



ESCULTURA NEGRA EM BRANCO E PRETO

Julia Magalhães de Oliveira

Partindo de qual postura seria possível fazer uma leitura de algo intitulado como “escultura negra”? Não fosse a África um território continental capaz de abrigar, hipoteticamente em espaço, algumas Europas, seria talvez mais fácil defini-la enquanto um corpo só, homogêneo e acessível para a filosofia ocidental. No entanto, tratar a África enquanto um território que produz, além de outras riquezas, uma arte de característica unívoca, é fazer em pensamento o que se fez na força, com a destruição étnica e cultural imposta por divisões territoriais políticas. As escolas intelectuais europeias do início da modernidade tendiam a olhar para suas próprias guerras, diásporas, linguagens e rupturas. Um tipo pensamento ancorado em uma memória escritural.

Carl Einstein (1885-1940) em *Negerplastik*¹ é o primeiro nome ocidental a se aproximar da escultura negra com a mesma consideração artística atribuída às obras renascentistas, ou mesmo à toda arte europeia. Trata-se de uma abordagem crítica da arte escrita no início do século passado. Por outro lado, encontramos informações de perfil etnográfico sobre a arte ioruba, localizada na região da Nigéria e da República do Benin, a partir do artigo do historiador africano Babatunde Lawal intitulado *Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art*². A vontade de colocar esses corpos em contato se deu por conta das colaborações que cada um oferece; visa-se sobretudo estabelecer algo de

¹ Este texto se baseia na versão brasileira da obra originalmente publicada em 1915. A versão brasileira foi trabalhada pela Editora da UFSC e publicada em 2011.

² O historiador da arte Babatunde Lawal é nigeriano, professor do Departamento de História da Arte da *Virginia Commonwealth University*, em Richmond, Virginia (EUA). Frequentemente Lawal vem ao Brasil ministrar cursos sobre a arte e a cultura ioruba, sendo que em 2013 ofereceu seminários para a Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP e para a Universidade Estadual da Bahia, onde também tem como público alvo comunidades de terreiros de umbanda e candomblé.



harmônico no que diz respeito ao conhecimento da relação entre arte e religiosidade presentes na escultura africana, e a partir disso compreender como artistas da vanguarda modernista dialogaram com esse peculiar modo de representação.

Isto posto, introduzo algumas questões pertinentes ao campo religioso, pois adentraremos uma problemática inicial que é a tentativa de conceitualização genérica das religiões africanas. O baiano Antonio Risério em *Oriki Orixá* (1996) traz uma percepção apurada sobre como podemos compreender o que se chama de religião africana. Por se tratar de um assunto complexo, ele dá um olhar específico para tomar o devido cuidado com as generalidades, considerando a complexa elaboração da cosmogonia africana. Um problema fundamental, diz Risério, é a nossa indiscutível ignorância diante dos trópicos africanos. À esta mesma ignorância Carl Einstein vai responsabilizar o preconceito europeu diante da arte africana. Ao citar o fundador do Instituto de Etnologia da Universidade de Estrasburgo, Dominique Zahan, Risério mostra que “não há um só grupo étnico, em toda a África, acerca do qual possamos nos orgulhar de conhecer a totalidade dos produtos (artefatos e mentefatos) de sua cultura” (RISÉRIO, 1996, p. 58). O problema em se voltar para a religião africana está exatamente na questão sobre o que é a religião. Mais do que enfeitar o substantivo com aspas, como sugere Risério, a problemática está no fato de não haver uma esfera do religioso que tenha adquirido autonomia em relação aos outros campos da vida social. Basil Davidson, outro africanista mencionado por Risério, “teme que a mentalidade ocidental promova cirurgias pouco adequadas, isolando fenômenos que se encontram entrelaçados, e assim mutile organismos complexos” (RISÉRIO, 1996, p. 59). A religião para os africanos não é um departamento setorial da vida, mas sim permeia, atravessa e dá sentido a todos os seus aspectos. Para conceber uma unidade subjacente e fundamental a todos os povos e crenças africanos, como deus, é preciso perceber que:



A variação está vinculada não às ideias basilares, mas às ocupações, ao trabalho comunitário e ao meio ambiente em que cada grupo vive, na medida em que parte daquelas ideias ganha expressão concreta por meio de elementos presentes nesse ou naquele ecossistema (RISÉRIO, 1996, p. 61).

Oriki Orixá apresenta aspectos partilhados por algumas formas religiosas africanas que pertencem à etnia nagô-ioruba. Ali está a relação com o meio ambiente, a ausência de doutrinas sistemáticas, e o caráter pragmático da fé. Ao contrário do que é afirmado em *Negerplastik*, os domínios dos deuses estão intimamente relacionados e presentes na esfera humana. Homem e deus não estão em distância infinita, sendo que “O próprio iniciado no universo do sagrado é ele mesmo, um templo vivo do divino” (RISÉRIO, 1996, p. 61). Ainda, as religiões não são regidas pela imutabilidade da escrita, e por isso são mais flexíveis. Aprende-se a religiosidade pelo cotidiano do circuito comunitário. Risério categoricamente conta que “A ausência de escrituras sagradas implica, portanto, a inexistência de uniformidade total em torno de todos os aspectos de um mito ou de um rito” (RISÉRIO, 1996, p. 64). E aqui podemos perceber a infinitude da linguagem ioruba:

A transmissão do mito, da doutrina e do ritual segue por outras e muitas vias. Para dar um exemplo extremo – radicalmente distinto do emprego da palavra nos credos alfabéticos -, veja-se essa verdadeira situação-limite nagô-iorubá. A palavra que leva o saber tem que ser dita por uma pessoa a outra. É rigorosamente interpessoal. E sua emissão é acompanhada por movimentos corporais. A palavra tem que ser proferida com o corpo, a respiração, o hálito, a saliva, a temperatura – ‘é palavra soprada, vivida, acompanhada das modulações, da carga emocional, da história pessoal e do poder daquele que a profere’, ensina Juana Elbein (RISÉRIO, 1996, p. 65).

Para arrematar, o trabalho de Risério aponta para a necessidade de compreensão da ontologia africana, a qual é “extremamente antropocêntrica”,



onde deus existe em função do homem. Os deuses são criações do humano, o que parece constituir justamente um impulso vigoroso em direção à crença e à devoção. Com isso, percebe-se que o “temor a deus” visto por Einstein em *Negersplastik* é mais uma projeção das concepções religiosas de origem cristã ao universo religioso africano do que um dado propriamente verdadeiro. Por este e outros motivos é que se traz aqui concepções africanas a partir de um ponto de vista contextualizado dentro da esfera sócio-cultural africana. Dar voz ao historiador da arte ioruba, que carrega em seu nome a tradição dos ancestrais, Babatunde - aquele que retorna- Lawal, pode proporcionar um diálogo justo entre as partes culturais e históricas.

Carl Einstein inicia *Negerplastik* fazendo referência à questões metodológicas atribuídas à ideia de primitivo como designação desconfiada do pensamento europeu diante da arte africana. Este pensamento ocidental tradicionalmente colocava a arte africana em uma posição diminuída, situada à margem da cadeia hierárquica eurocêntrica, que negava a realidade enquanto “arte” dos artefatos africanos. Einstein assume o preconceito europeu e o justifica pela ignorância ocidental a este respeito. Sobre o preconceito arrastado ao longo da história, no início do século passado podemos perceber como teóricos e artistas olhavam para o povo africano ou para o que se concebia como arte primitiva. Um trecho trazido por Rosalind Krauss em *Caminhos da Escultura Moderna* (2007) mostra o pensamento de Filippo Marinetti no *Manifesto Futurista* escrito em 1909:

Amontoaram-se em automóveis e saíram a toda pelas ruas da cidade. Incitado pela velocidade, Marinetti começou a ansiar por um fim da “sabedoria domesticada”, do que já fora pensado, do que já era conhecido. Como que em resposta, sua disputa com a experiência terminou tumultuadamente, pois, ao desviar para evitar uma colisão, seu carro capotou numa vala.

Para Marinetti, esse choque com o perigo era o desfecho necessário para sua experiência: “Oh, vala materna”, exclamou, “quase repleta de água lamacenta! Belo esgoto



fabril! Engoli teu lodo nutritivo; e lembrei-me do teu abençoado seio negro de minha ama sudanesa... Quando saí – roto, imundo e malcheiroso – de baixo do automóvel emborcado, senti o ferro incandescente da alegria perpassando-me deliciosamente o coração!” (KRAUS, 2007, p. 50).

Além dessa associação, é possível ver que o europeu do início do século se achava intelectualmente mais desenvolvido do que as denominadas "culturas primitivas". Ironicamente, a obra que Carl Einstein utiliza para fundamentar sua análise sobre a escultura africana, *The Problem of Form* (1907), de Hildebrand, contém o seguinte trecho:

The attention of the ordinary man must be especially called to the fact that the image of an object decreases in size as its distance increases. This proves how very surely ideas govern visual impressions in consciousness. Primitive pictures lacking perspective find their natural explanation in this fact. A more highly developed consciousness is requisite in order to observe the visual appearance as a mere sense impression, separating it from its involuntary effect on ideas of form (HILDEBRAND, 1907, p. 86).

Apesar disso, Carl Einstein nega o caráter primitivo da arte africana (e por isso parte de um pressuposto que o considera), e se debruça sobre esta arte a partir de problemas que se colocavam para a escultura moderna. Pela percepção de que a arte negra manipula com proeza certas questões de espaço pertencentes à escultura, *Negersplastik* foi o marco que passou a ver a arte africana não somente como artefato ou artesanato. Einstein reservou a estes objetos as devidas luzes e holofotes dignos da arte ocidental. A abordagem adotada foi a de “ver se das características formais das esculturas resulta uma representação geral da forma análoga àquela que se tem habitualmente das formas artísticas” (EINSTEIN, 2011, p. 33). Portanto, incumbindo-se da missão de comprovar que a arte negra é de fato arte, ele complementa apresentando dois “imperativos absolutos” para a



realização da tarefa: a necessidade de ater-se à visão e ao desenvolvimento de suas leis específicas, e a abstenção da utilização de cômodas teorias evolucionistas e preconceituosas. Einstein solidifica seu argumento acreditando na “possibilidade de fazer uma análise formal apoiando-se sobre certos elementos específicos da criação do espaço e da visão” (EINSTEIN, 2011, p. 34). Sobre esses elementos, o autor de *Negersplastik* recorre a Hildebrand, que em suas mais de cem páginas teóricas apresenta fundamentos que explicam questões de tridimensionalidade. Em outras palavras, Hildebrand aborda o problema da forma em imagens projetadas em planos bidimensionais e tridimensionais, na pintura e na escultura. Fundamentalmente, o complexo de percepções de ordem visual e cinética é o responsável pela natureza tridimensional que nossos olhos conseguem enxergar. Ou seja, é a partir da movimentação dos olhos de um determinado ponto a outro, comparativamente, que permite ao cérebro ter a noção de profundidade. Por exemplo, na pintura, o contraste entre luz e sombra produz o efeito de volume; no relevo, a relação de profundidade se estabelece entre a superfície frontal e o fundo. Uma das grandes considerações de Hildebrand é a diferença que há entre o volume real de uma escultura, e a imagem projetada deste volume em nosso olhar. A partir de uma só mirada não é possível ao espectador ter uma noção completa da tridimensionalidade da escultura. Outra questão presente em *The Problem of Form* é o postulado de que a obra de arte deve conter dentro de suas relações internas um elo com o todo da obra. Assim, todos os detalhes da forma devem também aparecer de maneira abrangente, assim como todos os juízos de profundidade também devem estar integrados no todo.

Negerplastik fala sobre o pictórico e o plástico na escultura, e aponta que "a escultura continental é fortemente tecida de sucedâneos pictóricos" (EINSTEIN, 2011, p. 35). Segundo Carl Einstein, a arte plástica francesa, até Rodin, procurava desfazer-se da plasticidade, pois a tridimensionalidade estaria centrada na proximidade do espectador em relação à obra; enfatizavam-se os temas frontais, e por consequência consideravam-se as partes posteriores como modulações



acessórias da superfície. Além disso, o volume fora substituído pelo equivalente do movimento, que visava à essência ou expressão da terceira dimensão. Em todos os casos, Einstein diz que a emoção pictórica deveria invadir toda a tridimensionalidade da forma. A tendência com isso foi a procura por parte da escultura pela carga emocional partilhada entre criador e espectador. O escultor passou então a preocupar-se com a recepção da obra, distanciando-se desta sempre que necessário, de maneira a pôr-se no lugar de quem vê. Enquanto isso, o espectador, também no ápice emotivo completava a dinâmica:

O essencial encontrava-se, portanto, no que precedia ou se seguia, reduzindo-se a obra cada vez mais ao papel de transmissor de emoções psicológicas; o que está em movimento no indivíduo, o ato de criação e seu objeto, tomou formas fixas. Tais esculturas foram antes manifestações de uma genética do que de formas objetivadas, antes um contato fulgurante entre dois indivíduos; na maior parte das vezes, era ao caráter dramático do julgamento sobre as obras de arte mais do que a elas mesmas que se atribuía maior importância (EINSTEIN, 2011, p. 36).

Segundo Einstein, potencializar o espectador foi uma das tentativas da arte moderna. A partir deste momento, ele, o que vê, torna-se parte da escultura, que virou objeto de diálogo. O que interessava ao escultor, sobretudo, era a antecipação do efeito, e esse fator "psicotemporal" comandava a determinação ou feitura da obra. Para tanto, foi necessário ao artista, distanciar-se (fisicamente, inclusive) da obra durante o curso de seu trabalho, para novamente aproximar-se dela e produzir os efeitos desejados. Com isso, a moldagem do volume ficou relegada à moldagem do efeito. Graças ao "descobrimento" da escultura africana que a arte vivida na França se desviou destes procedimentos habituais para observar os constituintes da visão do espaço, e daí determinar a criação. Ao resultado desse esforço Einstein chama de abstração, e este mesmo desempenho percebido na escultura africana ficou atribuído como "natureza imediata" ou "poderoso



realismo". *Negersplastik* diz, ainda, que a arte negra é determinada pela religião; é a representação de um deus ou do que poderia ser o seu "receptáculo", e por isso, enquanto divindade, é temida. Assim diz Einstein sobre o artista e a arte africana:

Seu trabalho é adoração a distância, e, desse modo, a obra é *a priori* algo independente, mais poderosa do que o executante; ainda mais porque ele emprega toda a sua energia em sua obra e a ela (ele, o inferior) se sacrifica. Por meio de seu trabalho, ele cumpre uma função religiosa. A obra, como a divindade, é livre e destacada de tudo; o artesão, como o adorador, encontra-se a uma distância infinita. Ela jamais se mistura ao destino humano e, se o fizesse, seria como soberana e, mais uma vez, guardando suas distâncias. A transcendência da obra é determinada e pressuposta pela religião. A obra é criada na adoração, no temor a deus, e provoca efeitos iguais (EINSTEIN, 2011, p. 39-40).

A transcendência da obra é o que constitui uma compreensão do espaço que exclui o observador, segundo a leitura de Einstein. As percepções são determinadas pelos cânones religiosos, e o espectador, no caso também devoto, sequer presta atenção à natureza da obra. É o divino que a determinará. *Negersplastik* postula que na arte negra "não há lugar para o modelo individual e o retrato", onde a arte é "obra erigida como tipo da potência adorada" (EINSTEIN, 2011, p. 41). Dadas as regras religiosas, as distintas partes que constituem a escultura negra são autônomas, e sua orientação é regida não em função do espectador, mas sim em função delas mesmas, e do todo. Fechada, a representação do deus "raramente materializará o aspecto metafísico, já que para ela trata-se de evidente precedente" (EINSTEIN, 2011, p. 42), argumenta Einstein. Enquanto a obra de arte europeia se tornara a metáfora do efeito, a arte negra possuía uma essência e intensidade que estariam longe desse tipo de limitação. A relação temporal é excluída, e o espaço é absorvido completamente nas três dimensões. A natureza da visão que está na arte africana é a de que as partes invisíveis estão



contidas nas partes visíveis. Enquanto que uma das grandes preocupações da escultura europeia era a de oferecer, a partir da frontalidade da obra, as demais possibilidades do olhar, na arte negra somente a forma é que dá a representação do volume, e o espectador em um só ato, percebe simultaneamente o visível e o invisível.

Naturalmente, Babatunde Lawal em *Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art*, artigo publicado em 2001, não se preocupa em salientar o devido valor artístico da arte e da escultura ioruba. O conceito de “arte primitiva” em momento algum perpassa a argumentação de Lawal. A consideração que se tem hoje sobre a produção artística e intelectual africana já não cabe nesta pre-concepção. O que este historiador nos apresenta são pormenores do que está na profundidade da atividade criativa desta etnia africana, os quais podem esclarecer leituras sobre o que reside entre o artístico e esta particular religiosidade. Babatunde ressalta o vínculo existente entre a arte e a linguagem da cultura ioruba, e também em como essa cosmogonia e conceito de procriação tracejam as metáforas da criatividade artística.

Sobre o movimento de aproximação e distanciamento envolvendo o artista, a obra e o espectador, nos deparamos com o interessante conceito de representatividade ioruba. Babatunde Lawal nos explica a etimologia da palavra *àwòrán*. Entre os iorubas da Nigéria e da República do Benin, esta palavra refere-se a qualquer representação bi ou tridimensional, e é mnemônica por natureza. Constitui-se do amálgama da raiz do verbo olhar [wò] com sujeito [à], e a recordação ao tema [rántí]. Um importante fator a ressaltar sobre a linguagem ioruba é a regência tonal do idioma, portanto, a maneira como a palavra é pronunciada é exatamente o que determina seu sentido. Com isso, uma simples variação tonal na vogal, a palavra *awòran* já não se refere mais a uma representação (que é *àwòrán*), mas sim ao espectador. Isso porque a formação da palavra se dá pelo amálgama do mesmo sujeito [a], com o mesmo verbo olhar [wò],



só que agora com o espetáculo [iran]. O sentido do verbo [wò] permanece intacto, ligando o olhar de quem vê ao que é olhado (LAWAL, 2001, p. 498).

Vale a pena contrastar como a arte e o artista são concebidos desde um ponto de vista africano. No que diz respeito à escultura ioruba, a procriação e o ato de criação estão relacionados ao divino. Babatunde Lawal, ao falar sobre a imagem arquetípica humana e a criatividade artística, traz o mito da criação. Inicialmente o universo era constituído apenas pelo celestial, onde o Ser Supremo, *Olódùmarè*, governava. O Ser Supremo é o criador de um conceito que permeia praticamente todo o pensamento ioruba, que é o princípio vital que potencializa a existência, denominado *àse* (no Brasil pronuncia-se axé). Junto com *Olódùmarè* na administração do universo constam os *òrìsàs* (ou orixás), os quais formam um panteão de espíritos da natureza, ou divindades que personificam diferentes propriedades do Ser Supremo. Dentre algumas estão a água, a terra, a criatividade, a indústria, a sabedoria, a felicidade, a visão, a cura, e assim por diante. *Olódùmarè* decidiu então criar a terra abaixo do céu e designou à divindade *Obàtálá* o trabalho da criatividade. Como se sabe, a moral dos *òrìsàs* não deve ser mensurada pela moral dos homens. Portanto, *Obàtálá* logo que recebeu de *Olódùmarè* os instrumentos para seguir com sua missão, embebedou-se e adormeceu na beira da estrada. Um *òrìsà* rival, *Odùduwà*, roubou sorrateiramente os instrumentos dados a *Obàtálá*, desceu do céu e com eles criou o que chamamos hoje de terra. Obviamente que ao acordar, *Obàtálá*, nada contente com os acontecimentos, desafiou seu rival e uma terrível batalha começou. *Olódùmarè* por fim interveio, e compensou *Obàtálá* com outra tarefa, a de modelar as imagens dos seres humanos que se tornariam os primeiros habitantes da terra. Interessante é perceber que os hábitos éticos de *Obàtálá* são responsabilizados pela criação de moldes deformados, os quais resultam em seres humanos com problemas físicos de nascença. O mito envolvendo a criação e *Obàtálá* segue adiante. Este *òrìsà* modelou o primeiro arquetipo humano (*èrè èniyàn*) a partir da argila divina. Outra divindade, *Ògún*, responsável pelo domínio do ferro, e pela fabricação e manuseio



de ferramentas e armas, conduziu o acabamento da forma. É ele quem delineou os traços principais que caracterizam determinado modelo, sobretudo na face. *Ògún* é quem procedeu com as incisões na argila, abrindo olhos, boca, e orifícios do nariz e orelhas. Esta imagem então recebeu o sopro divino do Ser Supremo (*èmi*), e tornou-se uma pessoa viva. Desde então cada uma das esculturas feitas pelas divindades é colocada no ventre materno e entregue ao desenvolvimento embrionário. É daí que advém a prece das grávidas: *Kí Òrìsà yá onà ire ko ni* (Que o *Òrìsà* nos faça uma boa obra de arte). O que este mito implica é que independentemente do aspecto biológico, a procriação humana também possui uma dimensão artística. O corpo humano, na origem, é uma escultura.

Além do mito da criação do universo e dos homens, o artigo de Lawal nos mostra que a arte ioruba se preocupa com o culto ancestral, e por isso atua em respeito a funerais. Os falecidos ganham representações que têm por objetivo a semelhança fisionômica entre a obra e o ser. Uma imagem que destoe agressivamente da representação de um indivíduo usualmente é rejeitada pela família e não servirá para cumprir as funções de culto. Cicatrizes ou imperfeições adquiridas pela pessoa ao longo da vida são evitadas a fim de obter a essência daquele espírito, livre de dores ou sofrimentos. Os dedos das mãos e dos pés são cuidadosamente separados, e as cabeças adornadas com lenços e enfeites para a glorificação daquele ser. Já as representações que vêm da imaginação usam convenções iconográficas perpetuadas desde o passado tradicional. Os iorubas acreditam que a obra de arte é o resultado da incorporação dos dotes criativos, os quais implicam a ação de *Obàtálá*, a divindade patrona dos artistas. As figuras são estilizadas e podem estar de pé, ajoelhadas, sobre um cavalo, com cabeças grandes, cabelos elaborados, ou possuir traços faciais protuberantes. Através de um sistema de aprendizado, o artista é treinado para criar as obras de arte correspondentes à sua região específica. O fato de grande parte da arte ioruba ser regida pela religiosidade ocasiona em uma limitação no que diz respeito às mudanças em



relação aos cânones, enquanto que ao mesmo tempo, também permite inovações criativas e a incorporação de novos elementos no tempo e no espaço.

Estas representações conceituais estão preocupadas com a essência do tema ou do ser metafísico. Transcrevo um trecho de Lawal que segue esta ideia da criação de imagens referentes a seres ancestrais:

This is particularly the case with memorials used in communicating with a dematerialized soul in Èhìn-ìwà, the Afterlife (...). As it is invisible to the naked eye, this Other self – the soul – can only be imagined. For this reason, most altar memorials are stylized to signify the return of a dematerialized soul from telluric existence to "prenatal" spirituality, as well as its ability to be omnipresent and to intercede with the òrìsà (deities) on behalf of the living. (...) after leaving the artist's workshop, the image usually undergoes ètùtù, a personalization or naming ceremony aimed at establishing a spiritual kinship between object and subject (LAWAL, 2001, p. 511).

O artigo diz ainda que estas imagens podem ser submetidas a processos como imersão na água onde o defunto foi lavado, ou como esfregar a imagem com a terra coletada da cova do morto. As figuras contidas nos altares iorubas realizam três funções fundamentais: a primeira é a objetivação da essência humana que torna visível o invisível e permite a devoção; a segunda está ligada à admiração das obras enquanto arte honorável; e por último a incorporação de uma mensagem, como uma figura feminina que amamenta e remete ao papel maternal de proteção e cuidado.

Percebe-se que existem atividades figurativas e também a preocupação com a recepção da obra por parte do espectador. Há ainda uma forte crença na interface entre o visível e o invisível, entre o tangível e o intangível, entre o conhecido e o desconhecido no que concerne às representações da cultura ioruba. A evidência desse aspecto presente na percepção da obra de arte desta etnia envolve



justamente o equilíbrio entre a interpretação dos elementos fornecidos a partir da obra e as reações particulares de cada espectador diante das mesmas.

Jacques Derrida no início de “Pensar em Não Ver” esclarece sobre a atividade discursiva relacionada à obra visual. Segundo ele, diante do silêncio da obra existe a possibilidade da elaboração do discurso, e a esta potência ele atribui a sua autoridade mesma.

(...) essas obras silenciosas, já são de fato faladeiras, cheias de discursos virtuais, e desse ponto de vista, a obra silenciosa torna-se um discurso ainda mais autoritário – ela se torna o lugar mesmo de uma palavra que é tanto mais poderosa porque é silenciosa, e que carrega em si, como um aforismo, uma autoridade discursiva que é infinitamente autoritária, em um certo sentido, teologicamente autoritária (DERRIDA, 2012, p. 27).

Ao pensar a autoridade da linguagem visual, que em primeira instância silencia e resiste contra a autoridade do verbo, é importante ver que os efeitos produzidos pelo visual de imediato não são de ordem discursiva. A inquietação ou o êxtase primeiro, por uma questão de tempo, de instante, são de ordem afetiva, puramente emocional. A elaboração discursiva é como uma necessidade que logo se segue, e quanto mais intenso for o aforismo, mais iluminadora se faz a experiência da elaboração do discurso. Como uma descoberta. Então a autoridade se locomove do silêncio à potência, à elaboração, à constituição do cânone, à ruptura deste, à reformulações, e assim por diante.

Bibliografia

- DERRIDA, Jacques. **Pensar em Não Ver: escritos sobre as artes do visível**. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- EINSTEIN, Carl. **Negersplastik (escultura negra)**. Tradução de Fernando Scheibe e Inês de Araújo. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.



HILDEBRAND, Adolf von. **The Problem of Form in Painting and Sculpture.** Translated by Max Meyer and Robert Morris Ogden. New York: E. W. Stephens Publishing Co., 1907.

JAY, Martin. **Campos de Fuerzas: entre la historia intelectual y la crítica cultural.** Buenos Aires: Paidós, 2013, pág. 13-14.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LAWAL, Babatunde. *Àwòrán: Representing the Self and Its Metaphysical Other in Yoruba Art.* In: **The Art Bulletin:** V. 83, No. 3, setembro 2001, p. 498-526. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3177240>. Último acesso: 17 de agosto de 2011.

RISERIO, Antonio. **Oriki Orixá.** São Paulo: Perspectiva, 1996.