entrou na Igreja, mas infelizmente as pessoas pensaram que era uma Igreja real. Quando descii da Cruz, alguns vinham até me beijar as mãos “Olhem o que está escrito lá. É um negócio”. Agora tem que pagar porque eu, minha igreja, tem que sempre pagar como as igrejas na verdade”. Isso é só para acordar um pouco as consciências, como a gente pode facilmente trapacear. Eu tentei trapacear com a arte para demonstrar, mas as pessoas não captaram realmente a coisa, mas alguns compreenderam que “Oh, é um *buzz!*”. Depois a gente riu, porque eu expliquei até mesmo o projeto e alguns concordaram, outros pensaram que eu profanei, nada mal. Mas, o que eu respeitei, todas as igrejas nas quais a gente passou não reagiram, toleraram. Houve mesmo uma grande tolerância, mesmo na África. A gente não teve agressões, a gente não estava prevenido, a gente vinha com a multidão, a gente chega, a gente faz nosso cenário e a gente vai. Então, é uma performance que gosto muito, porque eu tenho um grande projeto

em uma igreja para reconstituir os caminhos da Cruz, esse é realmente bíblico. Há 14 estações, então quando eu tenho a ocasião de cada vez fazer uma das estações, para conseguir fazer as 14 juntas, e que será declinada em fotografia, performance, pintura, em escultura: a maior parte dos meios que eu utilizo. Agora, estou em aproximadamente 6 estações.

**Clarice:** Sobre a instalação *Malgré tout* [Apesar de tudo], é uma instalação política?

**Zinkpè:** Eu vou dizer mais... política, sim, mas crítica e autocrítica. Autocrítica da África mesma, porque apesar de tudo, isso é o que a gente vive há anos, e não mudou, desde que nasci vejo isso. A África tem o talento para ser dependente, para pedir sempre. Apesar dos países grandes, como o Congo, que tem grandes recursos minerais, de países como a Nigéria, que possui petróleo e é raro. Eu não compreendo que a África, sempre, se faz assistir, ser ajudada. Diria que nós adoramos isso. É verdade. Muitas ONGs igualmente adoram isso, nos ajudar. Mas o que é tolo, é que o dinheiro vem e retorna frequentemente. Então, é de colocar em cena essa África que está doente, que gosta muito de ficar nessa posição. Felizmente que depois de 2000, foi nessa época que essa performance foi realizada, essa realidade mudou um pouquinho.

Mas o governo, isso me incomoda sempre, quando pedem mais e mais dinheiro ainda. A gente não pode ser um país rico e pedir dinheiro o tempo todo. Resumindo, então é colocar em cena essa relação, de ver que as pessoas adoram também nos ajudar, porque elas têm também seus interesses na África, para ter petróleo e coisas assim. Então, é política em seu nível, mas é crítico ao nível de que a África adora isso também, e é autocrítica. Sim, eu misturei, é simples mas é a pura verdade. A UNESCO, existe, não sei se existe... e ainda há problemas na África. Porque eles estão aqui, eles nos ajudam? Porque a África não se move também um pouco, não se levanta da sua cama, tira todas as suas infusões para dizer: “Sejamos grandes!”. A China mostrou, como já a China hoje, ou contra a China, mesmo empresta dinheiro aos Estados Unidos. Bem, vamos.

**Clarice:** Atualmente, você tem muitos assistentes que te ajudam nas suas instalações? Como é essa relação com eles, você os ensina?

**Zinkpé:** Tenho um amigo, Lapidé Loumé, que participava...

**Clarice:** Agora, você poderia contar um pouco sobre a experiência do *Le Centre [des Arts Contemporains du Benin]* e do Museu do Recade [*Musée de la Recade*]?

**Zinkpé:** O *Le Centre* é importante aqui no Benin, porque depois de muitos anos, o Benin não era dotado de um centro cultural beninense. Nós sempre tivemos, nós temos bastante ainda, centros culturais franceses que trabalharam muito ao nível do Benin também. Hoje, eu sou muito contente com a existência do *Centre*, porque ele permite responder a uma questão muito importante ao nível das artes plásticas. Como não temos escolas de Belas Artes, este é um lugar onde os artistas podem ao menos vir em residência, mostrar seus trabalhos, ter acesso à biblioteca, se precisarem.

E se a gente aborda a população, esse museu, esse pequeno museu também responde às grandes questões. Pois temos muitas peças que haviam deixado o Benin, que haviam partido para o Ocidente. Nós não podemos trazer tudo de volta, mas nós, nós conseguimos nos concentrar somente em um detalhe: os *recade*. Porque as outras pessoas, as outras fundações têm energia para fazer o mesmo. Pelo menos, reunimos mais de trinta *recades* de nossos reis, que retornaram, originais, é assaz fabuloso. E ao mesmo tempo, é importante haver um centro de proximidade com a população. Porque nessa região aqui, isso não é evidente, as pessoas não necessariamente têm acesso à cidade, então é importante que os estudantes, as pessoas do bairro possam ter acesso à leitura, ao lazer, de vez em quando aos espetáculos e às grandes exposições de arte contemporânea. Então, é uma maneira de preparar também, de trazer os jovens e de satisfazer também os artistas plásticos e homens de teatro, igualmente. Então, mesmo que a arte me tome muito tempo, é uma maneira pessoal. Eu gosto muito de me investir nesse gênero de coisas, porque nosso Ministério da Cultura faz o que pode, ele não pode fazer tudo. Então, cabe a nós acompanhá-los em novas energias para ter sucesso em fazer algo importante. Estou muito orgulhoso de que este Centro exista.

**Clarice:** Eu também... é um lugar muito bom para aprender... No *Musée de la Recade* há uma parte de *recade* contemporâneos também?

**Zinkpé:** Sim, essa é uma resposta natural dos artistas que queriam acompanhar as obras de nossos anciãos em confronto com o que fazem hoje. E todos eles foram doados, nenhum foi comprado. Os *recades*, ao contrário, foram quase todos comprados. Mas os artistas adoraram o projeto. Cada artista pensou em seu *recade* e o ofereceu, fez uma doação ao *Centre* e isso foi fabuloso. Nós teremos muitos outros. Ainda teremos que trabalhar, precisamos fazer *recades* novamente... nós teremos... os *recades* contemporâneos, e amanhã haverá.

**Clarice:** Muito bom trabalho. Muito obrigado, Sr. Zinkpé, por vossa atenção e vosso tempo. Eu tenho uma última questão: o que é a arte para você?

**Zinkpé:** A arte é minha vida, muito simplesmente. A arte... muitas vezes imagina-se que a arte é qualquer coisa muito especial, que não pertence a todo mundo e que é elitista ou... Eu digo, é minha vida, simplesmente. Porque eu vivo com a arte, eu respiro com ela, simplesmente. E eu sou muito feliz de fazer isso também. Às vezes eu me sento e me pergunto, mas se eu não fosse artista, o que eu seria? Mesmo quando eu digo que sou artista, quem disse que eu sou artista? Fui eu mesmo quem me dei o nome porque eu não frequentei a escola para ter um título de artista, em primeiro lugar. Então, é a sociedade que aceita que sou um artista e é fabuloso também. É mesmo um domínio que eu respeito muito, porque além de tudo o que fazemos, somos livres para pensar, para refletir e fazer verdadeiramente aquilo que se quer fazer. Muitas vezes, quando alguém me pergunta: “Você encontrou muitas dificuldades no trabalho?”. Eu não tenho dificuldade nenhuma, pelo contrário, só tenho felicidade. É um prazer. Nada mais. Me dá prazer, às vezes as pessoas ainda compram. É verdadeiro, é real! Então, *voilà*, essa é uma afirmação, é uma convicção e quando temos a paixão amorosa pela arte, isso pode nos dar também muito prazer, que podemos compartilhar com as pessoas que nos cercam.

**Clarice:** Muito obrigado. Muito bom.

**Entrevista Aimé Akpinkou Alias Azebaba Maharaja**

Glodji-bè, Tambor Jevié, 06.01.2017

**Clarice:** Apresente-se, por favor.

**Azebaba:** Eu me chamo Aimé Akpinkou Alias Azebaba Maharaja

**Clarice:** Muitos nomes...são sobrenomes?

**Azebaba:** Meu sobrenome é Akpinkou e meu nome é Aimé, por isso digo Aimé Akpinkou. Alias Azebaba, que é um nome que me foi dado especialmente um dia em que eu fui fazer o retrato de um velho. Então, o velho, como eu o fiz bem, para dizer em nosso dialeto “Você é um gênio!”, ele disse “Você é um feiticeiro!”, de onde sai o nome Azebaba: o rei dos feiticeiros. Eu pude representar o retrato direto da pessoa, a pinteí como uma foto... e os outros sentem que a [pintura da] pessoa pode falar, então eles estão contentes, então daí vem o nome Azebaba. Maharaja, quando eu estava ao Madras com os indianos, à procura de hospitalidade... comparar nossas tradições com a hospitalidade. E quando eu terminei minha formação, 18 meses depois, que eles me deram o nome Maharaja: o príncipe hindu.

**Clarice:** Ok, Maharaja, muito bom. Onde você nasceu?

**Azebaba:** Eu nasci em Cotonou. Precisamente no quartel, porque meu pai é militar cozinheiro e confeitoiro. Então, eu nasci no campo militar no ano de 62.

**Clarice:** Como é a sua experiência com a arte?

**Azebaba:** Com a arte, eu comecei muito cedo, desde a escola primária. Eu decidi já a carreira de escolha. Eu já fazia, desde a escola primária, a “pequena creche de Jesus”, então na época de dezembro, a gente faz com o pequeno Jesus, com a argila, a gente pinta

bem, o quarto é com papelão, bem pintado. A gente coloca atrás de uma pilha plana, e isso a alimenta. A gente a chama “creche do pequeno Jesus”, e a gente vende isso na beira da rua e as pessoas, os católicos compram. Então, já a partir disso, a gente organizava o teatro na escola, e já ficava no grupo folclórico na escola.

Mas eu tive mais gosto quando eu comecei minha vida cotidiana como confeitiro, eu decoro muito bem os bolos e isso fez com o que o branco me dissesse, ele se chama Nasser, Nasser me disse: “Você, agora tem que se inscrever na Escola de Artes”. E lá onde eu me inscrevi, Nasser me inscreveu, na Escola de Artes na Nigéria, “Oshogbo Art School”, e lá que fiz três anos de Escola de Arte. Lá, eu aprendi a esculpir, desenhar e a pintar. E eu só pinto, até o presente, eu só pinto as divindades, faço pesquisa sobre as divindades, as tradições, nossa cultura. Então, eu aprendi o gosto, o hábito a partir de lá. E como eu fui introduzido com pouca idade nos nossos cultos, no *Vodun* da família. Então, como eu falei, a Escola em que eu desenhava as divindades de détou, eu disse: “Ah la la, tenho que continuar essas pesquisas para lhes aperfeiçoar”. E é aí que eu tomei o gosto de fazer com os artistas músicos que só fazem no plano, como fez Amikoulapo Couti, da Nigéria – paz a sua alma – eu fiz com ele, com Levito Info, a gente fez um pouco de tudo, é assim. E retornei ao Benin em 1998 e continuo sempre com a arte e só vivo da arte, porque desde 91, eu parei completamente a confeitaria e só faço a pintura e a música.

Eu tenho três álbuns à venda desde 2009. E atualmente, eu estou preparando o quarto que, antes de ser lançado, foi condenado pela RAK porque eu falei demais de política, então aí, agora, eu reservo aos políticos. O 4º, agora, eu estou trabalhando sobre. Eu tinha exposto muito dentro do país, como também no exterior, eu tinha exposto em Marseille, Grenoble, na Nigéria, no Ghana, em Lomé, no Togo, então, eu toquei também, no palco. Porque eu fiz sete países da África com minha guitarra nas costas, então toquei em todos esses países que expus.

E, digamos o ano passado: no fim de 2016, em novembro, eu fui laureado com o primeiro prêmio da *Journée Internationale* que foi organizada. Em tudo o que eu fiz, eu só pesquiso a nossa tradição, nossa cultura, que tem por base o Fá, porque toda nossa cultura, tudo que a gente vai falar da nossa tradição se você não vir Fá, não é verdade, ele é o primeiro mensageiro enviado, então ele é o Verbo, ele pode desenhar o primeiro, esculpir o primeiro, porque, como, foi alguém que chegou para curar o mundo, os males que estão sobre a Terra, então ele toma as cores da terra para desenhar os sinais, as formas, e com

isso, ele cura as pessoas. Ele faz milagres com isso, ele pega uma madeira e esculpe, um homem ou uma mulher, ele esculpe e ele diz: “Bom, esse que já quer morrer, ele vai transformar a morte em madeira esculpida e a pessoa vai sobreviver”, e ele o faz. Realmente, a pessoa sobrevive. Foi assim que ele esculpiu as primeiras esculturas e curou as pessoas. E a mesma coisa dentro dos versos, tem muitos versos que ele canta. E se ele canta, ele cura ou faz milagres, ele resolve os problemas com suas canções. Isso faz com que ele seja o primeiro que cantou. Ele é o exemplo de todos os cantores também. Então na pintura, na escultura, na música, na comédia. Porque ele fez muitas, ele é *Griot*, então ele fez muitas comédias...Então ele é o primeiro, a base, a cumbuca de barro [marmite] de todas, digamos, mesmo as religiões, porque ele é o primeiro que é religião assim, o primeiro que instalou o culto *vodun*, e todo mundo começou por aí.

Então, de algum modo, no mundo todo, digamos a arte universal, o pai da arte universal é Fá. Porque ele é também o primeiro que tem a escrita e seu alfabeto contém duas letras: o um, digamos, um traço vertical, e o zero, pontilhado. E é com os dois que atualmente vem todas as línguas existentes na Terra, universalmente, é de lá que se escreve seu alfabeto. Não existe alfabeto que você veja escrito sem traço e sem forma curva ou zero. Então, ele é o primeiro, a base, e é por isso que eu pesquisei muito dentro do Fá, eu vejo que um negócio interessante que a gente deve muito folhear, consultar, todo artista deve pesquisar lá... é lá a cumbuca, a raiz da arte. E, sobretudo, eu dizia às pessoas, “é preciso que a gente pesquise muito lá porque a árvore que esquece suas raízes perde suas folhas...”. Então, para não perder nossas folhas, para ter sempre os conhecimentos, para sempre refletir, florescer, maravilhar, então a gente tem que sempre pesquisar no pote de Fá. Então, é por isso que eu pinto muito no estilo surrealista, porque as primeiras pinturas, a vemos muitas vezes com muitos braços, pernas ou pernas um pouco mais grossas ou a cabeça em forma de máscara.

Por isso que eu peguei o hábito de desenhar, pintar assim. E eu utilizo mais o ponto, porque o ser humano, a criatura, toda criatura começou por um ponto, como as duas letras: um traço e um zero pontilhado. É por isso que na nossa pele, em toda criatura há poros para respirar. Ora, lá estão os pontos. Então, toda coisa é um ponto, começa de um ponto. É por isso que eu amo toda pintura em pontos, me agrada utilizar o pontilhismo para pintar. De alguma maneira, outros me chamam pontilhista, autores me chamam surrealista, eu aceito todos os nomes que me dão, porque eu estou no meu mundo de pesquisa e compreensão da minha cultura e da minha tradição. Às vezes o que eu vejo, as

peessoas não veem. Porque, já no ano 2000, nas minhas pinturas, eu sou o primeiro que começou a falar do nascimento de Fá, senão antes as pessoas tomavam Fá como um mito. Eu que as disse: “Não, não é um mito, é um ser, ele nasceu”.

Então, temos que respeitá-lo... E eles começaram a me perguntar: “Como ele nasceu de uma mulher?” E eu comecei a fazer conferências sobre isso, fazer exposições sobre isso, para explicar como Fá nasceu, de uma mulher já idosa, que não havia conseguido ter filhos, e um dia, uma manhã na floresta, para ir procurar lenha, ela encontrou um espírito que a gente chama *Aziza*. São espíritos que no tempo fazem as trocas das folhas de cura com as pessoas. E esse a disse: “Você pega tal folha lá, e você vai, prepare esse medicamento e o beba. E depois de bebê-lo, realmente, você vai ficar grávida”. E realmente a mulher fez isso, e engravidou, já idosa, com 80 anos. E agora, ela está grávida, *meri meri meri*. Ela vai de novo à floresta para buscar lenha, ela escuta a voz de um bebê que está na sua barriga e que a diz: “Eu vou nascer dentro de 16 dias, e, neste dia, será ao primeiro grito do galo. E nesse momento, as outras comunidades virão declarar guerra à minha comunidade e vão matar meu pai. Você será a primeira mulher que partirá em escravidão”.

Então, a mãe de Fá foi a primeira mulher que foi escravizada, amarrada. A mãe dele chegou em casa e contou isso ao seu marido, o rei, que não acreditou. Mas ao 16º dia realmente, ao primeiro canto do galo isso começou: as pessoas chegaram, mataram o papai e pegaram mamãe. E indo, ela deixou seu filho Fá, que acabara de nascer, na cabaça. É por isso que até hoje, em todos os países, Fá fica numa cabaça. Então, ela o deixou na cabaça, coberto, com as anciãs [*sages femmes*] que a ajudaram para cuidar dele. E assim, ela foi embora escravizada. E agora, a mulher sábia [*sage femme*] ficou com o pequeno, o pequeno começou a crescer, o marido dela é caçador e levou o menino para a caça. O menino olhava as folhas e dizia: “Essa folha cura isso, essa folha faz aquilo”. Isso surpreendeu o caçador. Se alguém estivesse doente na tribo, o pequeno Fá curava a pessoa pelos sinais, desenhos, folhas, isso começou a surpreender as pessoas. O rei que chegou e declarou guerra e matou seu pai... sua única filha estava doente. Fizeram de tudo, a filha vai morrer. Alguém foi lá pegar o menino, levaram o pequeno Fá, ele diz que pode curá-la. O rei disse: “Se você curá-la, eu divido a vila em duas, você é rei de um lado, eu sou rei do outro lado”. E isso foi feito. Ele a curou, e a vila foi dividida, ele se tornou rei. Agora, ele precisa de escravos. Partiram para comprar os escravos e sua mamãe estava no meio dos escravos que ele comprou. E quando ele reconheceu sua mamãe, ele a entronizou. E

a chamamos de *Minona*. Hoje, muitas pessoas que escutam falar de Minona, creem que é a grande feiticeira. Não, Minona é a mãe de Fá. E Minona quer dizer “nossa mãe, a rainha”, é o significado direto: “nossa mãe, a rainha”, Minona.

Então, fui eu que comecei a recitar essa história: o nascimento de Fá. Assim, e hoje, agradeço muito a *Dada Segbo*, nosso criador, que fez com que muita gente começasse a aceitá-lo. Eu o fiz em pintura, em exposição, eu cantei e agora eles começaram a engolir. Então, eu faço minha arte, muita gente chama minhas obras de “obras curativas”. Porque, em realidade, se as pessoas vêm e me dizem eu tenho tal problema, eu digo “Pegue esse quadro aí, pinte-o”. E, se você realmente o pinta, isso resolve muitos problemas. Isso cura as pessoas, e assim resolve os problemas. Porque os sinais que eu emprego, as formas que emprego, as cores que emprego, são coisas que tinham riquezas dentro e eu sei o que misturar e o quê não pode ir com o quê. Então eu não coloco os signos por nada, aleatoriamente, eu sei os seus valores antes de os unir, mesmo as cores. Em escultura ou instalação, eu não instalo qualquer madeira, eu sei qual madeira eu devo explorar. Se é o *roko*, porque utilizar [a madeira do] *roko*? *Roko* tem uma vida mais longa, mais longevidade do que muitas outras madeiras, pra não dizer do que todas as madeiras. À parte *roko*, tem *kakè*. Então, eu tenho que saber qual madeira vou utilizar em qual circunstância e em qual obra. É por isso que as pessoas chamam minhas obras de “obras curativas”. É isso.

**Clarice:** Como é contar essa história de Fá em outros países? Na Europa, na América. Como é a experiência de contar essa história em outros... no Ocidente?

**Azebaba:** Sim... por exemplo, a casa de Fá... por exemplo, os cantos, ou tudo que concerne a Fá, as pessoas acreditam que isso não existe no Ocidente; ora, isso existe no Ocidente. Porque, nas minhas pesquisas, antes, eu acreditava que Fá é somente para a África, para nosso Golfo aqui. Não, tá errado: eu encontrei Fá nos chineses, nos espanhóis e nos portugueses. Eu encontrei em um livro um dia. Isso está escrito, as letras começam como E-L “o” alguma coisa, e termina em zero. E eu o encontrei. Então, nas minhas pesquisas, quando Fá nasceu, desde o Egito, ele fez muitos percursos. Ele nasceu no Egito e morreu na Nigéria, em Ilé-Ifé, mas ele percorreu muitas terras. Não há branco,

pesquisador, que vá dizer que não conhece, você vai o encontrar, porque mesmo a Bíblia falou dele. Porque, diríamos, quando Jesus queria atravessar a mata, e ele está na encruzilhada, ele está confuso, ele não sabe por onde passar. Ele se virou para a terra, e fez os sinais, ele riscou, calculou: ele consultou os signos de Fá para saber onde passar. E isso que ele encontrou, foi esse quem o disse: “pegue um ramo”. E Fá corta um galho e você pega o pequeno. Deixe o grande que está limpo. E realmente ele pegou o ramo e atravessou a mata assim para chegar lá sem que os inimigos o vissem, porque a hora que os inimigos deviam vê-lo ainda não tinha chegado. Aí ele consultou o Fá. Nas minhas pesquisas eu encontrei. E isso faz com que atualmente os católicos comemorem a festa dos ramos.

**Gabriel:** O Domingo de Ramos?

**Azebaba:** Sim, é isso, é por isso que eles comemoram isso. E parte disso também, tomando a Bíblia, quando a gente traz a mulher e a gente diz que a mulher cometeu adultério e devemos matá-la. Jesus os deixou primeiro. Ele pegou ainda contra a terra, fez os signos, os riscou, calculou, ele acorda e diz: “Esse que nunca falou ou nunca cometeu adultério que mate a mulher”. E ninguém pode mais, porque todo mundo já o fez. Todo mundo começou a ir embora.

Então, Fá existiu, desde que ele passou pela Bíblia ele está em tudo, dentro do Alcorão, em tudo no mundo. Mesmo houve um tempo, os americanos chegaram a pegar tudo com o que se pode consultar na África, pegaram tudo, e estava em laboratórios fazendo pesquisas em cima, e ele encontraram que o Fá, que todo o resto só fazem blá blá blá, mas a verdade, aquele que fala do passado, do presente e do futuro, na realidade é Fá. Então, não importa como, a gente os explica isso, eles compreendem automaticamente. E os nigerianos escreveram muitos livros sobre Fá em inglês, muitos, muitos. Tem o [Bernard] Maupoil também, o francês que escreveu isso, mas ele forçou o contexto europeu, ele escreveu um grande livro muito rico sobre o Fá, Maupoil. Ele deve ser Guadalupeano. Sim, esse é o livro em francês mais rico sobre o Fá.

**Clarice:** Qual o nome do livro? O título?

**Azebaba:** É “La géomancie du golfe de Guinée” [A Geomancia do Golfo da Guiné], algo assim...

**Clarice:** Bom, porque sua arte, é para dizer a pessoa o recado [recade] de Fá. Mas também é Fá que te diz como essa arte exige.

**Azebaba:** Sim, porque Fá já fez tudo, ele já disse tudo... Então, se você o conhece bem, você o compreende bem, você vai somente lhe emprestar seus passos. Ele que vai te dizer: “pegue tal cor, tal signo... agencie assim, e isso dá isso, e isso pode fazer isso...”. Você pode achar bonito. Como esse quadro que eu expliquei a vocês na vez passada. Então é ele que diz a alguém, Imadia e Exu faziam tal ritual e, fazendo, terá o triângulo, o pássaro, o Espírito Santo, que vai formar esse triângulo caído, e isso vai funcionar, o ritual vai ter sucesso. Então, ele, no seu tempo, ele pega a cor terra, ele desenha sobre uma palha certamente, uma esteira, ele dá a alguém e diz: “Coloque isso dentro do seu quarto”.

**Clarice:** Como você pensa a relação entre a arte que você faz com as exposições do circuito de arte contemporânea no mundo?

**Azebaba:** Eu vejo assim sempre, as mesmas coisas que estou fazendo, porque se eu vou na história, por exemplo, daqueles que fizeram a arte surrealista e que tocaram na arte surrealista que eu fiz, por exemplo, antes de mim, a gente encontrava pilhas de pinturas de obras sobre as divindades, suas tradições, sobre as tradições africanas, como Wifredo Lam que fez pela primeira vez a mistura da arte cubana e da China, e isso ele trouxe muito bem. E eu vejo que, bem, essas pessoas, se eles fizeram tradição assim como eu faço, eu tenho meu lugar na arte contemporânea. Então, me sinto bem com eles, mesmo se a gente quer fazer exposições coletivas. E eles me chamam então eu faço exposições coletivas com eles, eu coloco meus quadros dentro, eu vejo como isso é recebido dentro. E as vezes mesmo eu os vendo, então eu vejo que é bom, e mais os encorajamentos, eu os vendo, então eu não sinto uma diferença entre a arte contemporânea e essa que eu faço

**Clarice:** Qual é a diferença?

**Azebaba:** A diferença? Não, eu não a sinto, eu me vejo muito bem com a arte contemporânea. Sim, eu acredito que eu pinto a arte contemporânea, que isso que eu faço é arte contemporânea, à minha maneira, mas é arte contemporânea. Sim, eu vejo abstração dentro, eu sinto as formas, o surrealismo, sim, então isso me faz bem. me diverte, eu passeio dentro dela.

**Clarice:** Você tem inspirações, influências que são do Ocidente?

**Azebaba:** Bom, eu sou bizarro nas minhas obras, em de tudo que sei fazer. Nada me influencia. Eu me inspiro, eu sei que “Ah eu vou fazer isso”, eu envio minha alma ao chão antes de tocar e eu vejo que: “isso eu devo fazer assim, isso eu sinto assim, isso e vejo assim...”. E eu me sento e trabalho. Mas mesmo se eu vou ver as exposições, isso que os outros fazem não me influencia. Não, mesmo se eu observo, eu não sei copiar. Não, eu não sei copiar. Por exemplo, se me dizem: “Faça um quadro duas vezes, três vezes” é difícil pra mim, eu não sei copiar. Então mesmo se eu observar as pessoas, isso não me diz nada, não me influencia. Eu sei que as primeiras lições de base na arte, a gente precisa utilizar bem isso que faço o contraste, o balanço, a perspectiva: eu tenho que respeitá-los em tudo que estou fazendo, e depois isso vai, a luz e a sombra, e tudo bem. Se eu posso respeitar o código acadêmico, para o que eu vou fazer, eu posso fazer minha loucura dentro desse código, e depois isso flui, a gente se move.

**Clarice:** Mas, qual é o lugar da educação formal na escola da Nigéria na sua...

**Azebaba:** Então, se a gente vai falar da arte no Benin, digamos, no antigo Daomé, a arte existia especialmente para os palácios e os templos. Então os artistas escultores, decoradores ou cantores moravam mesmo dentro do palácios e templos, para decorá-los, esculpir belas esculturas de palácios, cadeiras de palácios e outras. E outros fazem os tecidos de palácios, outros fazem os *tam-tams* e outros cantam. Então, a arte estava reservada para o palácio e templos antes da colonização. Então, foi depois da colonização que o Ocidente vem pagar essas obras de arte como as coleções e antiguidades. E as pessoas daqui começaram a ver o valor da arte e começaram a esculpir, fazer mais

*teintures*, ir na direção da escultura de cobre, esculturas de Ibeji e até entrar agora na mundialização para pintar nas telas, até os nossos dias. Então é um pouco da história da arte beninense do Daomé.

**Clarice:** É uma arte para a decoração, mas há artes que são utilizadas em...

**Azebaba:** A grande parte dessa primeira obra não é de obras especialmente para a decoração, não. É por isso que antes de esculpir uma madeira dentro de um convento, a gente sabe porque a gente quer esculpi-la, a gente sabe qual madeira utilizar porque cada madeira tem sua energia, sua potência, que ela lança, sua essência que ela lança. Então, não se esculpe por esculpir, não se pinta por pintar, não se faz baixos relevos por fazer, nem *teintures* por fazer. Isso deve contar uma história ou encarnar numa força do verbo da ação que deve fazer alguma coisa e é por isso que está dentro do palácio. É por isso que está dentro dos templos. Eles não estão lá para decorar. Atualmente muita gente se joga na arte, é artista, faz, exerce a arte, sem saber o que encarnam as primeiras artes beninenses. As primeiras artes beninenses não são para a decoração, mas elas encarnam forças, energias, coisas místicas, obras místicas. E aqueles que as colecionam também sabem muito bem.

**Clarice:** Ok, tem uma relação direta entre a sacralidade e a arte?

**Azebaba:** O sagrado e a arte é simples? Eu vejo que é da arte sagrada que vem a arte ordinária, da arte decorativa. Porque as primeiras artes, até no Egito, em todo mundo, são obras sagradas, obras místicas. E é por lá que a gente começa a fazer as falsas, que a gente pode utilizar em tudo no mundo, como arte decorativa. Porque os outros são sagrados, a gente não pode utilizá-los em tudo como decorativos, como um *recade* sagrado, você não pode levá-lo por toda parte. Então, eles tentaram fazer a cópia, que é decorativa, e foi por lá que o lado decorativo da arte começou. As primeiras artes não foram decorativas. São bonitas e você crê que são só para decoração, mas não. Se são pérolas, eles devem ver qual gênero de pérola, qual cor, se está alinhado, se são os búzios, qual búzio, quantos

búzios serão alinhados: tudo é calculado. Mas, agora tem a arte decorativa que pegou completamente sobre isso e o outro lado é completamente roubado.

**Clarice:** Como isso seria do outro lado?

**Azebaba:** O outro lado é a arte que tem a energia. A arte criativa, por exemplo, ficou pequena, ela não vai mais evoluir porque as pessoas vem, colecionam antiguidades, e as antiguidades tem essa força. E quando os outros começaram a fazer cópias, as cópias aumentaram, então as antiguidades ficaram num canto, não se alargaram mais. Então aqueles que fazem a arte e colocam uma força dentro não existem mais, já morreram. E a juventude tem mais gosto de fazer o decorativo em vez de fazer curativo.

**Clarice:** Como é relação da sua arte com o sagrado?

**Azebaba:** Bom, desse lado, como eu cultivo tudo no Fátima, toda obra que eu toco deve ser sagrada. Então eu vivo realmente dentro disso, eu não vejo como fazer outra coisa. Então minha relação com sagrado está aí. Isso que quero dizer, eu nasci com isso, é por isso que vivo, eu vejo arte diretamente, mesmo se é outro que pintou isso, eu sublinho e rapidamente eu vejo os pontos fortes que podem dar rapidamente esse quadro místico. Eu estudo ao mesmo tempo: “Ah tal cor é muito bonita, mas você não pode colocá-la assim dessa forma, isso vai tirar seu poder. Você vai acrescentar isso, e isso vai dar tal força”.

**Clarice:** O que é a arte contemporânea pra você?

**Azebaba:** A arte contemporânea para mim, eu vejo que é a evolução... para mim, é a evolução da pintura. É como as abstrações, eu chamo a abstração. E contemporânea, eu as chamo, se eu tivesse que classificar, como em música, um ritmo: é o jazz e as óperas, a música clássica. Então, a arte contemporânea é a abstração para mim, é o “clássico” da pintura, porque se a pintura mesmo não se explica pela tela, você tem que ser historiador de arte para compreender a tela. Ou totalmente, as cores que vão te agradar. Então, o

“clássico” da pintura. Para mim, é a evolução da pintura. Somente que isso faz perder a linha do desenho, e aqueles que se dão mais às artes contemporâneas atualmente, tem a impressão hoje, perderem as primeiras linhas do desenho. Porque eles não pegam mais o lápis para fazer os esboços, para fazer os... Ora, é a base e agora a gente boicota a base e vai cada vez mais rápido, Então, isso faz com que o caminho do desenho esteja se fechando e assim a gente vai na direção do contemporâneo...

**Clarice:** Perfeito, muito bom. Para concluir tudo: o que é arte para você?

**Azebaba:** A arte para mim é a vida. Porque eu sou alguém que me considera primeiro como uma arte, eu sou esculpido pela natureza. E é a natureza que tem as cores, o som, tudo que a gente utiliza para pintar um quadro ou esculpir ou fazer alguma coisa. Então para mim, o mestre supremo da arte é Deus, ele é O mestre supremo, é retornar a Ele... e a nós. Porque não há perfeição, não há o perfeito, estamos aqui pra ainda retocar algumas coisas, fazer finalizações a certas coisas. Então todos os dias, tudo que a gente faz, é arte, para mim. Então eu vivo a arte, e a arte é a vida. Para mim, a arte é a vida, eu o digo... “eu estou dentro”.

**Clarice:** Muito obrigada, Azebaba!

**Elon M'Catilina**

Cotonou, 04.01.2017

**Clarice:** Você pode falar um pouco sobre como você começou a pintura e a arte?

**Elon:** Eu me chamo Elon M'Catilina, artista pintor, escultor, decorador. Eu comecei a pintura com 7 anos de idade, em 1992, que eu conheci pela primeira vez a arte na minha vida. Na escola, eu só fazia desenho. Papai e mamãe diziam: “Esse menino quer fazer o que na vida?”. É assim que descobriram a pintura em mim, o desenho em mim, e foi assim que eu comecei a pintura pouco a pouco desde 7 anos de idade até a idade de agora em que vos falo. Depois, eu fiz uma formação com um Mestre de Pintura em Ouidah, que se chama Avoko Pascal. Eu fiz a pintura com ele, eu fiz pelo menos 2 anos, provavelmente 3 anos. Foi na casa dele que eu conheci as regras: a perspectiva, as cores, como trabalhar as cores e assim por diante até que, em 2015, eu entrei na vida profissional.

**Clarice:** Você fez uma formação formal, universitária em arte ou é uma formação?...

**Elon:** Essa é uma boa questão. Eu não tive uma formação acadêmica. Eu jamais estive em uma academia de Belas Artes, eu não fiz formação. Mas eu me dei por eu mesmo a pintura com os mestres. Porque eu já tinha o talento comigo, mas tem que cultivá-lo. Foi assim que me aproximei do mestre que se chama Avoko Pascal. Ele, ele fez uma formação que a gente chamava naquele tempo “Educatel”, uma formação de aperfeiçoamento internacional, que dá cursos de desenho à distância. Então ele tinha documentos com ele, e foi assim que eu tive os documentos, e assim que eu tive a formação com ele, de 2001 a 2003. Na formação, ele agrupa a pintura... Era a arte publicitária: a gente fazia a decoração, a pintura, a escultura... mas eu tinha abraçado mais de 13 profissões no decorrer da formação. E além disso, eu fazia minhas pesquisas pessoais, nos momentos em que eu estava com ele no atelier.

**Clarice:** Quais são os materiais que você utiliza e as formas de arte que você faz?

**Elon:** Eu utilizo com frequência o acrílico. Acrílica que é uma tinta à base de água. E depois, eu comecei com a pintura a óleo, que se chama “Gordel”, e uma tinta à óleo italiana: eu fiz também a pintura à óleo, e depois, bom... Eu fiz também os baixos relevos. Os baixos relevos, são as esculturas sobre concreto ou sobre a parede. Foi aí que eu comecei primeiramente a escultura.

E depois a escultura monumental porque a gente cria monumentos, encomendam monumentos, então a gente pega o mercado pra fazer monumentos, esculpir monumentos. Os reis pedem às vezes as esculturas, então eu assisto ao mestre para ir fazer esse gênero de atividade com ele. Ao lado da pintura, eu utilizo também frequentemente as escovas como ferramentas, as facas, como acabei de explicar, minha técnica é a “pintura à faca”. É uma maneira de retirar o excesso da pintura com um instrumento que a gente chama espátula.

**Clarice:** Quais são suas inspirações?

**Elon:** E depois é a sua vez... a gente dança, a gente dança. É isso que já está no meu sangue e eu trabalho nisso e a todo o tempo. Ele diz: “Você”. Porque eu sou o mais inteligente do sistema, tão pequeno mas muito inteligente na cabeça. E depois realmente o amigo do avô: mesmo se ele quer comer, eu digo: “Você come comigo”. E é assim, ele compõe e ele me diz: “e isso que eu compus, está bom?” Ele diz: “eu não domino, mas se diz assim isso será melhor”. E é assim, a gente fazia as coisas.

E ele nos iniciava também nos tambores: eu fiz quase todos os tambores com ele e automaticamente ele dizia: “Hoje, eu componho a canção”, talvez Clarice, ela,... ele vai cantar uma canção contra você, mas você não saberá que ele cantou contra você. Então é assim e a gente cantava, eu posso cantar contra Clarice, mas Clarice jamais saberá que eu cantei contra ele. E talvez eu vejo Gabriel e depois eu vou cantar contra Gabriel, mas Gabriel não saberá que cantei contra ele. Então é assim e eu mesmo componho as canções, e depois isso vem assim, é natural. Primeiro, eu nasci numa família que a música realmente é nossa atividade cotidiana, e do lado materno, mamãe também, ela é Nagô.

Entre os nagô há sempre as cerimônias em casa, os netos como os estrangeiros vem, bom, se diz, tem os Yaocha que cantam e dançam só pra harmonizar um pouco, colocar ambiência em casa, então é um pouco isso.

**Clarice:** Mas como é o processo de transformar a música em pintura?

**Elon:** A pintura em música...realmente é um pouco... eu não sei mesmo como explicar. Primeiro, a música já está no sangue. A pintura é uma maneira, para mim é uma maneira de exprimir a emoção que está no meu interior. Não tem esse mês ou esse dia, que, se eu componho, automaticamente a música, tenho que transmiti-la sobre um suporte. É com um CD: o CD para mim, é um quadro. Então, eu tento carregar a tela a partir da música. Então, assim, a música vem. Eu posso cantar ou se, eu não tenho inspiração, eu rodo, rodo, posso dizer “esse saco colocado aqui”, depois eu componho, primeiro eu dou a música, isso vem já dentro da cabeça. Eu tento cantar, harmonizar. Automaticamente eu bato, eu faço a percussão mesmo com o pincel, eu bato, faço a bateria e bem... isso acorda minhas entidades e depois eu vou diretamente sobre a tela.

**Clarice:** O quadro é como um tambor?

**Elon:** Sim, aí é realmente uma energia e do Orixá. Na casa da minha mãe, as mulheres vestem a tanga branca, o resto elas pensam como na dança da vida. Na verdade, é a dança da vida, não é nada além da energia, a mulher é toda a coisa e ela arranja e depois ... se isso te toca, é que você entra em transe. Você não está mais em você e você entra em transe: você conta coisas bizarras, bizarras e depois a gente faz cerimônias depois e aí você pega.

**Clarice:** Tem transe para a pintura também?

**Elon:** Sim, há transe para a pintura. Vou te explicar. Há, como a gente chama, eu poderia dizer, tem um transe para a pintura sim...

Isso acontece frequentemente quando a inspiração chega. A inspiração automaticamente chega na cabeça, tem que ser... uma mensagem um pouco curta demais, então automaticamente eu a pinto com uma energia muito rápida, senão a mensagem vai embora. Então, automaticamente, eu a pinto, é um transe, me dizem. Na China tinham me chamado “Ellon Miocresi”, porque “Elon é louco”. Elon é louco, como? Eu pego a inspiração chega automaticamente, eu dou vida à tela. Então aí eu diria que estou em transe.

Mas do outro lado da tradição, tem um fetiche que a gente chama Koku. Koku, para ele é... ele utiliza, como a gente chama, o óleo de dendê. Ele derrama óleo vermelho na farinha e depois ele mistura e derrama em cima do rosto. Automaticamente, depois da dança, pelo menos ele estava em transe, ele dança ele dança, você vai ver os passos da tradição na verdade, isso decide os símbolos em torno do corpo, automaticamente ele cai na terra, ele rola, ele rola, mas ele deixa passos pela terra, é como a pintura. E esses passos, o óleo vermelho fica na terra durante dias, meses. E automaticamente se você vê... eu digo: isso é pintura.

Mesmo se eu não posso dar um termo... ele faz a performance em transe, mas ele faz a pintura porque o suporte que está no corpo: se derrama óleo de dendê na farinha, e depois sobre o rosto, sobre a cabeça, sobre o corpo: é pintura tradicional. E automaticamente, ele está em transe, no momento que ele fazia, ele não está mesmo nele mesmo no momento em que ele fazia. Para mim, isso é pintura, sim.

**Clarice:** Você não é você mesmo na pintura? Quando você pinta?

**Elon:** Sim, sim, sim, é como: você está lá, você me fala, eu não escuto: eu estou em transe, você fala, eu não escuto. Mas quando eu termino, eu posso te responder. Eu tenho esse princípio. Mas talvez tem pessoas que me escutam e me dizem: “Elon, quando você trabalha, você enlouquece”. Sim, eu estou louco porque eu trabalho com outro mundo, além, eu não estou mais com você. Eu posso te ver, você pode falar mas eu não posso te responder. Eu... são minhas próprias regras. Se estou pintando, não se fala comigo. Mesmo em baixo, se você vem em cima, não fala comigo.

Eles todos me conhecem em casa, e mesmo minha mãe, isso que é ainda mais bizarro, se eu começo o trabalho às 8h, deve dar 19h que eu termino, ou às vezes mesmo depois das

20h. Mas se ela vem com a comida e diz: “Elon, tem que comer”. Eu digo... no começo eu brigava com ela, porque ela me perturba. Mas depois do transe, depois que eu acabei a pintura, eu digo: “Mãe, não faça mais isso, se estou trabalhando, tem fazer assim, tem fazer assado”. Mas ela terminou por compreender, mas depois se eu estou pintando, ela vem, coloca a comida calmamente e depois retorna calmamente. Ela mesma já sabe que estou em transe, ela não toma mais o tempo de me tocar. E é assim, se eu faço a pintura, Clarice pode vir, mas eu não posso te responder, sério.

Não, eu não posso te responder, salvo se eu terminei a pintura, eu poderei te responder. Eu, é assim meu princípio, eu o faço frequentemente. Porque no mesmo momento que eu soube, é como uma tela virgem na minha frente: eu estou em comunicação com o além. A imagem está na minha cabeça... é como um projetor, um aparelho projetor, eu projetei a imagem sobre a tela virgem e talvez você não possa ver a imagem que eu projetei, mas só eu sei o que eu projetei sobre a tela. É como uma transmissão de energia sobre um suporte virgem. Frequentemente eu faço assim. E depois, sem lápis eu pego a faca ou o pincel e começo a desenhar, mas você não saberá, você não poderá compreender o que faço. Mas evoluindo: “Ah, eu vi a cabeça! Ah vi o...” E é assim que trabalho. Sim, trabalho frequentemente em transe.

**Clarice:** Você tem o lugar da tradição na sua pintura? Como a tradição do Vodun e de outras coisas beninenses que estão com você, mas na sua pintura: qual é o lugar da tradição?

**Elon:** O lugar da tradição é como hoje, tem aquela de 100 anos, mesmo 200 anos, há coisas que não existem mais. As pessoas não conseguem transmitir esse conhecimento. Mas com a pintura, eu consigo simbolizar pelo desenho, pela pintura ou pelas canções por vezes, porque eu pinto automaticamente, eu dou vida a um suporte, minha pintura é como um ser humano que eu coloquei no mundo, como a tela que está atrás de mim, é um ser humano que coloquei no mundo.

É uma imagem que não existe na natureza, não existe, eu a vi além e não é um espetáculo. Eu dormia e depois a imagem veio assim na minha cabeça e... eu disse “o que é isso?” e é assim, eu acordei de manhã bem cedo e peguei o pincel e comecei. Não é uma imagem que existe, a maior parte das minhas telas são coisas que não existem, não são imagens

que eu vi, que eu trouxe sobre um suporte, não. Ou bem que eu reproduzi sobre um suporte, não, são coisas que não existem, mas coisas reais que são do outro lado da natureza, do outro lado, que nem todo mundo consegue observar, enxergar.

Mas digamos que eu estou mais em comunicação com a tradição porque pra gente, não tinha escrita. Mas os avós tem uma técnica: eles criaram os símbolos, eles fizeram os símbolos ou cantaram canções ou verbos, frequentemente verbos codificados. Mas se você não é iniciado, você não poderá ter esse código, você não poderá compreender a explicação desses verbos. Bom, a partir, daí, eu, como, eu diria, eu sou um pequeno rei mas ainda não entronizado. Então há conhecimentos e eu já os tinha na cabeça. Eu vejo as coisas mas não consigo exprimi-las. E eu pergunto, aqui agora eu me coloco um assunto de ir até esses que conhecem um pouco e vou até eles e digo: isso, serve pra que? E eles transmitem seus conhecimentos. E depois eu comparo a isso que eu tenho na cabeça, e é assim que tento acendê-los, e depois digo, é por isso que dizem que tenho uma ligação com a tradição.

Sou um mensageiro. Então, sem que você não me transmita esse conhecimento, é como se a biblioteca morra sempre. Para que a biblioteca não morra, tem que nos transmitir esse conhecimento, e depois a tradição é sempre no coração da nossa atividade, sobretudo das minhas atividades, eu trabalho sobretudo com a tradição porque sem a tradição, eu não existo.

**Clarice:** Você pode falar um pouco sobre sua etnia?

**Elon:** Ok. Eu sou, primeiro nossa cidade é Tado: é a fronteira entre Benin e Togo. Então, nossos avós tinham deixado Tado para Alada, mas sobre a estrada de Tado-Alada, eu tinha pontos onde eles tinham feito escalas. Mas Alada foi a grande interseção de onde todas as etnias saíram, sejam os Fon, Mina, Gon, Yoruba, Nagô. Primeiro, os Nagô e os Yorubá, saíram do lado leste.

Mas primeiro Alada é uma grande interseção da cultura como das etnias. Então, eu sou de Ayou, da aldeia de Ayou, é uma grande aldeia muito muito antiga que se chama Ayou-Guedin. Então, se querem me mistificar, dizem Ayou-Guedenou.....E também Kuida faz parte de, eu faço parte desses que deixaram os Kuida, nós somos todos os mesmos: Les Kuida, os Fon, os Gon, os Aiso: todos deixamos o mesmo ponto. Entao, chegando a

Aladá, a guerra das tribos começou e a escravidão também. E é assim que meus avós fugiram de Alada para os campos do lado Oeste, eles retornaram ainda na direção do lado Oeste, atravessaram um rio que se chama Lakoto, para cair do outro lado, que é no Muodi Mono, que se chama Petou.

Depois de Petou, eles continuaram para chegar a Gampopo. A Gampopo eles encontraram pessoas que são Yorubás, os Nagôs, um grande cruzamento do comércio sobre o Rio Mono. E assim que vovô fazia comércio com os que são da Nigéria, e os da grande costa, Accra. Então assim que comecei de pouco a pouco, até isso que agora sou descendente de Ayou-Guedenou, o Torsou. Primeiro o nome Torsou vem de um neto de Vodun, que a gente chama Vodun Dan. Se voce é mulher e colocou no mundo pela primeira vez um menininho a gente chama Torsou, se é uma menina Torsi. Então eu faço parte dos descendentes de uma sacerdotisa fetiche, do convento no seu tempo.

**Clarice:** Você tem influencias ocidentais?

**Elon:** Sim, as influências ocidentais existem sempre. Primeiro, somos colonizados pelos franceses. Então tem muitas coisas que são... a tela que é atrás, não são coisas, não são objetos eu os africanos utilizam. Na verdade, são coisas, objetos ocidentais. Primeiro a pintura à óleo, não é a pintura africana, é pintura ocidental que nós utilizamos. Mas tem pinturas próprias africanas ainda não utilizadas como as outras porque isso influencia muito. E também as cores, isso influencia porque nós não temos indústrias aqui para fabricar a tinta e isso vem de lá, então ter tudo isso e também tem as pinturas ocidentais que influenciam porque no mercado da arte os ocidentais se impõem porque eles pedem sobretudo coisas originais.

Seja eles dizem: bom, eu tiro as fotos, eles tiram as fotos para reproduzi-las, ou eles deixam produtos originais aqui e fazem as reproduções, e aí está o original. Então, desse lado, tem muitos elementos que nos influenciam. E primeiro também a língua francesa que eu falo, não é minha própria língua, vocês compreendem, mas não é minha própria língua. Se você compreendesse melhor o Mina ou o Fon, eu poderia me expressar em Fon. Infelizmente, você não descende de escravos, senão você poderia falar yorubá, nagô, fon, dentro dos templos lá [no Brasil]. Mas se eu falo Fon agora, você pode compreender,

entende? Então, a pintura ocidental influencia, primeira a língua de comunicação que nos influencia e depois a arte ocidental que nos influencia também frequentemente.

**Clarice:** Quais os artistas ocidentais que fazem parte da sua influência?

**Elon:** Sim, conheço pelo menos dois. Bom, atualmente, eu posso falar de Pierre Lepreu, é um pintor francês. Primeiro, eu fazia a pintura à faca, antes da sua chegada aqui. Mas constatei que isso que eu fazia eu encontrava automaticamente dentro do que ele fazia também. Então vejo que isso me influenciou, isso me influenciou muito, mas sou ligado à minha própria cultura para transmitir os conhecimentos, isso faz com que eu guarde sempre meu equilíbrio dentro de tudo que eu faço.

**Clarice:** Foi a identidade que permitiu que você tivesse influências ocidentais, mas que você pinte sua realidade?

**Elon:** Sim, eu pinto minhas realidades daqui porque eu não quero deixar minha identidade, minha origem, ir me ligar a outra origem. Bem verdade, esse lado vocês tem razão. Porque eu, eu sou paisagista, eu sou um pintor paisagista. Se você quiser, eu vou te fazer mostrar minhas paisagens. Muita gente me diz: "Elon, você pinta as pinturas ocidentais, você pinta paisagens ocidentais". Eu digo: "Tudo o que pinto como paisagem, é o que vem na minha cabeça, é o que eu vejo na minha cabeça, é isso que faço, não observo uma pintura ocidental, uma tela ocidental e depois reproduzo. Eu não reproduzo lugar nenhum, nenhuma pintura ocidental. Eu não reproduzo, se não é uma encomenda, eu não reproduzo. Eu vou imitar tal artista? Não, eu não o faço. Eu fico no meu campo, sou ligado a minha cultura e depois o que vem à minha cabeça eu faço automaticamente.

**Clarice:** É interessante porque há a globalização, não? Eu não sei como é para você, mas como você vê a globalização na arte? Você acredita que os artistas são os lugares onde nascem ou eles são artistas universais?

**Elon:** É uma questão muito pertinente. Bom, a globalização pra mim, é uma palavra da moda. Isso que se passa no Benin se passa na Bahia, isso que se faz na Bahia, se faz no Benin, em Hong-Kong, em Paris, Londres, em todos os lugares. Mas há um ponto onde eu, Elon, não consigo compreender frequentemente. A gente fala a globalização, a globalização... Bem verdade: tudo é um, tudo que está aqui está lá. Eu posso ter uma ideia aqui e você ter a mesma ideia lá, eu posso ter uma ideia aqui e automaticamente outra pessoa ter a mesma ideia que eu e realizar do outro lado do mar. Mas realizando a gente pode se dizer: isso se parece. Eu nunca conheci aquele do outro lado. A globalização pra mim é uma palavra da moda, muita gente fala da globalização, ... a globalização...o que ela é? Pouco importa a globalização. A gente evolui no espaço e no tempo, isso vai desaparecer, mas a identidade, o conhecimento nunca desaparecerá.

**Clarice:** Você viajou para a China. Como foi a experiência de um artista beninense na China;

Foi muito complicado na época. O artista beninense na China, foi realmente surpreendente. Já ter a cor da minha pele, isso que influenciou muito. Primeiro a língua deles me influenciou, a cor me influenciou e depois sua Arte me influenciou em geral. O que me interessou muito neles, lá, em comparação comigo mesmo, foi a cultura deles. Eles estão 100% dentro de sua cultura, seja vestimenta, pintura, linguagem, eles são um. Mas do meu lado, eu sou como, eu me dei ao Ocidente, primeiro à pintura que não é da África: tem pinturas próprias da África que eu, Elon, não utlizo ainda. Mas a gente se liga frequentemente ao que vem de fora, feito na Itália, na França, você vê. Mas nas atividades artísticas, foi para... eu fui lá no contexto de uma residência e depois uma exposição. “Mas o que Elon fez influenciou o público chinês?” Eu sou ligado à minha cultura. É minha cultura. Porque eles não tiveram a sorte de observar ou ver uma só vez na sua vida um artista ou o Vodun.

Eu fiz... isso que eu impulsionei o público beninense, eles disseram isso é um personagem? Não é um personagem, é a cultura beninense, a cultura africana. Não é verdade? Depois, as máscaras, eu me religiei ao Vodun, como um elemento assim e foi surpreendente, e se diz: “os outros também, eles têm trajes assim, mas diferentes técnicas”. Ah, essa é outra página. Eu entrei profundamente na cultura, porque eu fui á

pra vender minha cultura. E dentro das expressões das atividades, eles viram que realmente eles lá também têm uma cultura, eles têm uma riqueza e eles estão desenhando.

E eu sei bem que eu fiz bastante coisa com eles, eles eram interessantes, mesmo no dia da minha partida, eles diziam: é melhor ficar com a gente na China, trabalhar com eles, e eu disse: o melhor é retornar a minha casa, ao Benin, na África: “*Non!* Ficar com eles, trabalhar no mesmo prédio, eles vão me dar um carro, vão me dar uma casa..... O melhor é retornar ao Benin”.

Eles diziam: “Você não é africano”. Eu digo: “Eu sou africano porque minha visão é minha cultura, minha cultura é minha pele, é muito rica, eu nunca posso acabar de vender”. Então, a ver com eles, eles se dizem realmente o beninense, ele é forte, e eu sou o melhor dentre os melhores.... residentes, porque havia um zimbabuano, um etíope, um sul-africano, um tanzaniano e eu, o beninense. Mas o beninense realmente com....porque há momentos que a gente sai à rua, vai a galeria, eu crio os espetáculos de dança e depois todo mundo ri, zomba, tira fotos e diz: “o Benin, o Benin...” e depois eu dançava. Mas o que criou, foi...eles, eles têm uma grande casa de cinema e de jogo que se chama Hollywood, na China.

É uma grande casa vitrine. E a varanda era uma vitrine, mas nem todo mundo tinha a curiosidade de caminhar sobre a vitrine. Mas o beninense começou a montar sobre o vidro e depois a dançar, criei um espetáculo, do outro lado, tinha muita gente, do outro lado tinha mesmo a imprensa chinesa que estava lá filmando, tirando fotos: é minha cultura! Eu sou muito orgulhoso da minha cultura, da minha pele e eu sei que o melhor está por vir. E eu tenho certeza de que até lá vocês vão encontrar ainda melhor, mais e melhor. A cultura beninense e a cultura africana existem sempre, isso existe! Esses que acreditam na cultura africana acreditam. Eu, eu acredito na minha cultura e eu considero realmente que o Vodun é rico, muito rico, eu o amo e amarei sempre na minha vida.

**Clarice:** Sobre sua relação com o Vodun, na sua arte...como é a relação entre a vida espiritual e a arte?

**Elon:** A vida espiritual que se liga ao Vodun e a arte, é como um espaço vazio para mim, mas tem uma densidade, muitos encontros, é como o Vodun e a arte. São duas coisas diferentes, mas quando se encontram isso cria uma fusão de energia, que eu chamo o

transe. É como se eu fizesse assim. Eu propus. Tem uma densidade. Bem no meio tem uma densidade, na extremidade dos dois dedos tem uma densidade, tem uma condensação de energia. É aí que se focaliza.

É aí onde a gente diz Vodun, energia. É isso. É como essa do Buda: ele concentra, ele medita, ele está em comunicação com a natureza. Ele deixa o corpo, o corpo não está mais, é como se ele pegasse outro corpo para trabalhar no espaço. É como eu dizia, aqui a gente faz que aqui é vazio. Mas não é vazio, é carregado. Se você tivesse olhos que vissem o além, você poderia compreender que aqui não é vazio.

Talvez, haja um ser humano aí onde eu estou agora, tenho dois grandes mestres ao redor de mim, tenho amigos, irmãos, mesmo tantos que estão aí, seria um espetáculo o tanto que um ser humano se desloca: eu me desloco com muita gente, com uma delegação, uma delegação atrás de mim, mesmo agora que estou falando com vocês, eu tenho delegações, eu sinto que tenho delegações comigo aqui. É como você tem suas delegações com você. No mesmo momento, Clarice está sentada aí, eu sei que tem alguém ao lado, e mesmo pessoas de pé em torno de nós. É assim, o Vodun está aqui.

Mas é o *Mulu* que transmite o conhecimento, ele diz: isso que você vê, eu tenho que transmitir além para que todo mundo compreenda. É como essa imagem, que eu nunca vi na minha vida, mas estou em comunicação com o Vodun; o Vodun é a energia, o conhecimento. Primeiro, o Vodun é conhecimento. Mas eles vão transmitir a foto, a imagem e eu vi e “Ah, o que é isso?” Eu acordei e foi assim que eu o pintei. É por isso que eu não quis mostrar os rostos desses que eu vi, porque não se poderia mostrar. Se amanhã é como se eu tivesse publicado ou arejar seu conhecimento. É como se eu o tivesse descoberto, revelado, mostrado ao mundo, talvez Gabriel possa dizer “Ah eu o conheço”. Se Gabriel diz “Ah, eu conheço esse aí, é o mais bonito para mim”, é como se eu tivesse despido a cultura, o conhecimento, é por isso que eu sei desvendar esse lado. Então a Arte e o Vodun, são duas palavras diferentes mas tem pontos comuns, lugares de comunicação, a transmissão. Seja visual, seja o som, dois elementos que evoluem juntos.

**Clarice:** Você acredita que a arte contemporânea perdeu a dimensão sagrada que está na arte tradicional?

**Elon:** Primeiro, a arte contemporânea para mim, é a arte dos nossos dias, é a arte de hoje. Primeiro, eu pego o exemplo de utilizar a arte contemporânea, é uma arte que data de 1900... depois da independência, depois da colonização. A arte contemporânea faz parte da arte dos nossos dias, a arte do presente. Mas eu não poderia dizer que a arte perdeu uma parte porque a arte fica sempre, ela sempre haverá arte. A arte não morre nunca. Ela existe antes do meu nascimento

Eu, tem coisas que eu vejo mas não posso transmiti-las, eu não posso mesmo desenhá-las, coisas... Primeiro, meus pais, meus antepassados faziam arte. É como meu avô, até hoje, a gente compartilha sempre a arte em casa. Para sair de casa, não existia caneta Bic, naquele época, nem o papel. Mas a gente pegava um vara, se deslocava todos os dias com sua vara, pega a vara e diz: “Aqui, é você que desenha na terra, que faz os símbolos no chão e se você sabe a caminhada você pode ir lá onde você vai”. Isso é a arte, eles dizem que a arte africana ou a arte contemporânea perdeu um valor, bom, eu não sei ainda. Isso pode acontecer, mas a arte nunca morrerá.

A arte é sempre a arte e ela permanecerá sempre arte. Nos tempos de pequeno pesquisador de arte africana e mesmo de vestes tradicionais, eu sei que a arte é sempre a arte. Mesmo se todo mundo morre, aquele que tinha conhecimento e que morreu, ele retornará sempre porque só... como dizer...o conhecimento, já várias formas de conhecimento: o astral, mental e causal. Então, tudo isso, tem um nível do mental, do astral... permanecerá sempre lá, mas isso fica lá mesmo. Se o indivíduo morre, ele retorna, ele retoma ainda esse conhecimento. Esse conhecimento, ele o remete, muda o corpo. Talvez, eu esteja falando, eu posso entoar uma canção e tudo está aí... Eu retornei ainda no espaço e depois eu peguei novamente esse conhecimento para evoluir. Isso nos diz que a gente não termina nunca, a gente continua, é uma maneira de se vincular, a gente nunca acaba de aprender. O sistema é sempre evolutivo, são as mesmas pessoas, os mesmos indivíduos que estão sempre aí. Não há mudança.

**Clarice:** Você acredita que depois da colonização o nascimento de outra arte seria possível aqui no Benin? O nascimento de outra arte: a arte contemporânea?

**Elon:** Sim, isso que eu dizia, é somente depois da colonização que o nascimento da arte viu o dia. Eu posso citar alguns grandes mestres das suas épocas: Josabi Akbo, eu não sei

se vocês o conhecem, os grandes mestres da arte contemporânea. Porque eu li muita coisa: ele tinha exposto com Picasso. Porque ele tinha pego um volante de bicicleta sobre uma... como se chama.... Eu digo: isso, é a cabeça de uma cabra, de uma vaca: automaticamente, é a vida. Para mim, é a vida. Segundo ele, eu falo de Josali Akbo, é um grande mestre.

Tem Ludovic Fadero que trabalha sobre a arte contemporânea, sobre os Orixás. Eu não sei se vocês conhecem: Ludovic Fadero, também é um grande mestre da arte contemporânea beninense e trabalhou sobre Orixás. E em seguida, um pouco depois da independência, da colonização, a arte viu o dia bem verdade. Havia precursores primogênitos que tinham trabalhado antes de nós, outros, que muitos traçaram grande caminhos na arte. É como Cyprien Tokoudagba, veja esses que tinham tocado a arte contemporânea realmente, ele trabalhou puramente na pintura e na escultura, e que dão os símbolos sobre os Vodun, os Torosu, os Dans... São pessoas às quais eu respeito muito, mas eu também, que vou seguir o exemplo dos seus passos, porque, na minha idade, eu estou ainda muito jovem para desvendar esse tipo de segredo, mas a uma certa idade, eu tenho que transmitir aos outros para que eles possam compreender o que...

**Clarice:** Para finalizar, Elon: o que é arte para você?

**Elon:** É uma grande questão. A arte para mim, é uma maneira de transmitir os conhecimentos, é uma maneira de transmitir sua emoção interior. É como: estou só, mas para mostrar aos meus próximos, aos meus amigos o que sinto no fundo de mim, tenho que me exprimir silenciosamente ou seja por sons ou por símbolos o que está no fundo do meu coração ou na minha cabeça. Para mim, a arte é uma maneira de transmitir conhecimento, transmitir a mensagem a outra geração, descendente de mim. Mas também a arte é arte e ficará sempre, a arte nunca morrerá.

Primeiro, a arte para mim é o vento que eu respiro, o suspiro para mim é a arte, simplesmente: a arte é o ar que eu respiro. É como um bebê que nasce, ele respira primeiramente, a primeira inspiração. No momento que ele morre, com 70, 80, mesmo 100 anos, ele vai partir feliz: espero ainda na natureza. É como a gente diz: “Nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”, então a natureza é assim e eu era assim e só para dar ainda um gosto do que é a arte é o começo e o nascimento do mundo. A arquitetura é a arte, a vestimenta é a arte, isso é a arte, a cerâmica é a arte, tudo o que nós utilizamos

hoje, é arte, tudo vem da arte. A linguagem fala é uma maneira... se diz a arte oratória. Tudo é arte. Então o mundo nasceu da arte, simplesmente.

**Clarice:** Obrigada, Elon!

**Elon:** *Merci, Clarice!*

**Kiffouly Yaouchao**

Le Centre, Godomey, 06.01.2017

**Clarice:** Você poderia se apresentar?

**Kiffouly:** Me chamo Kiffouly Yaouchao, sou artista plástico e performer. Vivo em Porto Novo, trabalho em Porto Novo, e viajo um pouco por aí por conta de minhas performances. Há duas semanas voltei da Suíça, de um festival de performances em Berna.

**Clarice:** Como você começou na arte?

**Kiffouly:** Pois é, você sabe, como você dizia ainda há pouco, você falou de Exu, eu lhe digo que é yorubá, eu sou yorubá. Minha mãe foi muitas vezes à Meca; assim, sou de uma família mulçumana. Mas me sinto mais vodun que mulçumano. Minha mãe, a princípio não conseguia me entender. Mas minha avó a fazia entender que “Isto que seu filho está fazendo é o trabalho de meu pai”. Assim, ela foi obrigada a me deixar fazer. Eis um pouco de quem sou.

**Clarice:** Você fez um curso formal de arte?

**Kiffouly:** Sim, sou autodidata, mas fiz cursos da União Europeia. Fiz muitas formações sobre artes plásticas.

**Clarice:** E como você começou na performance?

**Kiffouly:** Eu constatei que... Você sabe, sou um artista engajado, porque sempre digo, em diversas ocasiões: eu sou, ou, antes, eu comecei nas artes plásticas e constatei que as artes plásticas não faziam passar minhas mensagens como eu queria. Passei a trabalhar com performance nos anos 2000. Pois sou um artista engajado. Quando vejo nossos políticos, eu digo: “Veja, a pessoa vem enganar a população, chega ao poder, e faz de tudo”. E assim é preciso que eu faça alguma coisa por meu país e pelo mundo. Trabalho para o mundo, não apenas para o continente africano, mas para o mundo. Pois o que se passa na Arábia Saudita, na Palestina, me diz respeito. Se digo que os palestinos que estão sofrendo não me concernem, eu digo: “Não, nós temos o sangue que circula em nossas veias da mesma cor”. Neste sentido, eu me preocupo.

**Clarice:** Como é a experiência de fazer esta performance em outros países?

**Kiffouly:** Como te disse, performei em muitos países, e minhas performances, na maior parte das vezes, trazem questões às pessoas quando elas assistem. Eu digo a mim mesmo “Será que estou fazendo algo melhor?”. Não sei. Mas procuro dar o melhor de mim, porque quem diz performance, diz de um esforço. Quando falamos que um atleta fez uma performance, ele bateu um recorde. Assim, eu faço esta performance, e é preciso que a próxima seja ainda mais densa para que as pessoas possam comparar um pouco a obra de Kiffouly Yaouchao, que sou eu.

**Clarice:** Muito bom. A sua performance tem uma dimensão bastante espiritual. Como é a tradição da arte com a vida espiritual e a tradição vodun?

**Kiffouly:** Obrigado. Sabe, toda a África é exposição. Quando você vê a boa mulher vendendo pimenta, é uma exposição, percebe? Assim, me aproveito dessa perspectiva para trabalhar. O vodun, todo Legba que estou magnificando. Você notou que falei da poção mágica. Como lhe dizia há pouco, nossos dirigentes já não nos inspiram confiança. Tenho o hábito de dizer a seguinte frase: “O animal que grita no mato, se não pode matar, só pode se calar”. Por que? Porque, digo logo mais, meu amigo que me tomou o celular disse: “Kiffouly, não sou rico”. Mas, eu disse: “É porque você não sabe que é rico”. Eu

sou artista, sou rico. Alguém que compra minha obra e queira vender a um terceiro, ela não vai se depreciar, vai valorizar. Portanto, a casa que se constrói ali, se ela tem problemas, talvez se se comprou por 20 milhões, será vendida por 18 milhões. Minhas obras não serão vendidas dessa forma depreciativa. Assim, sou rico, sim.

**Clarice:** Muito interessante. Porque, em África, há essa dimensão espiritual na arte, muito bela na maneira como os artistas africanos a misturam. E quanto à relação entre arte e sociologia, como...?

**Kiffouly:** Vou dizer uma coisa a você: estou me debatendo com essa questão. Você viu meu trabalho, eu faço um crucifixo de Jesus. Você viu? Você não viu uma cruz? Vou te mostrar logo mais.

**Clarice:** Sim, sim, a cruz!

**Kiffouly:** Te digo que fico arrepiado quando vejo os beninenses dizerem “Jesus, Jesus...” Você é besta, ou o quê? Quando falamos da globalização, você vai me dizer o quê? Vai me dizer: “Jesus”? Vai trazer Jesus para a globalização? Mas foram outros que te trouxeram Jesus. É o vodun que você vai trazer. Percebe? Assim, quando, por exemplo, vem um irmão na minha casa: quando as pessoas passam ao lado de minha cerca, elas dizem: “Ah, esta casa é a casa do vodun”. Ele diz: “Não, é a casa de Jesus, é a casa do vodun, é a casa de Maomé”. Eles perguntam: “Mas, você faz o quê?”. Sim, a verdadeira religião é a moral. Se você é mulçumano e acredita que o cristão é mau, você não é religioso. Se você é cristão e percebe o vodun como mau, te juro que você não é religioso. Eu dizia ainda há pouco que minha mãe foi muitas vezes à Meca, mas quando a visito, ela me diz: “Mas, você não reza”. “Minha reza, se é isso que você faz a todas as manhãs, sou seu primogênito, mas ainda não vi entre seus filhos quem se levante antes pela manhã e reze para todos antes de rezar para si mesmo.” Quando me levanto pela manhã, digo “Senhor, tu o criador da terra e do céu, tu o conhecedor, proteja minha mãe”. Digo isto mais de quatro vezes antes de dizer “proteja-me”. Porque sei que, através de minha mãe, serei protegido. É por isso que a mulher, comigo.... Se me restarem 25 francos e você for uma mulher e me disser “Tenho fome”, juro que te darei os 25 francos. Porque encontro minha mãe em você. Sei que quando eu te deixar, mais adiante talvez alguém me ligue: “Kiffouly, queremos comprar suas telas, onde você está?”. Vou voltar, vou ganhar

dinheiro. Não deixo jamais de fazer alguma coisa para uma mulher, ou estarei perdido. Jamais.

**Clarice:** Como é a globalização aqui no Benin para os artistas, para a arte? O que mudou?

**Kiffouly:** Até agora, nada mudou. Direi que nada mudou? Porque nós artistas beninenses, nós lutamos para que algo mude, para que o Benin contribua, coloque o seu tijolo no edifício. Meus colegas também lutam para que alguma coisa mude. Pois você sabe que temos um novo presidente. E repito, como dizia ainda há pouco: “O animal que grita no mato, se não pode matar, só pode se calar”. Após um ano deste novo governo, eu planejo uma performance de dança, em que vou me colocar na pele de um louco... Para mostrá-los como o Benin está sujo. Como as ruas não têm energia elétrica. Como te falei, cheguei da Suíça há duas semanas, eu vi o que vi; morei na Alemanha alguns anos, mas vi o que vi. Os outros não têm duas cabeças. E o tanto que nossos governantes viajam, mais que nós artistas. Quando fui à Suíça, não foi o estado beninense que pagou minhas passagens. Se o fosse, não teria podido viajar. É esse o problema. É preciso que nós mostremos a arte, porque somos nós os embaixadores. Que os mostremos que nós estamos de olho. E vemos tudo isso que vocês fazem e vamos incentivá-los a melhorar para que a África mude, para que o Benin mude.

**Clarice:** Interessante. O que é a arte contemporânea para você?

**Kiffouly:** A arte contemporânea, para mim, é a arte tradicional de amanhã. Pois, veja bem, minha obra, depois de 10, 15 anos, depois de uma geração, qualquer um poderá fazer algo do tipo, e perguntarão: “Você conhece um artista: Kiffouly Yaouchao?”. Pois nesse meio tempo terão visto meu trabalho, e quando falamos de contemporâneo, falamos do momento em que vivemos.

---

**Kiffouly:** Em suma, para mim, a arte contemporânea de hoje é a arte tradicional de amanhã. Simplesmente assim.

**Clarice:** Não há diferença.

**Kiffouly:** Não, naturalmente, há diferenças. O que eu faço hoje, certamente tem gente que vai me mostrar que já fizeram, sim. Mas, me dirão que não juntaram isto e aquilo, não fizeram desta forma, mas você acrescentou alguma coisa. É novo, isto que faço, portanto, é contemporâneo.

**Clarice:** Você tem influências ocidentais?

**Kiffouly:** Não tenho influência ocidental. Há três meses, eu saí com... Bom, eu estava na Alemanha, saí com muitas alemãs, de todo modo, saí recentemente com uma francesa que percebeu que não há influência sobre mim. Fiz uma performance que ela filmou antes de ir embora. Ela ficou encantada de ver que, não sei, sua presença não é um problema para mim, para que eu realize meu trabalho. Estou deitado na lama com minha roupa para denunciar uma rua degradada. E depois de três dias, a prefeitura recuperou a rua. Ela disse “Mas, você está doente”. Não, não sou eu que estou doente, eu me coloquei na pele de alguém para transmitir uma mensagem, é isso. O que eu gosto de fazer depois, quando eu concebo... não há o que me dizer “Não, não Kiffouly, não é assim”. Você pode me dizer que não tem o que é preciso, eu te previno, trago o material. A areia que usei, encomendei de Porto Novo. Pois não quero que venham me dizer “Falta isto”, porque eu, meu trabalho é uma parte de mim.

**Clarice:** Há a presença do vodun em você?

**Kiffouly:** Você sabe, não sei quanto tempo você ainda tem, senão te convidaria a jantar comigo, porque eu promovo, às vezes eu cultivo o que eu como. Faço piscicultura. Um irmão que me conhece um pouco, não conhecemos qualquer um 100%, mas ele me conhece o suficiente para fazer o programa. Se você descer a Porto Novo, vai me descobrir melhor. Sou um animal artístico, e, sabe, eu amo a arte, é onde me sinto à vontade. Juro a você, sou feliz em ser artista. E tenho orgulho de meus irmãos, cada vez lhes digo: “se você diz, se alguém te insulta, se algo que você faça não estiver bem, diga-

os que você é rico”. E digo mais, é alguém que respeito muito, ele faz parte de outra, de nossa geração, enfim, é alguém especial para mim, muito especial, em todos esses procedimentos artísticos, ele me dá os ensinamentos, com os quais me encontro, com os seis ao mesmo tempo. E a todo momento, eu o chamo de meu sexólogo, porque ele conhece as mulheres como a palma da mão. Se ele olha uma mulher e diz: “é isto, isto e isto”, não há como duvidar. Se aproxime da mulher e você vai descobrir o que é a mulher, o que te mostra o B-A-BA da mulher. Chamo-o sempre de “sexólogo”. É mesmo um grande amigo, o respeito muito em tudo.

**Clarice:** Muito obrigada. [...] Uma última pergunta para terminar: o que é a arte para você?

**Kiffouly:** A arte é uma riqueza. A arte, para mim, é exatamente como se diz. Quando um homem perde sua dignidade, não sabemos o que resta a ele; para mim, constatei que reconheci isto, sou feito para isso. Para mim, a arte “*it is wonderful*”, é maravilhosa. É a melhor maneira de mudar o mundo. São os artistas que podem mudar o mundo, os que são criativos como nós, os que refletem, que não dormem. Um artista de verdade, ele pode até não ser artista, mas aquele que não dorme, que reflete, é um artista. Mesmo se for um industrial, é um artista. Porque ele não luta apenas por si, ele luta pelo universo, luta pelos outros. A melhor maneira de viver melhor é lutar pelos outros. E o universo o incumbirá. É isto a arte, para mim.

**Clarice:** Muito obrigada.

**Kiffouly:** Eu que lhe agradeço.

**Modeste Affama**

Abomey, 03.01

**Clarice:** Você pode se apresentar?

**Modeste:** Me chamo Modeste Affama, sou artista plástico da cidade histórica de Abomey. Eu trabalho somente com a terra real, com pigmentos naturais e telas de juta. Faço esculturas e pinturas. Nasci numa família de ferreiros. Quando você entra em Abomey, sou da família encarregada de fazer os instrumentos de música ao rei. Mas resolvi pintar quadros e fazer esculturas, essas que você vê, exponho na minha galeria e depois estou com amigos, onde gosto de mostrar o que faço, minhas obras, e apresentá-las ao mundo todo. Você pode consultar meu site: [www.modeste-affama.com](http://www.modeste-affama.com). Lá, você tem meus trabalhos e pode ver tudo o que faço. Gosto muito de trabalhar com a terra natural de meu país e os pigmentos naturais.

**Clarice:** Você poderia falar um pouco da relação de sua família com a arte?

**Modeste:** Minha relação com a arte, a pintura que faço hoje... toda a minha família é de ferreiros, portanto há grandes escultores. Mas, me inclinei para duas coisas: a escultura e a pintura. Isto é, em matéria de escultura, faço montagem: há metal, madeira, e todo tipo de objeto, faço a montagem desses objetos para compor minhas esculturas. Mas, em matéria de pintura, trabalho com a terra natural, vermelha, com pigmentos de todas as cores, mas pigmentos naturais, misturados ao verniz e à tela de juta. Isto me basta para fazer todas as minhas telas, que você verá atrás de mim, e outras.

**Clarice:** Você poderia falar um pouco de sua exposição pelo mundo também?

**Modeste:** Com certeza. Em geral, para minhas exposições, fico mesmo muito entretido, aqui no Benim, a primeira vez no Museu Real, isto é, o Palácio dos Reis, minha primeira exposição foi lá. Mas, a partir daí, expus na Nigéria; na cidade do Benin, em Nigéria. Depois da cidade do Benin, me joguei na aventura da Alemanha, onde expus pela primeira vez em Disburg. Depois de Disburg, montei novamente na Áustria, na Holanda, em Barcelona e na França, e ainda em Bruxelas, onde há oficinas de trabalho e exposições permanentes. Minha última exposição data de 2014, quando expus em Albi, a 80km de Toulouse. Este ano, preparo um ateliê de trabalho com alunos da Finlândia. Vou trabalhar com os finlandeses em junho de 2017. São crianças com as quais já fiz oficinas de trabalho em 2014, onde retomarei junto à escola uma grande oficina agora em 2017. Em Albi também trabalhei com a Escola Europeia de Artes e Materiais, onde trabalhamos com a terra, pois Albi e Abomey têm uma terra comum, isto é, as cores da terra se parecem. Fiz oficinas de trabalho com os alunos, mas esse ano estou em contato com a diretora, e devemos trabalhar com a terra comum, portanto, estarei na escola europeia de artes e materiais em Albi, é isso.

**Clarice:** Você tem uma formação formal em arte?

**Modeste:** Ah, sim, infelizmente, no Benin, desde que conheci a pintura, trabalhei depois em uma escola de arte, bem, reconhecemos que há faculdades de arte, mas não escolas. Para mim, não são escolas porque, quando terminam os estudos nas universidades, eles

passam por nós. Eu me formei no meu trabalho. Não tive um ateliê de trabalho, me formei na experiência. Mas, quando eles vêm até nós, nos consultam; e, quando nos consultam, explicamos como as coisas se dão, como trabalhamos, mas eles inspiram-se em nós, isto é, nas pessoas que se formaram na experiência de trabalho. Infelizmente, não temos uma escola de arte no Benin. Se alguém diz que há uma escola onde se pode participar de formações, é mentira. Mas, há as faculdades. Não há escola de... de arte, é depois da universidade, depois do bacharelado, que você pode entrar numa faculdade onde vai aprender arte. Mas, após essa formação, você ainda vem a nós, à fonte, para perguntar “como vocês trabalham?”, são perguntas que nos fazem. Portanto, sou formado pela experiência, em geral.

**Clarice:** Ok. Sobre a sua viagem e as exposições pela Europa, o que você acha de um africano, de Abomey, de uma cidade histórica, na Europa? Qual a relação?

**Modeste:** A arte é mesmo uma questão. Eu diria que... Não diria que é pertinente, mas é muito bom que permita conhecer o humano, as coisas de outra maneira. E, portanto, de explicar ainda de outro modo, de outra maneira, explicar as coisas de outro modo. Isto é, em geral, meu país... Já faz três anos que temos o repertório nacional dos artistas plásticos do Benim. Agradeço muito à cooperação, à União Europeia, e à organização nacional de artistas plásticos do Benim, que tornou possível essa ideia, senão ninguém se conheceria. Então, todos os artistas voam com suas próprias asas, menos aqueles mais próximos dos cabeças, o que quer dizer mais próximas ao governo. Se há alguma coisa, é com eles que estão em Cotonou, eu estou em Abomey. Mas não reclamo. Não preciso de nada de lá antes de viajar. Tenho meus contatos, e voo com minhas próprias asas para fazer minhas exposições. Mas agradeço a quem faz isso, porque tenho contatos que vêm me ver, me visitar onde estou. Tendo em conta esse repertório, tudo o que vi no exterior, na Europa... bom, se quiser falar em nome do Benim, posso citar três beninenses de que gosto. Os encontrei, estão presentes em praticamente todos os museus, na zona euro onde estive, na Europa: Cyprien Tokoudagba, Deus o tenha. Sou de Abomey.... Ele é de Porto Novo, e Georges... Onde encontrei as obras destas três pessoas em um grande museu. O último que encontrei, no Centre Pompidou, é Meschac Gaba, encontrei suas exposições. Veja bem, então comparativamente, o Benim, no exterior, são coisas muito diferentes porque é preciso que seu país saiba o que você faz para acender os holofotes à frente do país. Um jogador de futebol não faz jamais o nome em casa. Ele o faz no exterior. Mas ele se recusa

a portar a nacionalidade do estrangeiro, eles preferem manter sua nacionalidade para jogar no exterior. Portanto, há quem diga “Ninguém é profeta em seu país”; na verdade, a obra carrega o nome, mas é o país que carrega o nome mais ainda, não é em seu país, é nas grandes exposições, em museus, em matéria de artes plásticas. É diferente dos cantores, a pintura é muito diferente do que acontece com os cantores. Um cantor é outra coisa. Mas, um artista que pinta telas, suas obras vão levar alto o nome a partir de seu país, mas é o exterior que alça mais alto. Tem uma grande importância quando se conhece você em casa, é bom porque, na casa dele senão você não tem nada. Mesmo Dakar, logo ao lado, é bem mais célebre, em matéria daqui, do que nós. Aqui, não há nada além da Fundação Zinsou que promove os artistas, mas não todos os artistas, ela promove os que já são mais célebres, ela não quer que vejamos os artesão negros. Portanto, nos aproveitamos do canal para passar a mensagem. Aqui, não temos nada, temos... somente Zinkpé, mas isso cai bem, isso não faz nada por nós, artistas plásticos de Daomé. Sou eu quem digo isso.

**Clarice:** Quais são as inspirações para a sua arte?

**Modeste:** Bom, em geral, na minha arte me inspiro em tudo o que vejo, sobretudo minhas discussões, meus encontros, meus contatos, observo muito. Minhas maiores inspirações são minhas observações, ou seja, quando fico dois dias com você, digo as coisas de dentro, não preciso de mais do que isso, dois dias com alguém que eu não conheça, eu tiro as coisas, posso não tirar todas, mas tiro as coisas que colo em outra parte. Faço uma montagem. Entende?

**Clarice:** Você acha que há nos artistas contemporâneos do Benin, uma influência ocidental, europeia?

**Modeste:** Digo a você que há muitas influências, porque há muitos artistas beninenses, que me desculpem, mas eu por exemplo não trabalho com guache, aquarela ou coisa assim, jamais — a terra e pigmentos naturais. E mais, observo muitas coisas, visitei muitos museus no exterior. Mas entendi, em relação a certos trabalhos de artistas, os quais não tenho todos os nomes em mente, mas conheço alguns, que não vou citar os nomes

em frente à câmera, mas eu vejo... bom, para mim, é a mestiçagem. Tenho uma obra que falou sobre isso. Praticamente é a mestiçagem, a outra fábrica, que se viu. Há mesmo uma mestiçagem na arte. Mas, em todas as coisas, eu sempre vou, através de minhas obras, me refletir. É preciso que se sinta isso através do que eu faço. Segundo a descrição em minha página web, não quero jamais deixar minha fonte... Ocidente ou bem... bom, é o que se disse no exterior. Há muito... Que façam. Mas eu não defendo que todo mundo trabalhe como eu, nem com as coisas naturais, mas defendo a mim e minhas obras. Uso em minhas pinturas uma única coisa: cola de madeira. Não sei de onde vem: se da Nigéria ou do Ocidente, não me importa, mas todo resto, posso dizer que vem de casa. Portanto, há uma mestiçagem entre os artistas, as obras de arte também. Há outros que imitam com coragem ou qualquer coisa. O gosto é relativo para os compradores, para os grandes colecionadores, para os organizadores das exposições. Mas me contento com o que faço com os pigmentos naturais, as telas de juta. As telas de juta transportam batatas, não sei se vêm do Brasil ou de outro lugar, mas uso as telas de juta. Tirando isso, todo o resto...

---

**Clarice:** Qual o material que você usa?

**Modeste:** Você tem a tela de juta, aqui você tem o... isso vem de Lokossa, chamamos Adjala, quer dizer que a arte, na língua Fon, é o..... Adjala, quer dizer minha água, entende? Adjala é de Lokossa, é de minha região. O algodão é cultivado aqui, portanto, há uma tela fixa daqui mas se quero me entreter com a tela de juta, bom, as batatas vêm não importa de que país, eu uso a tela de juta. Além disso, tudo isso que você está vendo aqui, quando nos divertimos bem na infância, dizemos o *kouloup*, o pigmento para deocrar, a rafia para fazer as brincadeiras de *kaledao*. Então, uso bastante as cores com o verniz. O verniz, isso sim, é a única coisa que posso dizer que é importada, mas é meio importada, não há necessidade de transportarmos isto da Europa para cá, mas é importado. Não tínhamos isso antigamente, mas uso o verniz, o que me serve para colar o verniz, os pigmentos e a tela de juta. É isso.

**Clarice:** O que você acha da diferença entre arte tradicional e arte contemporânea no Benin, hoje?

**Modeste:** Estou em Abomey, não posso falar em geral do Benim em termos de arte contemporânea, nem de arte tradicional. Mas aqui em Abomey temos dois tipos de arte: há a arte tradicional e a arte contemporânea. Mas, entre parêntesis, se abrímos os parêntesis, há o contemporâneo misto, ou seja, o que eu faço, posso dizer que é um contemporâneo misto. Você pode sentir, em minhas telas, que há o reflexo da tradição, o reflexo do vodun. Se hoje você vai a Porto Novo, lá onde expus, você verá todas as minhas obras, de acordo com o tema da exposição. Expus coisas verdadeiramente culturais, entende? Então, a mestiçagem já me pegou. Mas, apenas em um ponto, não no ponto de usar coisas importadas para minha pintura, mas sobre o tema e a mestiçagem das obras, não sobre os materiais. Você está entendendo bem isso que estou explicando? É isso.

**Clarice:** Você tem uma conexão espiritual com sua arte?

**Modeste:** Muito bem. Em determinados momentos, me inspiro muito na tradição. Por que? Porque há coisas em nossa tradição, como você pode ver, se tiver a oportunidade... por cima, a alguns metros da casa de minha família, eu visito, no momento das oferendas, se sou convidado, eu vou, se não sou convidado não vou. Mas, quando vou a lugares ou os amigos me chamam, ou na casa de minha família, que vejo as coisas, faço colagem. As coisas que vi lá são minha inspiração, e boto isso em minhas telas de pintura. Tenho muitas telas lá dentro que têm uma grande inspiração cultural, comparando-se às telas e às esculturas. Praticamente, para minha galeria, que você vê aqui, eu trouxe todas as obras que falam sobre cultura e tradição, mais arte moderna que arte contemporânea. Estas obras estão atualmente em Porto Novo, em uma exposição que dura um mês lá. Caso contrário, deveria te mostrar as obras que se parecem muito com a tradição, estou totalmente vinculado à tradição.

**Clarice:** Muito obrigada, Modeste. Para terminar sobre tudo: o que é a arte contemporânea para você?

**Modeste:** Não quero falar da arte em geral, mas a pintura, para mim, pois se falo da arte em geral, não ocupo todos os planos da arte. Se você toma toda a arte, é muito, há as letras, o teatro, muita coisa. Mas, a pintura, as artes plásticas, para mim, são toda uma vida e são eu mesmo, a pintura, a escultura, as artes plásticas. Posso explicar. Posso dizer que esta tela que você vê, para os grandes observadores, para os que têm grandes visões para perceber as coisas, podem ver de outro modo, podem ver como eu vejo, mas traduzo da maneira como construí a obra. Sou o único detentor dessa obra, isto é, se você olhar bem o trabalho. Posso dizer que temos o Sul, o Leste, o Oeste, o Norte. Percebe? Sim, falo desta arte da mestiçagem. Nada está hoje interdito à mestiçagem. Isto é, a pintura que está aqui, se tomamos o exemplo da Europa, se isso parte para outro mundo em algum lugar, não vou citar a América do Sul ou do Norte, suas obras... Na América, como também na Ásia, como em outro continente, na Oceania, percebe? Mas, se vejo algo aqui, o outro viu algo aqui também, fica-se aqui, trabalha-se. Isto vem ainda de outra mestiçagem: o outro vem para cá, fica aqui, faz-se alguma coisa, isto é outra mestiçagem. O outro que vem para cá... trabalhamos juntos, isto é outra mestiçagem. Isso vem do mundo todo, a globalização, a mundialização das obras. Então, nós, artistas, devemos estar muito atentos a tudo o que se faz, para podermos defender nossas obras, pois se sua obra for misturada a outra, ou confundida com outra obra, você não pode defender. Mas, se você aceita a ideia em mente, você continua junto, você deverá sair de tudo o que fez junto a outra etnia, outra cultura, ou outra... Então, isso é sobre a mestiçagem da pintura. Você verá que há muitas vias que deixaram de lado outras vias, percebe? Isso é mesmo sobre etnografia... pintura, e obras artísticas. Não é que eu exclua as outras artes, mas falo da pintura, e, portanto, não incluo as outras artes como a leitura, a escrita, todo tipo de arte, percebe... as canções... Os Franceses podem fazer... com um inglês, entende? Isso já diz da mundialização, da mestiçagem de toda a arte em geral, mas permanece com o artista central, e aquele que está aqui é central, cabe a ele defender sua obra, para mostrar sua assinatura? Tudo o que se faz, é preciso sempre mostrar sua assinatura? Jamais deixe seu lugar enquanto artista.

**Clarice:** Perfeito, muito obrigada.

## Abertura da exposição Cyprien Toukodagba

Le Centre, 06.01.2017

**Kiffouly:** Como sugere o nome, é uma divindade que toda a população conhece. Para mim, é algo a respeitar. Quando tomamos, por exemplo, o código da estrada, para mim um [*Toulegba*] é um código, é algo que todo mundo deve respeitar. A mãe, uma mãe, a mãe divina que é a natureza, é [*Toulegba*], tudo vem a ela, de modo que a mãe, a mulher, quando vemos uma mulher com uma dezena de filhos de pais diferentes, todos os filhos a respeitam. Por mim, dever-se-ia instaurar outra cultura endógena na política. Nossos presidentes devem tomar poções mágicas, mesmo o líder do bairro. A África é rica, o mundo é rico. Obrigado.

**Kiffouly:** Eu exaltava, glorificava [*Toulegba*], nossa divindade, a grande divindade [*Toulegba*]. Aqui você tem, por exemplo, a cruz. Para mim, você vai constatar que tudo que é cultura endógena, há o Fa. E o Fa veio antes de Jesus Cristo. O Fa diz qualquer coisa em iorubá, eu sou iorubá. [...] o que quer dizer: se somos inteligentes, o Fa vai descansar. Mas Jesus Cristo também disse isso, ele nos disse que: quando você é convidado a algum lugar e você chega nesse lugar, deve sentar-se atrás. Aquele que o convidou o concederá o lugar designado, se for à frente, ele vai lhe dar este lugar. E é isso que Fa diz. Fala-se de Jesus Cristo. Veja bem, você sabe que usamos no Benin, para mudar a morte, quando alguém está doente, são os [*binonao*], as pessoas estão atrás dele. É com isso que se pode curar, basta colocar isso em uma encruzilhada. Quando vamos à igreja, “em nome do pai, do filho e do espírito santo”, é isso. Aí, estou exaltando nosso [*Toulegba*]. Aqui, por exemplo, você tem a potência: [*Toulegba*] é uma força, uma potência. Sem isso em um lar, não há lar, todo mundo sabe disso. Mesmo se você for um ministro, você vai perder sua esposa se não o tiver em seu lar.

**Gabriel:** Ah, é o guardião?

**Kiffouly:** Sim. E o [*Toulegba*] encarna a força mesma. Mesmo com toda a riqueza do mundo, se você não o tem em seu lar..... Isto é um pouco do que explico através de minha performance esta noite, exaltando nossa divindade [*Toulegba*].

**Repórter:** É o próprio corpo?

**Kiffouly:** O elemento, aqui... é uma obra contemporânea, se posso dizer assim. Todos a veem pelos olhos de uma obra, não pelos olhos do espírito. É uma obra conceitual, fiz com o cesto em forma que você conhece. E, sabe, nossas divindades comem, há o milho, o azeite. Você sabe que a palmeira de azeite é uma divindade. Eis um pouco do que usei em meu trabalho.

**Repórter:** Podemos dizer que esta performance tem uma relação com a celebração da jornada nacional da festa interna do 10 de janeiro próximo?

**Kiffouly:** Naturalmente, sim. É uma exposição, aqui, então tem relação com o 10 de janeiro. Meus respeitos ao presidente que pensou nisso. Pois não penso que a África ou o Benin têm algo a vender a não ser sua cultura. E eu, como disse ainda há pouco, quero que aproximemos nossa cultura endógena à nossa política. Quando nossos presidentes dizem ou pedem a nossos ancestrais isto não é suficiente, é preciso que bebam a poção mágica. Imagine, quando se diz que as boas mulheres não podem vender seu alho em algum lugar, não se vê ninguém aqui. Mas, quando se diz que a polícia vai vir, ou que a polícia fez alguma coisa, as pessoas vêm. O problema da África é esse. Aproximemos nossa política das nossas culturas.

**Repórter:** Por fim, você daria um conselho ao representante Modeste [prefeito de Cotonou-Littoral]?

**Kiffouly:** Sim, eu dou. Sabe, eu o acompanhei, é alguém que luta, é preciso que vá até o final. Mas, é preciso que a cultura, não sei, o que continua... A globalização, o que é que

o Benin vai levar. Você quer levar cimento aos brancos? Não. É o vodun que vamos levar à globalização. Obrigado.

---

### **Declaração do Diretor do Le Centre à abertura da exposição Cyprien Toukodagba**

Le Centre, 06.01.2017

**Zinkpè:** Esta noite, vocês terão uma grande festa. Mesmo se não forem muitos, é uma grande festa que se prepara: é a Festa do Vodun que acontece no dia 10 de janeiro em Ouidah. E, numa prévia, decidimos mostrar um de nossos grandes artistas beninenses, que se chama Cyprien Tokoudagba, descansa em paz, que fez trabalhos fabulosos. Aqueles que já conheceram Ouidah puderam notar sobre toda a estrada..... até a *Porte du Non-retour*. Portanto, quisemos celebrar esta noite, e honrar esta pintura. Pois suas pinturas não são conhecidas como suas esculturas. Quando vamos a Abomey para ver o templo vodun, foi ele quem trabalhou, e marcou a cidade de Abomey através de sua pintura. Ele fez muitas exposições por esse mundo. A maior que fez foi no *Musée des Arts Derniers*. E aos poucos as pessoas foram entendendo que este senhor tem um grande valor. E lhe pediram explicitamente, pois não se pode derrubar os muros, uma vez que ele pinta afrescos. Ele esboça seu trabalho em telas, ele esboçou, isso era fabuloso, isto tornar-se-ia fabuloso. E hoje temos a impressão de que Tokoudagba vai ao mundo todo. Vejam os artistas contemporâneos, como vocês viram o primeiro que fez uma performance ainda há pouco: Kiffouly, que trabalhou igualmente sobre o discurso, é o guardião da cidade... Pois tem permissão para guardar a cidade. Ele é o guardião. E também o falo representa a potência. Portanto, ele exaltou de maneira extraordinária. Além do mais, temos em boa hora um artista contemporâneo muito importante, fotógrafo, performer também, que vai transmitir um vídeos para nós, infelizmente não poderemos vê-lo esta noite, mas ao menos há o filme. Este é, portanto, um tira-gosto para a Festa do Vodun dia 10... nós abrimos a participação, para que aqueles que virão nos visitar no Benim, pessoas do Brasil, da Bahia, de toda parte do mundo virão, possam parar no *Le Centre* para descobrir a cultura de nosso país, que é o pioneiro em artes plásticas que trata do assunto vodun, atualmente. Há muitos outros também, mas é o pioneiro.

Muito obrigado. Falou-se de Tokoudagba e ele também falou de jovens artistas, que são jovens fotógrafos, e trabalharam numa residência que realizamos em colaboração com o *Le Centre*, chamada Foco da Arte. E esses jovens fotógrafos também lançaram seus olhares sobre o vodun, portanto ao lado das telas de Tokoudagba, vocês verão as fotografias de Parfait Zossou de Atchinan, como também fotografias de Joannes Doglo, Joannes Mawuna, que lançou um olhar sobre as esculturas de Tokoudagba em Ouidah. É uma questão, para ele, de ver; para mim, as obras foram à população, mas praticamente 25 anos depois, qual o estado dos lugares em que estão estas obras, em relação ao que tínhamos vivido em 93. Hoje em dia estes trabalhos encontram-se em um estado um pouco desamparado: a coloração, a diversidade das cores que nos encantou, nos emocionou, hoje desaparecem porque envelheceu, e não houve uma iniciativa de conservação. Hoje, ele nos interroga através de suas fotografias, que oferecemos a vocês. Fora isso, há Totié que fez um vídeo performance abordando também o universo vodun. Por isso que o que lhes oferecemos esta noite se chama *Création et symbole dans l'Universe vodun* [“Criação e símbolo no universo vodun”], que os convidamos a visitar.

## Exposition Internationale d'Arts Contemporains

Ouidah, 10.01.2017

**Azebaba:** Me chamo Aimé Akpinkou, pseudônimo Azebaba Maharaja. Sou beninense, o único negro *béni* entre todos os negros, sou eu, Azebaba. Vivo da arte: pintura, escultura, música e fotografia. Aprendi na Escola de Belas Artes da Nigéria, *Oshogbo Art School*. E hoje você me vê aqui, com Moza, que organiza “*Artistes plasticiens em transe vodun*” [Artistas plásticos em transe vodun], neste dia 10. Estou aqui para valorizar nossa tradição e cultura que desde muito tempo foram boicotadas, portanto são sacerdotes daqui que começaram a vontade de valorizar. Senão, no momento em que chego aqui, encontro todo mundo assim. Faz 4 ou 5 anos que estou aqui para expor. Posso contar as chegadas. Hoje, estou muito contente que isso começou como o governo atual... turismo, o vodun, nossa tradição, nossa cultura, realmente, hoje o vi com meus olhos... o vi... então isso me contenta, agradeço de antemão ao governo que organizou assim e faço votos para que continue assim. Pois é por lá que nós, artesãos e artistas, que apoiamos a tradição, vamos passar, para nos conhecerem, para viver também. E estou contente também de ver, hoje, grande parte da juventude que abre a cabeça, que se diz... Não sei... que luta pela tradição. Isso é muito bom, eu a agradeço. Agradeço enormemente a meu jovem irmão, o presidente Moza, de quem gosto muito, e que luta muito. Porque se ele não luta por nossa tradição e pela arte no Benin, não pode estar aqui diante de vocês. Aqui, agora, ele misturou a arte plástica ao artesanato. Portanto, não há quem possa confrontar a arte artesã com a arte plástica. Ele é corajoso, faz muito, que Deus o ajude mais ainda e que todas as divindades lhe protejam ainda mais. Isso mostra que se ele encontra realmente os maiores canais, os maiores meios, os maiores projetos, então pode convidar todos os artistas... Vocês não aplaudem?

---

## **Exposition Internationale d'Arts Contemporains**

Ouidah, 10.01.2017

**Clarice:** Boa tarde. Você poderia se apresentar?

**Alofan:** Sim, sou Alofan Alihossi. Sou pintora do Benim. Hoje estou aqui na praça, na *Porte du Non-Retour* [Portal do Não-Retorno] para me expressar, para falar de meus valores endógenos. Sobre minha tela, eu pinto os gêmeos, chamados Ibedji. Falo dos Ibeji. Ibedji quer dizer gêmeos. Pois então, eu falo disso em minha tela. Eu promovo os valores dos gêmeos, mas não tanto o vodun enquanto tal. Os gêmeos representam um valor nosso, que os beninenses adoram, veneram, são muito importantes para nós aqui no Benim. É por isso que faço minha pintura sobre os gêmeos hoje.

**Clarice:** Obrigada. O que é a arte contemporânea para você?

**Alofan:** Para mim, arte contemporânea é, digamos assim, profetizar, se curar, é dar a ver os outros, e ter também. Para mim, a arte contemporânea é inevitavelmente um remédio, um medicamento. Pois sem a arte, não me sinto bem. A arte me cura. Estou doente, posso ficar em minha casa, mas, ainda assim eu saio para me expressar. Isto quer dizer que a arte ao mesmo tempo me cura.

**Clarice:** Você crê que a arte contemporânea pode ser sagrada, religiosa, espiritual?

**Alofan:** Sim, pode ser sagrada, pode ser religiosa. Depende da forma de arte que você faz. Há os metafísicos, há pessoas que praticam a arte para cuidar, há as que praticam para a espiritualidade. Então pode ser sim espiritual.

**Clarice:** Muito obrigada. Para terminar, o que é a arte para você?

**Alofan:** A arte é minha razão de viver, é meu próprio ser. É isso.

**Clarice:** *Merci bien.*

---

## **Exposition Internationale d'Arts Contemporains**

Ouidah, 10.01.2017

**Clarice:** Muito obrigada. Apresente-se.

**Ghislain:** Aqui é Ghislain, sou artista plástico beninense. Sou responsável pela Associação de Artistas.

**Clarice:** Certo. E o que você faz aqui na exposição internacional de arte contemporânea?

**Ghislain:** Hoje é 10 de janeiro, e estamos realizando a 11ª edição dos encontros internacionais de jovens artistas plásticos. É um encontro que reúne jovens criadores das artes plásticas, e que oferece formações, oficinas de criação, exposições, encontros de intercâmbios também, em prol de reforçar suas capacidades, e de promover os que fazem. É um evento que se organiza desde 2005 e que é frequentado a cada ano por jovens criadores. E isto a nível internacional, daí a participação do Togo, de Gana, da Nigéria nesta edição, além dos artistas beninenses. E disso faz parte um ateliê de criação: os artistas estão trabalhando e as obras serão finalizadas logo mais, será montada uma exposição de abertura para a exibição destes trabalhos. É um evento que, à maneira de outros, pensa em melhorar a qualidade do trabalho, das obras de nossos artistas, reforçando suas capacidades, e também em divulgar essas obras em nosso site na internet, no site da exposição do evento, como também em jornais e diferentes suportes de

comunicação que publicamos. É por isso que viemos a Ouidah, na ocasião do 10 de janeiro, para descentralizar um pouco este evento que se dá normalmente em Cotonou; para que ele seja descentralizado, permitindo à população de Ouidah se beneficiar do evento e ver os artistas trabalharem no seio mesmo da população de Ouidah. É isto que justifica nossa presença aqui em Ouidah com os artistas.

**Clarice:** Muito bom trabalho! O que é a arte contemporânea para vocês?

**Ghislain:** A arte contemporânea, para nós é muito importante porque são os artistas de hoje que falam, são eles que traçam a história da arte contemporânea beninense, aqui. E os artistas de hoje são jovens apaixonados pela arte. Eles têm a arte plástica como paixão e buscam fazer de tudo para evoluir, apesar das condições um pouco difíceis, o contexto difícil em que nos encontramos. Não há escola de formação, o apoio à criação praticamente não existe. Portanto, em suma, são frequentemente autodidatas que se formam na ocasião desses encontros, dos eventos que organizamos. Eles se formam encontrando os precursores, discutindo, trocando e formando-se na experiência, no trabalho, nas bibliotecas etc. A arte contemporânea beninense, portanto, tem um belo caminho pela frente. Há muito jovens talentosos que têm paixão pela coisa, que querem se desenvolver e que, contra os ventos e marés, buscam fazer de tudo para evoluir, para içarem bem alto a bandeira das artes plásticas do Benim tanto a nível nacional quanto internacional.

**Clarice:** Muito obrigada. A arte contemporânea é diferente da arte tradicional?

**Ghislain:** Sim, são diferentes a arte tradicional e a arte contemporânea. A arte hoje se serve de nossa tradição, de nossa cultura, portanto explora a arte tradicional. Há artistas cujo trabalho não se dissocia da arte tradicional. Eles usam, se inspiram, se baseiam na arte tradicional para fazer falar a arte contemporânea atualmente. E muitos de nossos criadores, com o advento de novas tecnologias, sabem o que se passa em outros lugares, eles descobrem, conhecem o que se passa em outros lugares. E começam a se destacar da arte tradicional, que sempre foram as estatuetas, isto é, se baseia unicamente em estatuetas

a princípio tipicamente culturais e religiosas. Atualmente, a arte contemporânea aqui no Benim fala de todos os aspectos, certamente, de todos os problemas socioculturais de nosso país, entre os quais a religião e o culto. Portanto, a arte contemporânea no Benim fala da arte tradicional, na qual se baseia e se inspira para poder existir.

**Clarice:** Não é uma arte religiosa?

**Ghislain:** Não, a arte contemporânea no Benin não é uma arte religiosa. Certamente, pode haver artistas que abordam o aspecto religioso em seu trabalho, mas em sua maioria a arte contemporânea beninense não é arte religiosa.

**Clarice:** Muito obrigada. Para concluir, o que é arte para você?

**Ghislain:** A arte, para mim, é realmente alguma coisa de inata, que vem com o artista. O artista mesmo não chega a definir ou a compreender o que o impele, o que o leva a se interessar pelos objetos, a poder recuperá-los, reuni-los, dar a eles outra vida, fazer falar esses objetos que já são em sua maioria largados ao abandono. Portanto, é de certo modo como um renascimento dos diferentes materiais e objetos que o artista reúne em seu trabalho. E a arte, para mim, é esse canal através do qual o artista busca falar de problemas sociais para a população, mas de outra maneira. A imprensa fala de problemas sociais através da mídia, mas o artista tem sua maneira de falar desses mesmos problemas para a sociedade, porém de um modo diferente. E a sociedade frequentemente se surpreende diante das obras dos artistas ao ver a mensagem que o artista busca fazer compreender a essa população em relação à sua obra. Portanto, a arte é qualquer coisa de inata e que permite ao artista se exteriorizar, expressar seus sentimentos, suas emoções, em face das realidades sociais, e que, através dessa arte, busca tocar o coração de seu entorno, de seu círculo, para uma tomada de consciência, para uma evolução da sociedade. O artista em geral, e o artista plástico em particular, é chave do desenvolvimento da sociedade, da cidade.

**Clarice:** Muito obrigada.