

## O TEMPO ESPIRALAR NA ARTE: UMA LEITURA AFRODIASPÓRICA

### SPIRAL TIME IN THE ARTE: AN APHODIASPORIC READING

**ROBSON DI BRITO**

*Mestre Interdisciplinar em Humanidades pela UFVJM-MG (2018), com defesa da dissertação "Aproximação dialógica: cosmogonias grega e iorubá". Na mesma instituição, na modalidade iniciação científica, com bolsa da FAPEMIG, pesquisou o comparativo mítico intertextual entre os orixás iorubanos e os deuses gregos. É mestre em Artes pela Guignard-UEMG (2023), com a dissertação "A iconografia de Marcial Ávila: um leitura por meio da temporalidade do xirê". É membro do grupo de pesquisa Corpuslab também na UEMG. Professor voluntário da EDUCAFRO – Rio de Janeiro. Autor e escritor de romances e ensaios.*

#### RESUMO

O estudo é proveniente da investigação em pós-graduação *stricto sensu* em Artes da UEMG e do grupo de estudos em arte afrodiaspórica CorpusLab. O autor foi pesquisador bolsista da CAPES em pós-graduação. A metodologia partiu da investigação bibliográfica, em consonância com uma investigação etnográfica do ritual de Candomblé. A temporalidade é entendida como elemento fundamental para principiar uma leitura e presentificação da arte. A investigação deparou-se com a problemática da substituição da temporalidade linear pela espiralar, como requisito à compreensão da iconografia do contexto afrodiaspórico. Para tanto, utilizou-se a proposta analítica do tempo espiralar, de Leda Maria Martins. O ideograma adinkra Sankofa do povo Akan com sua recuperação do passado para compreender o presente. E a teorização da leitura antropológica das obras de arte de Geoges Didi-Huberman. O que resultou em uma leitura perspectivada na afrocentricidade, mas que referencia a vivência e os saberes em diáspora, portanto, uma postura decolonial.

**Palavras-chave:** Arte; Afrodiáspora; Tempo espiralar.

#### ABSTRACT

The study comes from *stricto sensu* postgraduate research in Arts at UEMG and the Afrodiasporic art study group CorpusLab. The author is a postgraduate researcher at CAPES. The methodology was based on bibliographical research, in line with an ethnographic investigation of the Candomblé ritual. Temporality is understood as a fundamental element in the reading and personification of art. The investigation was faced with the problem of replacing linear temporality with spiraling, as a requirement for understanding the iconography of the Afro-diasporic context. To this end, we used the analytical proposal of spiral time, by Leda Maria Martins. The adinkra Sankofa ideogram of the Akan people, with their recovery of the past to understand the present. And the theorization of the anthropological reading of Geoges Didi-Huberman's works of art. This resulted in a reading based on Afrocentricity, but which references the experience and knowledge of the diaspora, and, therefore, a decolonial stance.

**Keywords:** Art; Aphrodiaspóra; Spiral time.

#### SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO; 1 O TEMPO ESPIRALAR: DO RITUAL À OBRA DE ARTE; 2 SANKOFA E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO O REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO; 2 MONTAGEM E REMONTAGEM: O ANACRONISMO DA/NA OBRA DE ARTE; 3 CONCLUSÃO; REFERÊNCIAS.**

## INTRODUÇÃO

O que apresento neste artigo é parte do estudo que resultou na dissertação *A iconografia de Marcial Ávila: uma leitura por meio da temporalidade do xirê*, defendida na pós-graduação *stricto sensu* em arte da UEMG, no ano de 2023, com financiamento CAPES. Nela, proponho que os africanos ressignificaram e criaram na diáspora os diversos rituais praticados na África, estratégia de sobrevivência diante das violências coloniais, de maneira a restituir a si próprios a humanidade que lhes foi negada pelo colonizador. É seguro afirmar que práticas ritualísticas preservam noções de corporeidade, de coletividade e individualidade e de identidade destes povos. Neste sentido, recorro à ancestralidade no ritual xirê de Candomblé, que é o próprio ritual para investigar a temporalidade na arte. É a maior pulsão que me anima na busca do direito de estar e exigir uma localização como orientação e perspectiva que conduz à minha humanidade. Como candomblecista e praticante do xirê, coloco-me antes como membro de uma comunidade, depois como pesquisador, o qual tem a possibilidade de reverberar suas práticas por uma perspectiva etnográfica.

O Candomblé é uma religião, afirma Reginaldo Prandi (2000). A prática constitui a espinha dorsal dela, em contraponto às religiões onde os dogmas teológicos surgem como fio condutor da vida do devoto. Na vivência candomblecista, a prática ritual normativa a vida da comunidade através das celebrações públicas, mas também nos rituais privados. A forma dos rituais, sua sequência litúrgica, os elementos constitutivos, as cores empregadas, os objetos, as cantigas, tudo concorre para a produção de uma normatividade e na constituição dos rituais e do espaço candomblé, e, conforme minha leitura, na visualização da arte. Já o tempo é a circunstância que anima as normas que conduzem a presentificação da própria arte.

Apesar dos candomblés representarem diferentes e diversas especificidades, possuem uma lógica comum em sua organização. Uma vez que “apesar das dessemelhanças formais que tendem a multiplicarem com o passar do tempo, há na realidade uma unidade fundamental entre os cultos<sup>1</sup>”. Os candomblés se constituem historicamente através da ressignificação dos elementos culturais e das tradições africanas, o que se configura através dos posicionamentos entre o tradicional e o moderno. Isto significa que ocorrem em suas práticas milenares do continente africano reconfigurações em território brasileiro. Redefiniram-se as crenças e transformaram-se as visões de

<sup>1</sup> CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Andes, 1977., p. 16.

mundo, sob a ética da emergência de resguardar as memórias, sejam elas do continente africano, dos escravizados no Brasil ou de seus descendentes.

A compreensão do Candomblé como uma prática cultural do território brasileiro dá-se do entender que ele se liga à África por sua materialização da estética na adoção de elementos e rituais tidos como reconstituintes da memória africana. Estética que se apresenta na visualização das danças, dos cantos, nas cores dos tecidos e seus filamentos, nos signos, nos instrumentos litúrgicos e indumentários. Porém, é admissível a proposta de que no Candomblé habitam diferentes modelos, conjuntos, técnicas e práticas, mesmo que sejam contrastantes entre si, sendo a sua legitimidade uma validação constituída pelas diferentes visões sociológicas que as aprovam. O que é devido ou não fazer na prática do Candomblé depende da legitimidade do sacerdote e do que é considerado negociável. Para seus adeptos, a compreensão que se faz é que seja um estilo de vida, mas também pode ser compreendido como uma prática religiosa e cultural.

Já o xirê, o ritual supremo do Candomblé, é o contato do ser humano com as divindades. Os itans, dançados e cantados no xirê, são narrativas míticas sobre os orixás. As tramas presentes neles revisitam referências específicas de cada uma das divindades, denotando suas características específicas. As narrativas míticas também objetivam demonstrar e explicar como foram os contatos entre as divindades e os humanos no tempo imemorial. Os itans revelam a origem de Aiê<sup>2</sup> (Terra) como o habitat humano, a gênese da própria humanidade (Ará-Aiê), e a separação entre o Orum<sup>3</sup> e Aiê, que, por sua vez, determinou o surgimento do xirê.

Do itan também origina o sentido de como o termo xirê é compreendido pela “contração dos termos em Iorubá *șè*, fazer, e *irè*, brincadeira, diversão<sup>4</sup>”: refere-se à festividade pública. Os cultuadores dos orixás dispersos em uma roda, entendida também como gira, exibem à assistência (simpatizantes da religião, que durante a festividade estão apenas acompanhando a exibição pública) danças coreografadas, acompanhadas por cantigas, toque de atabaques e outros instrumentos em diversas variações de louvação para as divindades. Neste sentido, semelhante à compreensão da temporalidade da arte, vejo o Candomblé como eixo epistêmico investigativo e

<sup>2</sup> [...] Designa o mundo do visível, a terra morada dos seres humanos, em oposição ao Orum [...] (LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004., p. 500).

<sup>3</sup> [...] Na mitologia iorubana, compartilhamento do Universo onde moram as divindades, em oposição ao aiê, o mundo físico, terreno, material [...] (Ibid., p. 500).

<sup>4</sup> KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**: Nações Bantus, Iorubá e Fon. Pallas: Rio de Janeiro, 2009., p. 203.

como minha Afrocentricidade. Posto que o conceito de Afrocentricidade proposto por Molefi Kete Asante<sup>5</sup> objetiva privilegiar a identidade, os conceitos, os pensamentos e as ações africanas. Não age como um contraponto à eurocentricidade, mas como forma de rejeição à “cosmovisão europeia como normativa e universal<sup>6</sup>”.

O período histórico colonial, marcado pelo processo escravista e expatriação dos africanos de seu continente, com sua diáspora forçada ao Brasil, situou os africanos e seus descendentes em um local da história, porém destituídos de suas próprias experiências. Tal ação converteu em marginalidade a vivência destes indivíduos, assim como forçou uma alteridade às concepções europeias, que são declaradamente contrárias às vivências pessoais/individuais do contexto africano. Por isso, a afrocentricidade como uma “crítica da dominação cultural e econômica é um ato de presença psicológica e social diante da hegemonia eurocêntrica<sup>7</sup>”. Este entendimento ajuda a estabelecer parâmetros na maneira em que os africanos em diáspora e seus descendentes possam ver a si e reagir contra a marginalização.

A Afrocentricidade precisa partir da presença, no direito de “estar onde quer que estejam<sup>8</sup>”. E exigir uma localização, no espaço, e em um panorama que seja idêntico à sua humanidade. Entendo que buscar centralizar as escolhas de teorias, pressupostos de análise e leitura de obra de arte em uma vivência da cultura religiosa do Candomblé é um desafio que “confronta as estruturas e epistemologias opressivas<sup>9</sup>”. Já que a cultura europeia e a ocidentalização, em que se embasam os estudos das artes, usurpou toda a intelectualidade artística e não permitiu a visualização de outras epistemes.

Para Asante (2016), a Afrocentricidade tem seu início com a compreensão das culturas Núbia e Kemética<sup>10</sup> como sendo o início da história clássica da África, o que a retira a África da situação de marginal na civilização humana. “Consequentemente, uma perspectiva revitalizada sobre a cultura é aquela em que se entende que todas as culturas podem produzir ideias clássicas de

<sup>5</sup> Na obra *Afrocentricity: The Theory of Social Change*, Asante apropriou-se do termo “Afro-cêntrico” proposto pelo líder de Gana, Kwame Nkrumah, no discurso de formatura na Universidade de Gana em 1961.

<sup>6</sup> ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Revista Ensaios Filosóficos*. v. XIV, Dez., 2016., p. 10.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 09.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 08.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>10</sup> Cf. Asante a Afrocentricidade começa com as primeiras civilizações do Vale do Nilo, as culturas Núbia e Kemética, e demonstra que um ponto de partida diferente na história, divergindo da Grécia e de Roma. Isto, conforme o autor, levará a uma conclusão diferente sobre o papel dos africanos na história mundial, visto que as civilizações do Egito e da Núbia foram essenciais para uma apreciação do papel que os africanos e a África desempenharam na história mundial.

música, dança e arte<sup>11</sup>”. Entender a arte em uma leitura afrodiaspórica consiste no exercício de buscar das contribuições africanas, no território brasileiro, elementos que subvertam a hegemonia “particularista e patriarcal” europeia que inferiorizou as culturas africanas e o faz com seus descendentes. Isto porque a transferência de africanos, escravizados, para as Américas criou um deslocamento intelectual, filosófico e cultural. Enquanto na África, a hegemonia das ideias, valores e informações europeias desviou o centro cultural africano, por meio da violência física e intelectual. No Brasil essa mesma violência física e intelectual buscou mascarar a influência cultural africana. No lugar da percepção africana, criou-se uma perspectiva de mistura racial conveniente à dominação do ideário europeu, resultando em uma falsa cordialidade, entre os escravizados (nativo americano e negro) e os escravizadores (europeus).

Acredito que o Candomblé – com sua cosmogonia e, por isso, gerador de epistemologias – tenha como princípio formativo a cooperação, pela coletividade e pela comunhão dos grupos oprimidos. Essa formulação de grupo prescreve uma continuidade das várias influências culturais que se fortaleceram na reivindicação de justiça restaurativa da humanidade, que ora foi suprimida, e ora negada. A Afrocentricidade e o juízo de que o Candomblé possui na memória sua potência expressiva possibilitam explorações e avançar nas novas compreensões de mundo, e entre elas a arte.

Em minha compreensão, é inegável que, sem o véu falacioso da democracia racial, o Brasil formou-se com a contribuição das culturas ameríndias, africanas, europeias e outras. Entretanto, como aconselha Asante em seu modo transgeracional e transcontinental, é preciso que nos vejamos como centrais em nossa própria história e não as margens da Europa. E para isto é fundamental voltarmos para o ajuntamento dos povos do continente africano na afrodiáspora no Brasil, com o propósito de termos a possibilidade de nos situar no espaço que habitamos. O fim dessa ação é uma explicação e um cenário que seja idêntico à humanidade negra roubada, mas que, entendo, também é atravessada por outras participações que auxiliaram nas adequações e adaptações neste território, formulando, portanto, a afrodiáspora brasileira.

Para os africanos, retornar para a África clássica (Núbia e Kemética) apresenta-se como um movimento favorável, pois invocam implicações para uma reorientação encontrada na “comunicação, linguística, história, sociologia, arte, filosofia, ciência, medicina e matemática que

<sup>11</sup> ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. **Revista Ensaios Filosóficos**. v. XIV, Dez., 2016., p. 17.

buscam centralizar a vivência do negro no continente africano<sup>12</sup>. Já no continente americano, no Brasil, para uma inspiração e orientação à afrocentricidade, esse movimento no meu entendimento principia com a minha localização. Situar-me como um indivíduo latino-americano de ascendência afro me conduz à assimilação das heranças africanas trazidas pelos escravizados. Sou e estou em um contexto afrodiaspórico, não sou da África, sou da América, tenho a África como referência ancestral que auxiliou a moldar essa brasilidade, sou herdeiro na afrodiáspora. Aqui existem contextos sociais, culturais e relações que não podem ser emparelhadas com o continente africano. Por isso, parto do princípio de que essa herança está solidificada na religiosidade e na construção do saber popular, na resistência e na cosmovisão presente no culto às divindades visíveis no Candomblé e em outras manifestações de motriz<sup>13</sup> afrorreligiosa e das práticas culturais da afrodiáspora.

Portanto, neste trabalho, há uma tentativa de responder à pergunta: Como compreendo uma obra de arte que se impõe sobre o estar no mundo em uma circunstância afrodiaspórica? No exercício de respondê-la, centralizei esforços em localizar o ritual xirê como leitura para essa investigação. Coloquei-me dentro do Candomblé, no lugar da cumeeira (centro do espaço religioso), ao centro da gira e observei. Aquilo que acreditei conhecer exclusivamente como uma manifestação religiosa se abriu em possibilidades tecnológicas de interpretação. A prática cultural de motriz africana, com seu princípio coletivo e individual, corrigiu meu entendimento de lugar como descendente da herança africana. Como centro de nossas histórias, brasileiros, o que por extensão deslocou a dominação colonial, produzindo a decolonialidade.

A partir disso, chego ao fato de entender o xirê como a capacidade de reunir, criar, comunicar, celebrar, festejar e permite a socialização de uma maneira leve. Um dos significados de xirê é jogo, momento lúdico, divertimento. Assim, jogo com o comparativo entre o xirê e a temporalidade da obra de arte. Posto que, ambos são fragmentos de memórias, algumas já experimentadas e outras que serão retomadas na prática da festa, no ritual religioso, no sentimento

<sup>12</sup> ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *Revista Ensaios Filosóficos*. v. XIV, Dez., 2016., p. 11.

<sup>13</sup> [...] Termo motriz utilizado para substituir matriz, pois, não pretende apontar para a existência “apenas de uma ‘matriz africana’, mas, sobretudo, de ‘motrizes’ desenvolvidas por africanos e seus descendentes na diáspora, presentes nas celebrações festivas e ritualísticas no continente americano independentemente dos limites territoriais e ou linguísticos [sic] dos seus habitantes [...] (FERREIRA. Antonio Marcos. **A dança dos Orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator**: a partir da perspectiva de Augusto Omolu. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2011., p. 129).

lúdico, entre “outras formas que possibilitam expressar e comunicar corporalmente identidades, histórias pessoais e estilos de comunidades e regiões<sup>14</sup>”. Ou seja, para compreender uma obra de arte em contexto afrodiaspórico é preciso observar o tempo que a arte invoca, e este tempo é similar ao do ritual xirê.

Optei em apresentar um estudo da importância do tempo na arte, assim como ocorre no xirê, o que desencadeou a busca para os sentidos das artes e revelou as paridades que há entre o rito e a arte. Para esta empreitada, contei com os estudos do tempo espiralar de Leda Maria Martins, em que o tempo do xirê (ritual) e o tempo da obra de arte podem ser entendidos como interpretações que efluem dos corpos nas manifestações religiosas, bem como nas iconográficas das obras plásticas. Porém, alcanço com o ideograma do povo Akan, a Sankofa, os sentidos que possibilitam compreender a importância da memória tanto na formação do ritual quanto da obra de arte. O estudo temporal é direcionado a uma leitura contemporânea com Didi-Huberman. Suas investigações sobre o anacronismo suscitado pela obra de arte são fundamentais para auxiliar na compreensão da espiral temporal que é constituído o ritual, assim como a obra de arte.

As partes seguintes a este trabalho são apresentadas em três subdivisões: “O tempo espiralar: do ritual à obra de arte”, por meio da leitura e estudo de *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, busco elucidar a utilização do ritual de Candomblé como parâmetro para uma análise da arte, a partir da compreensão de seu tempo como uma constante espiralar. Em “Sankofa e memória na construção do repertório iconográfico” rememoro o aforismo do adrinkra Sankofa como ação psíquica em prol da construção de imagens para interpretação da obra de arte. Na terceira e última subdivisão, “Montagem e Remontagem: o anacronismo na obra de arte”, utilizo a proposta de Didi-Huberman para entender o percurso virtual que a assistência da obra faz através da temporalidade da obra de arte. Assim, para interpretação da arte é preciso considerar o tempo daquele que assiste à obra, o tempo de seu autor e o tempo de existência da obra enquanto construto social artístico cultural.

<sup>14</sup> AMARAL, Rita. *Xirê! O modo de crer e viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas/Educ, 2002., p. 45.

## 1 O TEMPO ESPIRALAR: DO RITUAL À OBRA DE ARTE

Aponto o primeiro movimento do tempo na obra de arte. No tópico *Performances do tempo espiralar*, Martins (2021) afirma que as artes e os saberes africanos revelam constantemente os difíceis caminhos para sua sobrevivência. Consequência da sistemática opressão social e cultural da memória africana que foi trazida para a América por meio do tráfico humano. A teórica convida-nos para um esforço de reconstituição da ancestralidade na recuperação de elementos do pensamento negro. Para ela, o primeiro impulso a uma visualização temporal dá-se na fruição artística. “As performances rituais afro-americanas, em todos os seus elementos constitutivos, oferecem-nos um rico campo de investigação, conhecimento da fruição<sup>15</sup>”. Os processos de criação dão-se por meio da memória, operacionalizada pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, em que a memória é um meio de criação, que terá a função de preservar os diversos saberes. Um exemplo significativo, destaca a autora, são as performances rituais, cerimoniais e festejos que agem como repertórios de técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo.

As práticas ritualísticas expressam e estabelecem “saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação<sup>16</sup>”. Não é possível conceber a prática ritual como uma simples repetição simbólica, uma representação. O ritual, como o xirê do Candomblé, é a própria ação performática se constituindo no momento em que é executada. Tais compreensões produzem um entendimento para o tempo e o espaço, mas também a extensão mediante várias fronteiras culturais e pessoais.

O Brasil é decorrente de uma sucessão de sistemas simbólicos e diferenças que provém dos africanos, indígenas, europeus e orientais. As fronteiras em que esses sistemas se encontram possui um lugar distinto no Brasil, ao qual a autora denomina de encruzilhada. A encruzilhada age como “uma chave teórica que nos permite clivar as formas híbridas que daí emergem<sup>17</sup>”. Em síntese, a encruzilha, como local de morada de Exu<sup>18</sup>, que também é a comunicação e divulgação do

<sup>15</sup> Ibid., p. 71.

<sup>16</sup> MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021., p. 72.

<sup>17</sup> Ibid., p. 82.

<sup>18</sup> [...] A encruzilhada como morada de Exu; campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva a substituição do Norte pelo Sul, do colonizador pelo

conhecimento, procede como uma intermediação entre conhecimentos diversos, mas também como “cosmograma que aponta para o movimento circular do cosmos e do espírito humano<sup>19</sup>”. O cosmograma é as práticas unidas por pessoas que estabelecem um ponto de vista de mundo a respeito de suas relações que praticam com esse mundo. Nesse âmbito da encruzilhada, para a influência africana, o centro que é o cosmograma, dissemina o ponto de vista do grupo enquanto a perspectiva africana é instrumentalizada. Essa operação potencializa entender as diversas influências que produzem na cultura brasileira por meio das práticas culturais. As práticas culturais e as artes são conceitos inter-relacionados, mas distintos.

Observo os estudos de Martins como condizentes para essa investigação. A autora elucida que os ritos agem como um modelo exemplar a ser seguido. Como modelo, atua por meio de índices que conduzem para novas observações acerca daquilo que circunda o humano e suas práticas. E, por isso, fornece os meios de manipular o rito de maneira a produzir uma sistematização de leitura da arte e das práticas culturais. Neste sentido, aqui é visualizada a encruzilhada, posto que quando o itan, o rito, a arte e as relações sociais se encontram produzem um cosmograma. “Tanto no enunciado da narração mítica, quando na arte, a superação parcial das diversidades étnicas recria o ethos comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento<sup>20</sup>”.

Por meio da manipulação do itan como forma de leitura da prática cultural, tem-se o negro divergente do local de subalterno. No contexto das afrodiásporas, os itans além de configurarem os ritos, induzem um olhar contrário à opressão social de dominador e dominado. Assim dizendo, o itan, por sua ação civilizadora, conduz para uma nova ordem social, política, artística e filosófica. Toda cosmovisão africana está impressa na memória, e ela se apresenta no momento em que o itan se presentifica no ritual, no instante em que se conjugam humanidade (Ará-Aiê) e divindades (Ará-Orum). Já no tecido social, o itan com sua cosmovisão, age preenchendo os vazios criados pela diáspora, recuperando saberes africanos e configurando novas identidades.

---

colonizado, dos centrismos ocidentais-europeus por outras opções também etnocentradas. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão [...] (RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas. **Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ**. Rio de Janeiro, 2016., p. 03).

<sup>19</sup> MARTINS, 2008, op. cit., p. 73.

<sup>20</sup> MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021., p. 81.

Martins recorda os estudos de Sodré (2019), que atribui aos rituais afro-brasileiros uma reterritorialização; um elemento fundacional da visão negra-africana no mundo, o qual é a ancestralidade. Será por meio desta visão de ancestralidade que produzirá a sua interpretação de espirais e transformações de fluxo permanente no tempo. Posto que “tal força faz com que os vivos, os mortos, o natural e o sobrenatural, os elementos cósmicos e os sociais interajam, formando os elos de uma indissolúvel cadeia significativa<sup>21</sup>”. Isto significa que a concepção de ancestralidade africana, está inserida nos elos da espiral temporal da existência: fauna e flora, vivos e mortos, elementos físicos e os que ainda irão nascer ou existir. “O passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva<sup>22</sup>”. Percebo que a concepção filosófica proposta por Martins, a partir da concepção de ancestralidade africana, entrelaça o tempo, a ancestralidade e a vida e morte em uma espiral, por isso que o nomeia de Tempo Espiral.

Presumo que, na atribuição da afrodiáspora, não há como projetar um local inicial para a formação de uma espiral, mas a ancestralidade é o elo de inspiração, ou seja, fornece o vínculo do tempo<sup>23</sup> para a espiral de eventos. A autora afirma que, “desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação<sup>24</sup>”. Considero que, inserido na espiral de eventos, o tempo para o indivíduo contemporâneo conduz à compreensão de que tudo que vai, volta, mas está sempre em constante mudança. Assim, a ancestralidade vela e revela, mas também está sujeita às temporalidades inerentes do passar do tempo no indivíduo contemporâneo.

Recuperando os ensinamentos ancestrais, Martins aponta para o aforismo “kicongo ‘Ma’kwenda! Ma’kwisa!, o que se passa agora retornará depois’. Isso traduz a ideia de que o que flui no movimento cíclico permanecerá no movimento<sup>25</sup>”. Em sua reflexão, essa visão temporal é um dos elementos fundamentais das religiões de motrizes africanas por tornar-se perceptível nos signos que formam o entendimento de uma existência continuada, digo, a existência dos antepassados e de seus ensinamentos se fazendo no tempo presente e projetando o futuro.

<sup>21</sup> Ibid., p. 84.

<sup>22</sup> Ibid., p. 83.

<sup>23</sup> Martins diz que a ancestralidade “matiza as curvas de uma temporalidade espiralada” (p. 84), ou seja, dá a cor, o tom do tempo na espiral. Para facilitar a interpretação da filosofia da autora, interpretamos como a ancestralidade ser o vínculo da espiral de eventos com o tempo.

<sup>24</sup> MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021., p. 84.

<sup>25</sup> Ibid., p. 85.

A ancestralidade propaga-se para todas as manifestações culturais em que os corpos transitam. As artes plásticas, como manifestação cultural que conjuga em uma iconografia a corporeidade negra e a leitura social destes corpos sociais, também irão emanar essa ancestralidade. Tornando-se, o corpo negro, o condutor do tempo espiralar, mas também aquele que sofre a ação deste tempo. Posto que, “o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitados<sup>26</sup>”. Essa dinâmica só pode ser concebida, por meio da manifestação do axé<sup>27</sup>. Este potencializado pela instrumentalização da palavra vocalizada em forma de itan ou canto e pelos corpos, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral.

A obra de arte recupera o texto da ancestralidade invocada na prática corporal. Enquanto, na prática cultural religiosa há uma dinâmica expressiva, na obra de arte a expressividade é estática, resguardando na imóvel iconografia os signos constituídos da memória ancestral. A arte plástica condensa em si, pela imagem iconográfica, uma impressão da prática cultural. Essa impressão remete aos sentidos compreendidos dos vivos, dos antepassados e projeta aquilo que pode ser apreendido dos que irão nascer. Assim, temos uma expressividade estática que presentifica uma impressão do movimento do tempo espiralar. Porque expressa e exterioriza um processo de síntese no qual intervêm todos os elementos que constituem o sujeito, ou seja, a existência.

Sendo assim, é preciso considerar que o tempo da obra de arte é um tempo espiralar e não linear e consecutivo. Posto que o movimento que a assistência da obra de arte faz para interpretar sua iconografia remete ao tempo passado pessoal e à sapiência do artista em impregnar sua obra de sentidos ancestrais. A dinâmica espiralar concebida pelo espaço do presente (local onde o artista aloca a impressão da prática cultural — quadro/tela/painel) só poderá ser concebida na espacialidade dos vazios que as ilustrações afrodiáspóricas projetam (local do passado). “Um

<sup>26</sup> Ibid., p. 85.

<sup>27</sup> Cf. Nei Lopes: “Termo de origem iorubá que, em sua acepção filosófica, significa a força que permite a realização da vida, que assegura a existência dinâmica, que possibilita os acontecimentos e as transformações. Entre os iorubanos (àse), significa lei, comando, ordem — o poder como capacidade de realizar algo ou de agir sobre uma coisa ou pessoa —, e é usado em contraposição a agbara, poder físico, subordinação de um indivíduo a outro por meios legítimos ou ilegítimos” (LOPES, Nei. *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004., p. 83).

espelho que contém o olhar do observador e o objeto do olhar, mutuamente refletindo-se um sobre o outro<sup>28</sup>”.

Isto significa que estão em confronto a contemporaneidade e o passado, em que o sujeito que olha à obra necessita produzir uma dinâmica da memória no recuperar de elementos esquecidos e produzir a recriação de outros. Digo que aquele que está diante da obra de arte necessita produzir um exercício mental, psíquico, para recuperar elementos em sua história pregressa que faça com que as imagens visualizadas tenham para ele sentidos. E quando não houver sentidos, construirá com base em seu repertório iconográfico outras definições. No ato da interpretação, a obra de arte, então, “recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas [...], mas perenemente transcriada, reencorpada, reincorporada e restituída em sua alteridade sob o signo de reminiscência. Um saber, uma sapiência<sup>29</sup>”. Um fato é certo, não há como pensar em outra corporeidade quando a imagem reflete o corpo negro, e isto por si só remete a África ou a afrodiáspora. Portanto, Martins (2021) faz entender o ritual, como o xirê do Candomblé, como manifestação ritual artística que possui em sua estrutura o tempo espiralar. À vista disto, o xirê não é expressão distinta, e tão pouco está interligado por um contexto, mas é o próprio contexto em si. Isto quer dizer que nesta proposta não cabe o entendimento de representação, o xirê não representa, ele é. A obra de arte, consecutivamente, não pode ser considerada uma representação unicamente, mas uma presentificação de uma impressão cultural pretendida pelo autor.

## 2 SANKOFA E MEMÓRIA NA CONSTRUÇÃO DO REPERTÓRIO ICONOGRÁFICO

A segunda temporalidade que produzo para este trabalho é o tempo em Sankofa. Esse pássaro é um símbolo que não se centraliza em entender a essência, mas o movimento. Há aqui grandes similaridades com o tempo espiralar. Se Martins reflete em uma produção crítica de mundo a partir de diferentes grupos culturais e do ritual, que seja humanizador, aqueles que sofreram a diáspora e seus descendentes, percebo que o tempo invocado pela Sankofa age de modo semelhante. Pois os símbolos adinkras, do qual descende a Sankofa, referem-se à compreensão de mundo, cosmovisão, construída por homens e mulheres africanos em uma potencialidade de pensamento

<sup>28</sup> MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021., p. 86.

<sup>29</sup> Ibid., p. 87.

própria. Entender que este legado é uma herança deixada pelos escravizados às suas descendências é também um posicionamento político na afrodiáspora. Fazer uso da Sankofa como matéria-prima do pensamento é antes de tudo legitimar o espaço social do pensamento de pessoas negras, possibilitando a formação de um saber que abrange a concepção de humanidade no mundo.

Oliveira e Dravet<sup>30</sup> (2017) articulam que a circularidade de Sankofa é entendida como a construção da cultura a partir da noção de circulação de imagens, símbolos, ideologias, itans, referentes tanto à vida prática quanto à vida imaginária. Por isso, o símbolo Sankofa age com um princípio dessa circularidade entre a linguagem (provérbios, escrita ideográfica, oralidade) e a comunicação que transmite.

Já Vitorino<sup>31</sup>, ao apresentar o contexto histórico de provérbios oriundos do continente africano, afirma que são auxiliares do processo civilizatório, por conter em si princípios éticos e morais do convívio social. São frases que espelham e retratam a realidade humana. Recorda que a diáspora fez com que parte dos sentidos dos provérbios fossem perdidos ou sofressem alterações. Ao estar inserido fora de suas origens, os provérbios também sofrem uma mudança, mas ainda, sim, resguardam seus sentidos éticos e morais. Os adinkras se referem a “‘despedida’ ou ‘gesto de adeus’ na língua Twi, possuindo sentido mais profundo como ‘soltura’ ou ‘emanação’ do Kra, termo dicionarizado cujo sentido aproximado para a mentalidade ocidental é alma. Assim sendo, um Adinkra é bem mais do que um símbolo gráfico”.<sup>32</sup>

Cada símbolo dos adinkras tem relação de ensinamentos com a articulação visual. Posto que a imagem objetiva transmitir um ensinamento. Eles podem ser utilizados, então, para entender que a arte plástica pode conter elementos que comunicam uma ancestralidade articulada à sua imagem. Os símbolos são usados de modo decorativo, mas nunca estão dissociados da transmissão da sabedoria, dos aspectos da vida ou do ambiente social.

<sup>30</sup> Os autores, em seu artigo *Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano*, propõem problematizar a comunicação enquanto fenômeno de oralidade e escrita cuja relação circular constitui uma força dinâmica. Partem do símbolo dos povos akan, denominado sankofa, que significa “nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás”, no intuito de identificar a complexidade do símbolo.

<sup>31</sup> Cf. GT 7: III Seminário Nacional de Sociologia – Distopias dos Extremos: Sociologias Necessárias do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de Sergipe, Vitorino apresentou o artigo *Provérbios Africanos em Tampas de Panelas de Barro, o Olhar Linguístico e a Sociologia das Emoções*, em que articula uma construção de valores éticos e morais de uma sociedade através dos provérbios de Cabinda, encontrados em tampas de painéis.

<sup>32</sup> HAMPATÉ-BÂ, Amadou. África: Um Continente Artístico. In: *Revista O Correio da UNESCO*, edição de Abril. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1976., p. 12.

Oliveira e Dravet, ainda, explicam a compreensão de Adinkra como forma de escrita, orientados pelo professor zimbabuano Saki Mafundikwa, que atua como designer exclusivo dos adinkras:

[...] O povo Akan de Gana e Costa do Marfim desenvolveu os símbolos Adinkra cerca de 400 anos atrás, e eles são provérbios, ditos históricos, objetos, animais, plantas, e meu sistema Adinkra favorito é o chamado Sankofa, e significa ‘Volte e pegue’. Aprenda com o passado<sup>33</sup> [...].

Tanto para eles quanto para Mafundikwa, os adinkras agem por uma circularidade. Nisto, a Sankofa revela que para andar para frente é necessário olhar para trás e pegar algo. Esse movimento sugerido não é uma linha reta; é circular. O conhecimento existente em frases curtas: o muito contido no pouco; as possibilidades contidas na imagem são os vestígios dos discursos dos ancestrais que ainda reverberam e chegam até nós.

Sobre o símbolo da Sankofa leio com um pássaro que está com os pés firmes no presente, altivo em sua constituição de ser e estar no seu momento presente. Entretanto, as asas abrem-se esperançosas para o futuro, sem de fato retirar os pés no presente. E, por fim, completando um ciclo de existência, volta à cabeça para o passado, recuperando o que ficou, de maneira a estruturá-lo no presente, projetando-o ao futuro.

[...] O termo Sankofa se traduz no português, ao pé da letra, como ‘volte e pegue’ (san – voltar, retornar; ko – ir; fa – olhar, buscar e pegar), mas pode ser elaborado como ‘nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para trás’. Trata-se de uma palavra-provérbio acompanhada de um desenho-símbolo em formato circular, uma forma de oralidade escrita ou de escrita oralizada<sup>34</sup> [...].

Portanto, os saberes ancestrais africanos, como a Sankofa, estabelecem com a contemporaneidade um paralelo entre noções científicas em construção e uma sabedoria ancestral que se mantém viva na humanidade. Sankofa, ao voar para frente, olha continuamente para trás, para o seu passado. A isto se subentende que é impossível entender o presente sem compreender e

<sup>33</sup> DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos de. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano. *Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017. Disponível em Acessado em 17 maio 2023., p. 15.

<sup>34</sup> SANTOS, Tiganá Santana Neves. *A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau*: tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2020., p. 04.

estar consciente do passado, ou seja, “*Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi* — Não é tabu voltar para trás e recuperar o que você perdeu<sup>35</sup>”.

Observando a imagem do pássaro, pelos apontamentos dos autores citados, visualizamos o círculo. Entretanto, ele não é um círculo completo, posto que há um vão que separa a cabeça do pássaro e o seu rabo. Neste vão há a forma de um ovo ou pedra — a recuperação de algo que ficou para trás. Deste modo, a imagem insere várias interpretações, que resumidamente seriam: Ninguém pode apreciar o que aconteceu pensando no amanhã sem estar firmemente agarrado ao presente, ou seja, na realidade. O círculo tem um lapso por um motivo muito simples: ninguém abandona um círculo vicioso e inaugura um círculo virtuoso sem interromper, desatar, sustar, cortar ou romper com o passado. Deste modo, não é um círculo perfeito. O passado que não convém é para ser revisto e repensado numa ótica crítica, transformadora das pessoas e da comunidade.

Os ensinamentos da Sankofa afirmam que o sistema de conhecimentos recorre a duas racionalidades: a da escrita e a da oralidade. Ambas são poéticas, uma vez que a palavra falada condensa múltiplas possibilidades de ideias e imagens e de associações com a experiência daqueles que nos precederam, mas, sobretudo, daqueles a quem se destinam as enunciações proverbiais. E a imagem, uma escrita de maneira ideográfica, também evoca mais do que explícita, sugere mais do que afirma, propõe mais do que impõe. O ideograma Sankofa

[...] remete à missão e ao momento de recuperar a dignidade humana desses povos. Espalhados pelo mundo, africanos e seus descendentes se reconhecem herdeiros de uma civilização. [...] o princípio Sankofa significa conhecer o passado para melhorar o presente e construir o futuro<sup>36</sup> [...].

Sankofa ao lançar para o passado seu olhar, volta-se para a ancestralidade. E a ancestralidade no tempo espiralar é o primeiro impulso à fruição artística e ao movimento do tempo, conforme propõe Martins. O exercício mental (psíquico) de voltar-se para o passado está atrelado à capacidade de ressignificar o tempo e a buscar na ancestralidade respostas das inquietações que se colocam no presente.

<sup>35</sup> Ibid, p. 05.

<sup>36</sup> NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra**: Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro, Pallas, 2009., p. 23.



**Figura 1:** Ideograma Sankofa dividido

**Fonte:** Produção do autor; ilustração do movimento da ave ao recuperar o passado.

A obra de arte é dotada de uma expressão de linguagem cultural concebida pelo tempo e pelo espaço. Há elementos estruturantes internos e externos passíveis de identificar essa linguagem. Portanto, a invocação da ancestralidade é uma explícita manifestação da Sankofa e do tempo espiralar.

O tempo da obra de arte está nas espirais que a assistência fará para compreendê-la, o tempo da obra de arte emana dela, mas se traduz pelo tempo do observador. Este necessitará realizar a Sankofa a fim de buscar em seu repertório elementos que o auxiliem na interpretação da obra de arte, assim, a busca por sua ancestralidade.

Em uma tentativa de compreender a ação do pássaro, estruturei o ideograma em sua ação de retorno ao passado. Facilitando a visualização do exercício psíquico que se faz diante de uma imagem. Nessa decomposição do ideograma, a recuperação, que representa o repertório da assistência da obra de arte, é ilustrada pelo ovo ou pela pedra no bico da ave. A obra de arte, no espaço que lhe compete (quadro/tela/painel), procede o axé empreendido nela, pois fornece subsídios para uma busca no passado (o ovo ou a pedra no bico da ave), investigando informações capazes de elucidar os sentidos apresentados, ou seja, exercitando a Sankofa.

Compreendo que: assim como o pássaro que tem os pés no presente, estar diante de uma obra de arte é estar no momento presente da contemplação, da assistência da obra. No instante em que a ave se volta para o passado a fim de buscar algo que ficou para trás, o mesmo acontece com a assistência, posto que o exercício mental de recuperar em seu passado informações que contribuam com a leitura que se faça da obra é uma ação imprescindível. Esse repertório informacional que se recupera é uma construção ancestral, isso é a ação da memória não cronológica. Um indivíduo

aprende por meio da relação com o outro, com outros corpos, por meio de uma transmissão de sabedoria, as quais produziram singularidades da vida e das relações sociais em que está inserido. Isto também é ancestralidade.

A união entre o tempo espiralar e a Sankofa invocam a memória, o que não quer dizer um retorno literal ao passado. Visto que estar diante de uma obra de arte não prescreve um tempo com datas específicas, mas estar diante de um tempo passado que se converte em memória. Será a memória que a imagem prescreve que produzirá a humanidade por uma transmissão que aciona um processo psíquico, e desta forma faz com que as imagens inseridas na obra de arte sejam contrárias à cronologia, portanto, memórias ancestrais, e, por fim, anacrônicas.

### 3 MONTAGEM E REMONTAGEM: O ANACRONISMO NA OBRA DE ARTE

A terceira e última temporalidade que produz incidência na relação entre a imagem e o anacronismo proposto por Didi-Huberman. “Sempre, diante da imagem, estamos diante do tempo<sup>37</sup>”. Com esta máxima, o historiador da arte constrói seu entendimento acerca do tempo da imagem.

[...] Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração (*durée*). A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser (*étant*) que a olha<sup>38</sup> [...].

O estudo do tempo nas imagens conduz para outra episteme da própria História da Arte, propõe o autor. O fato de não existir uma separação clara entre fantasia e razão, a partir das imagens, uma reflexão que se insere na dinâmica do sensível. Ou seja, a arte plástica, pintura, conjuga imagens no quadro que conduz à reflexão do que seja a própria pintura e o seu tempo.

Em um primeiro momento, essa visualização da obra de arte, do olhar para os elementos nela contidos, gera uma desconfiança da retórica construída nas certezas que a História da Arte ocidental dita. Em outros termos, o autor quer nos levar a entender que será preciso um esforço para

<sup>37</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 15.

<sup>38</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 16.

não ser conduzido para uma resposta óbvia, pré-estabelecida sobre a imagem. Para isso, é preciso que aquele que observa ou analisa a obra de arte não lhe atribua um juízo *a priori*. Embora a ideia, como quadros clínicos ou em uma perspectiva historiográfica de quadros históricos, ou a história enquanto quadro de acontecimentos – como prescrevem as tradicionais investigações sobre a iconografia – mostra que tanto a ciência quanto a história se estabeleceram por uma visão sequencial dos fatos, uma cronologia que lhes é inerente. Ao “decompor a história presente, surgem seres ou coisas anacrônicas: é o impensado da repetição, o ignoto das repressões e dos ‘retornos do reprimido’”.<sup>39</sup>

O ponto de vista da história manifestada pela obra de arte na leitura antropológica de Didi-Huberman é contrário à visão cronológica da História da Arte. Vejo isto como uma proximidade ao sentido de ancestralidade e memória que há no tempo espiralar e na Sankofa. É claro que o autor, munido das tradições filosóficas da Europa, de onde se produziram postulados ditos universais sobre o conhecimento e a arte, ganha em suas análises críticas, sobre a perspectiva da contemporaneidade, novas elaborações analíticas. Propomos que seja possível incluir nessas discussões o pensamento negro ou afrodiáspórica em um diálogo possível.

Dois eixos são fundamentais em sua criticidade filosófica sobre a imagem plástica: Iconografia, teoria estabelecida por Erwin Panofsky (1892-1968) em seus estudos sobre a *Iconologia* (1939) e *História Social* (1889); e a teoria de Ernst Mach (1838-1916). Rahme<sup>40</sup> aponta que se opondo à concepção de uma História: História Positivista, Evolucionista ou Teleológica, o autor busca também nas teorias de Walter Benjamin como *Criar história por seus detritos* e em Aby Warburg com seu *Mapa Mnemósine* outras compreensões acerca da História da Arte e do entendimento do tempo na arte. Em uma síntese que construiu sobre esses autores, suas obras e ideias sobre a temática investigada, Didi-Huberman, em seu artigo *Quando as imagens tocam o real* (2012), sintetizou que “a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos<sup>41</sup>”.

<sup>39</sup> Ibid., p. 396.

<sup>40</sup> Em seu trabalho *Imagem e anacronismo em Didi-Huberman* apresentado no Seminário regular do Grupo Museu/Patrimônio (2020).

<sup>41</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmelo e Vera Costa Nova. Belo Horizonte: Revista Pós, p.206-19, v.2, n.4, nov. 2012., p. 207.

Acrescenta o escritor judeu alemão Carl Einstein (1885-1940), por acreditar que ele dá mais clareza a uma História da Arte moderna. De *História da arte do século XX* (EINSTEIN, 1926) retirou parâmetros norteadores à análise das imagens, sua abrangência e potencialidades interpretativas temporais. Além das concepções sobre o tempo na obra de arte, o que nos chama a atenção é como manipula os estudos de Einstein. Ele produziu uma série de investigações sobre alguns paradigmas estabelecidos pela História da Arte e apresentou elementos sobre a arte africana como a vanguarda das artes modernas.

Ao articular a ligação entre a imagem da arte europeia e sua relação com o continente africano, em *Negerplastik* (1914) de Einstein, Didi-Huberman absorve a relação existente entre a estética e a política, reafirmando em seu trabalho a importância da escultura negra na produção da arte moderna europeia, status que lhe era negado conforme afirmou Einstein. Para Didi-Huberman, Einstein propõe ultrapassar a noção de primitividade da arte africana, o que se dá “friccionando-a a uma historicidade de um novo tipo; e não se pode ultrapassar a noção duvidosa de ‘primitividade’ senão friccionando-a a uma forma de arte de tipo absolutamente nova<sup>42</sup>”.

Não há a menor dúvida de que, no início do século XX, a arte moderna, ao se apropriar da escultura africana, buscava atribuir para ela um ar de modernidade e novidade, excluindo a inventividade e tradição na produção da arte no continente africano. Mesmo que Einstein tivesse boas intenções, ainda sim assistimos às vanguardas europeias utilizarem das epistemologias e ontologias das artes africanas sem sua devida respeitabilidade como receptáculos de conhecimentos, mas apenas entendidos como primitivos.

Tais considerações alinham-se com a compreensão de Renato Araújo da Silva (2016), quando analisa as esculturas africanas, atribuindo-se valores condizentes com a prática cultural do continente, e que no Brasil receberá como herança as práticas religiosas, culturais. Para ele, os primeiros exemplares da chamada arte africana eram entendidos como sub-representação, nada autorreferentes. Isto é, que não diz respeito a si própria. Para Silva, as artes plásticas africanas em esculturas ao gosto da Europa “não eram ‘peças de culto’ apenas, eram principalmente alguns objetos de interesse pelo seu exotismo ou por se enquadrarem na categoria de peças de gosto da aristocracia e dos sacerdotes europeus<sup>43</sup>”.

<sup>42</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 202.

<sup>43</sup> SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro-Brasileira:** altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016, p. 49.

Essa percepção excludente da arte africana e sua influência na afrodiáspora brasileira necessitam de uma atuação da crítica condizente com estudos e teorias que respeitem as visões e temporalidades de seus produtores e suas localidades. Assim como Didi-Huberman tece fortes críticas aos juízos estéticos *a priori* da arte, percebo a necessidade de reverter essa mesma atuação no caso brasileiro e das academias nacionais. Visto que são avaliações que operam na experiência imediata sobre a visão e supervisão da leitura eurocêntrica da arte. Sigo as considerações de Salum (2000) quando avalia a atuação da crítica sobre a arte produzida em diáspora: é perceptível que “diante dessa realidade, é preciso considerar que a arte ‘afro-ibero-luso-americana’ nunca deixará de ser exótica enquanto não for assumida como arte em sua própria atualidade e dentro de seu próprio território<sup>44</sup>”.

Esse debate aproxima-se das considerações de Didi-Huberman. Ao fazer a analogia: “fazer jorrar alto a existência fora do leito do tempo, como a onda de uma tempestade ou o turbilhão em um rio<sup>45</sup>” revela a necessidade de demonstrar os conflitos, os paradoxos e as reciprocidades as quais a história é constituída. Propondo extrapolar o tempo cronológico para outras temporalidades que possam assegurar uma leitura condizente com o que se propõe uma obra com investidura afrodiaspórica. Sendo o tempo o diluidor da compreensão de a obra de arte ser a própria condutora de sua compreensão e não necessitar de conceitos produzidos antes de sua produção e fora de seu território.

Didi-Huberman propõe como metodologia de análise da obra de arte: Remontar, Remontagem (do tempo). Isto dá sentido ao modo como cada momento da história é remontado, fora dos fatos constatados, àquilo que toca à sua pré e pós-história. Quero entender que esse sentido de pré e pós-história relaciona-se com a narrativa da obra de arte e a trama que o leitor irá produzir de sua iconografia. Elementos interpretativos que solicitam uma compreensão que passam pela atuação do artista na execução de sua obra de arte, pela existência da obra de arte e aquilo que ela irá suscitar no discurso social. Cada um destes momentos está atrelado a uma montagem temporal específica.

Neste sentido, estar diante da obra de arte também é construir elementos que possam transportar para o tempo antes de sua existência, o momento da criação do artista, suas influências e

<sup>44</sup> SALUM, Marta Heloisa Leuba. Por que são de madeira essas mulheres d’água? In: **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**, v. 9, p. 163-193, 2000., p. 114.

<sup>45</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 02.

as influências que a obra estimula. Não é incomum encontrar questionamentos da ordem do porquê o artista impregnou a obra com tais símbolos? Ou quais os sentidos das cores utilizadas? Por que dos corpos negros? Entre outros questionamentos da ordem da criação. Entender isto é vislumbrar, por meio de uma história fora da obra, os fatos constatados daquilo que nos possibilita aproximar da preparação da obra de arte.

A montagem temporal da obra de arte é, portanto, constituída por um “percurso virtual<sup>46</sup>”. Quer dizer, que é preciso uma produção mental para entender o que pode ter sido utilizado à materialização da obra de arte. A assistência do quadro, munida de seu conhecimento de mundo, buscará do que é plausível, do que se conhece sobre o que se vê na iconografia. São imperativos verbais que invocam as “diferenças entre a ocorrência de dois ou mais processos, que compõem cada momento da história da obra de arte”<sup>47</sup>. A história utilizada não está na ordem da História da humanidade, mas no passado pregresso da assistência da obra, da história da constituição da obra de arte e da narrativa que sua iconografia impulsiona, pois Didi-Huberman frisa que podem ocorrer mais de um processo mental no intuito interpretativo.

Não há como Remontar a imagem sem a desconstruir. Esse exercício mental é a busca dos sentidos da assistência em um tempo que não é o seu tempo presente. Torna-se preciso a busca no tempo passado que construa paridade com o presente a fim de estabelecer uma coerência analítica. “Não há desejo sem trabalho da memória, não há futuro sem reconfiguração do passado<sup>48</sup>”.

Ciente de que a arte possui tempos: presente, passado e futuro, quero reconfigurar esse seu passado por meio de uma memória no presente, tendo como projeção um futuro condizente com uma respeitabilidade à obra e ao pensamento negro. Sankofa, então.

O intrigante na metodologia de Didi-Huberman é que o Remontar está para a ordem do crítico da obra de arte em seu exercício mental analítico na busca de referências para sua interpretabilidade. Já a Remontagem está nas iconografias da obra de arte, por meio de suas influências e daquilo que ocorreu no tempo presente de sua criação. No tempo presente em que o

<sup>46</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 03.

<sup>47</sup> Ibid., p. 04; O autor utiliza o termo biológico *heterocronias* para construir esse sentido de processo virtual na interpretação da obra de arte. O processo virtual corresponde à ação mental em que o indivíduo percebe um tempo com múltiplas linhas de temporalidades.

<sup>48</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 04.

artista produzia suas imagens, aquele momento da criação em que para o artista havia lógica na sua iconografia, mas que referendavam o exercício mental do seu passado de observador.

“Todos não estão presentes no mesmo tempo presente. [...] Eles, pelo contrário, carregam consigo um passado que se imiscui [...], um passado que não foi atualizado<sup>49</sup>”. Diante disso, é possível entender que o artista faz uma impressão do seu tempo de observação e o registra na imagem. Uma impressão de seu presente, mas que possui influências de seu passado. No ato de produzir a obra de arte, tendo como base uma impressão do tempo registrado na imagem, invoca percepções já passadas (memória). Com essa ação iconográfica, o artista dá coerência à sua imagem, consolidando temporalidades que a obra de arte irá resguardar.

“A montagem é uma exposição de anacronismos naquilo, mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia<sup>50</sup>”. A montagem da obra de arte é uma apresentação de vários elementos sugeridos pela obra, no tempo presente da assistência, mas que podem ou não ser correspondentes ao tempo dela mesma e/ou ao tempo da impressão observável do artista. Não há como produzir cronologia neste sentido. “O anacronismo, então, é necessário, o anacronismo é fecundo à interpretação da obra de arte, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitui um obstáculo à sua compreensão<sup>51</sup>”.

Não é possível retornar ao tempo em que o artista produziu sua obra. Consegue-se absorver as influências, as impressões, mas jamais o momento presente da criação. Por isso, a obra de arte não será a mesma no tempo presente de sua assistência, e forçar uma leitura fidedigna com seu momento de criação não é uma operação condizente com a memória que a obra resguarda.

Didi-Huberman na construção do sentido temporal por finalidades interpretativas da imagem demonstra, com isto, deslocar os estudos iconológicos de Erwin Panofsky. Pois, a compreensão temporal da obra de arte leva a crer que a sua iconografia não segue uma representação fidedigna da realidade do artista. Didi-Huberman oferta como contrapartida à arqueologia discursiva. Ela possibilita averiguar aspectos de censura e do impensado sobre a obra, levantando debates ou intervindo em debates já existentes sobre os métodos preestabelecidos da arte.

A escolha do *corpus* de estudo será devidamente alocada no tempo presente, no momento de investigação do pesquisador. Por conseguinte, o anacronismo, que aponta o autor, será alocado

<sup>49</sup> Ibid., p. 06.

<sup>50</sup> Ibid., p. 06.

<sup>51</sup> Ibid., p. 25.

também neste presente, mas possibilitará compreender as relações do passado que pode ser abstraído da obra. E não o seu contrário, em que o pesquisador se lança através do tempo a fim de reconstituir fidedignamente o processo criativo. Uma vez em posse do processo de criação, que possa qualificar e ditar o que é melhor ou pior representativo do passado do artista e assim torna-se preciso considerar *as lacunas* nos arquivos em pesquisa, apenas como parte do conhecimento, pois, “nos encontramos, portanto, diante de um imenso e rizomático arquivo de imagens heterogêneas [...] labirinto é feito de intervalos e lacunas tanto como de coisas observáveis<sup>52</sup>”. Em outros termos, que os materiais do processo de criação podem revelar o passado dela (da criação) e não sua gênese de maneira exata. A obra de arte, como leitura de tempo, revisa a história através do tempo dela mesma, e isto só será possível retornando ao passado através do presente, fornecido por meio dos atos de conhecimento do pesquisador, e não nos atos de conhecimento do criador da obra de arte.

Isto ocorre porque a obra migra de uma temporalidade para a outra, e é necessário para Remontar e para Remontagem o uso de história. Mas, na investigação da obra de arte, o passado e a história dizem respeito à memória do artista, daquele que assiste à obra, do pesquisador e da própria obra. Assim, desvirtuando o sentido prático da história. A obra de arte conduz a uma montagem de tempo e não da história em seu contexto de ciência. “Primeiramente porque não é exatamente o passado que constitui o objeto das disciplinas históricas; em seguida, porque não é exatamente uma ciência que o historiador pratica. [...] o ‘passado exato’ não existe<sup>53</sup>”.

A obra de arte congrega em si entrelaçamentos de tempos. Os seres humanos são múltiplos e diversos, estão sempre em modificações e se reproduzindo a todo momento, e por isso, se parecem uns com os outros. Aquilo que a obra de arte apresenta como elemento humano não diz apenas daquilo que esteve no passado, mas também sobre os descendentes destes; por isso, é possível ouvir ecos de um passado no presente. “Estamos diante de um tempo ‘que não é o tempo das datas’. Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória<sup>54</sup>”.

A memória é uma transmissão que opera por um processo psíquico, e assim é anacrônica, confirma o autor. Na sua atuação de montar a compreensão daquilo que se vê, se ouve e se sente, no ato de reconstruir o tempo ela retoma a história e seus contextos, mas ao agir sobre o inconsciente

<sup>52</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 211.

<sup>53</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo:** história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015., p. 39 – 40.

<sup>54</sup> Ibid., p.41.

toma uma dimensão anacrônica, para assim tornar-se compreensível com base na subjetividade e no psiquismo de quem recebe a transmissão da memória.

A relação entre a imagem e o tempo é a imagem-sintoma. Ou “sintoma-tempo é a interrupção do curso da história cronológica<sup>55</sup>”. Entender isto possibilita compreender a ação do anacronismo em seu aspecto crítico no desenvolvimento temporal, possibilitando a compreensão do sintoma.

[...] Não poderemos produzir uma noção consequente da imagem sem um pensamento do tempo que implique a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo, isto é, uma crítica da história como submissão unilateral ao tempo cronológico<sup>56</sup> [...].

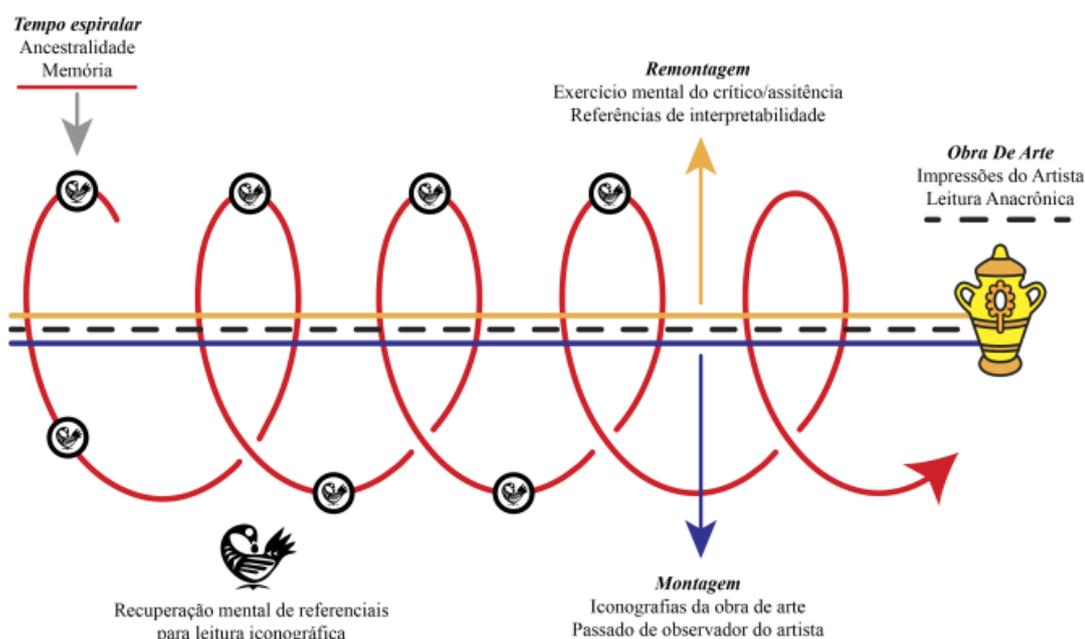
A memória como transmissora da ancestralidade é o movimento mental que impulsiona os elos do tempo espiralar. Já na Sankofa a memória está no movimento da ave mítica que se lança para o passado com a finalidade de recuperar ensinamentos da ancestralidade e os solidifica em memória. Em Remontar e Remontagem do tempo, a memória é a operação mental da leitura do presente influenciada pelo passado, ela é uma transmissão que empreende um processo psíquico não cronológico, e por isso é anacrônica.

Na temporalidade que empreendo, a memória é um fator importante, não por reter as informações e com isso cristalizá-las, mas por reconstituir um acontecimento ou a narrativa, trazendo-a para o presente. A memória, de fato, é uma temporalidade dinâmica em que passado e presente coexistem, se preservam e ecoam no futuro.

É perceptível que o tempo espiralar de Martins, o tempo em Sankofa dos Akanti e o tempo anacrônico por Didi-Huberman se aproximam e complementam. Entretanto, importante recordar que a memória é um elemento fundamental na manutenção da cultura afro-brasileira, na construção da identidade e no sentimento de pertencimento do povo africano e seus descendentes, como recorda Amaral (2002), e por esse sentido, foi imprescindível à construção do tempo na obra de arte abstraindo o tempo do xirê do Candomblé.

<sup>55</sup> Ibid., p.44.

<sup>56</sup> Ibid., p.44.



**Figura 3:** Temporalidade da obra de arte

**Fonte:** Produção do autor.

No organograma acima, ilustro o sentido da temporalidade na obra de arte. A quartinha<sup>57</sup> (objeto da ritualística do Candomblé) representa a obra de arte. O tempo espiralar atua de forma não linear e consecutiva em um movimento impulsionado pela ancestralidade, e é ativado por aquele que assiste à obra de arte. Assim, para interpretar a iconografia, o observador da obra, através dos elementos empreendidos pelo artista, lança-se ao tempo do passado pessoal. O tempo espiralar envolve todas as faculdades ativadas para leitura da obra de arte. O tempo da obra de arte está nas espirais que a assistência fará para compreendê-la. Nisto, observo que o tempo da obra de arte emana dela, mas se traduz pelo tempo do observador. Será por meio desta assertiva que a Sankofa atuará no intuito de buscar no repertório da assistência elementos que o auxiliem na interpretação iconográfica e, consecutivamente, na busca por sua ancestralidade. Posto que o repertório

<sup>57</sup> Cf. Silva (2011) esclarece que o porrão também conhecido como quartinhão é uma vasilha feita de louça ou de barro, e sua aparência é muito semelhante à ânfora histórica. Existem variações de tamanhos que também produzirão nomes distintos, é o das quartinhas. Elas são um porrão, mas em dimensões menores. Utilizada nas religiões de motrizes africanas para armazenar líquidos e outros pequenos objetos litúrgicos. As quartinhas podem apresentar alças ou não, quando tiverem “assas” diz-se que pertence a Orixá feminino e quando não tiver assas será destinada a Orixá masculino.

informacional recuperado é uma recuperação ancestral, isso é a ação da memória não cronológica. Pois, a leitura que fará sobre a impressão do artista, impregnada na obra de arte, não será uma leitura cronológica no sentido de recuperar fidedignamente o momento presente da criação da obra, mas uma leitura anacrônica.

A memória é uma transmissão acionada por um processo psíquico, e por isso é anacrônica, afirma Didi-Huberman. O Remontar da obra de arte é para o crítico e/ou a assistência da obra de arte como um exercício mental para uma busca de referências para sua interpretabilidade, Sankofa, por fim. E a Remontagem é um exame de sentidos da iconografia impressa na obra. É a tentativa de permitir que a própria obra fale suas influências. Entretanto, essa audição ocorre por meio dos conhecimentos do pesquisador ou daquele que assiste à obra, e não serão os conhecimentos do criador da obra de arte que conduzirão para a interpretação.

Remontar e Remontagem são ações mentais na busca da leitura da obra de arte. Que ocorre de maneira automática na assistência; acionada pela Sankofa, que por sua circularidade de retorno ao passado, pela memória ativa a ancestralidade, impulsionando a espiral do tempo. Consecutivamente, a investigação das impressões do artista, por uma operação temporal mental anacrônica, é um vai e volta de informações que agrupam sentidos diversos acerca da iconografia na obra de arte.

## CONCLUSÃO

Ao estudar Asante e sua contribuição à afrocentricidade me produziu uma insurgência quanto à minha localização e à maneira em que entendo as produções artísticas que desejo investigar. Para isso foi preciso reafirmar que a violência física e intelectual aos escravizados e seus descendentes, tentou matar a alma do africano e sua marca no território brasileiro, contudo “no Caribe, no Brasil, na Colômbia, na Jamaica, em Cuba, no Haiti e na África devem recuperar um sentido de posição de sujeito dentro de sua própria história para afirmar a agência em um sentido individual e coletivo<sup>58</sup>”.

<sup>58</sup> ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. **Revista Ensaios Filosóficos**. v. XIV, Dez., 2016., p. 15.

Assim, busquei no tempo uma instância que pudesse direcionar quanto àquilo que vejo nas obras de arte. A afirmação generalizada de que a obra de arte possui um sentido igualitário para todos que a contempla é inverídica. Foi por meio do ritual do Candomblé: xirê, também, que alcancei uma coerência com o que entendo e interpreto sobre arte, posto que “os ritos vivenciados nos terreiros influenciam a memória corpórea, carregando as ações influenciadas por esses ritos que estarão presentes no cotidiano e nos meios artísticos<sup>59</sup>”.

Durante a produção da obra de arte, o corpo do artista embebecido de suas experiências precisa estar concentrado e consciente do que vai realizar, tendo clareza quanto ao significado de cada gesto da história que quer contar. É um tipo de disposição mental, que só se conquista com a fruição do axé, fazendo com que haja um empoderamento<sup>60</sup> dos aspectos que coloca na criação artística. “É uma certa representatividade pela qual os povos africanos e afro-brasileiros expressam suas características estéticas constantes e fundamentais<sup>61</sup>”.

É possível observar que não há um tempo no Candomblé, mas várias temporalidades, podendo haver, inclusive, uma superposição de uma temporalidade sobre a outra – e sobreposição que se apresenta em potência durante o ritual do xirê. É o tempo da divindade, é o tempo do(a) líder religioso(a), é o tempo do iniciado, é o tempo da assistência do ritual. O tempo passado revivido pelos cantos e itans, mas também o presente se fazendo pelos corpos que habitam o espaço do xirê, e é o futuro que se projeta a partir das mensagens capitadas no ritual. Nota-se, a partir disso, que o tempo é uma demonstração própria de contexto, porque ele é dotado de uma simbologia ou é compreendido a partir de uma mediação simbólica. Foi buscando traduzir o sentido do tempo no xirê e seu espelhando na produção artística que pude acessar a temporalidade da obra de arte e unir o tempo espiralar de Martins, a Sankofa dos Akanti e o anacronismo de Didi-Huberman por uma construção dialógica.

De Martins absorvi a experiência também espiralar de uma reflexão por um aporte teórico denso, e li um diálogo com as epistemologias negro-africanas, pouco referenciadas pelos teóricos ocidentais. Desse diálogo potente, saliento as vozes – para além da falsa dicotomia entre a oralidade

<sup>59</sup> AMARAL, Rita Xirê! O modo de crer e viver no candomblé. Rio de Janeiro: Pallas/Educ, 2002., p. 34.

<sup>60</sup> O empoderamento é a ação social e coletiva de participar de debates e atos com o intuito de potencializar algumas questões subalternizadas, e da conscientização civil sobre os direitos sociais. Esse ato possibilita emancipações e conquistas individuais e coletivas, também incentiva a liberdade de decisões.

<sup>61</sup> MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021., p. 10.

e a escrita. Mas é preciso destacar que o saber também se recria pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos dos rituais e dos inúmeros meios de cognição de natureza performática, sejam os atabaques nos rituais dos candomblés e da capoeira, os batuques dos Reinados, a lírica dos afetos Maxakali, as escrituras cênicas dos coletivos teatrais negros e outras manifestações. Foi preciso ler a autora, abstrair seu repertório, que buscou, na oralidade e corporeidade, a transmissão da memória como meio de criação e se mostrou profícuo para essa investigação. Revelou-se uma proposta de leitura, mas também um aporte teórico que pode ser compreendido em diversas formas de manifestação na diáspora africana. Por isso, pude com assertividade manusear a teorização de Martins para produzir a temporalidade da arte, tendo como orientação a manifestação cultural religiosa afrodiaspórica do xirê.

Chego à compreensão de ser a memória o elemento fecundante da obra de arte, pois contribui para a constituição narrativa do que se vê ou do acontecimento, trazendo ao presente o que está no passado de quem assiste à obra. As espirais do tempo revelam que a cognição humana funciona em voltas ao tempo sem o demarcar cronologicamente. O tempo mental na produção da interpretação lança o indivíduo há tempos distintos e dispersos que se revelam por meio das imagens mentais que se fazem. É literalmente um vasculhar de imagens, iconografias mentais para ler a imagem de um quadro na sua frente.

O interessante é observar que o Adinkra Sankofa também age por uma espiral. Já que remete há um tempo que não é o presente. Ou seja, o exercício mental da Sankofa é complacente com muitos outros tempos e também daqueles que não se pode entender a razão pela qual continua em um tempo não alcançado pela existência humana: o tempo futuro. Por isso, o exercício da interpretação de uma obra de arte é um tempo espiralar que se impulsiona pela Sankofa, pois permite a busca pela circularidade, mesmo que complexa a sua decodificação. Observo o adinkra Sankofa como o revelador da fronteira dos tempos que a obra de arte prescreve e se impõe.

E Didi-Huberman, com suas contribuições a uma antropologia da arte, aponta que não há como ter controle do que decidirá quem assiste à obra de arte; em outras palavras, as considerações que a assistência faça estão condicionadas ao tempo presente da pessoa e o tempo de conhecimento dos elementos visualizados na obra de arte. Posto que a imagem vai e vem entre a afirmação e a negação da vida. Aquele que observa a imagem vale-se dos eventos onde o inconsciente joga, com seu repertório iconográfico, seu conhecimento de mundo.

Percebo uma conexão entre a Montagem e Remontagem que propõe e o Tempo Espiral impulsionado pela Sankofa. Como apontei no organograma *Temporalidade da obra de arte*, há uma junção destas três circunstâncias interpretativas. O tempo da obra de arte encontra-se em uma espiral. O tempo não está na obra de arte, ele a constitui no instante em que a assistência se coloca na ação de interpretá-la. É neste momento que a Sankofa age, impulsionando a cognição em busca de um repertório que contribua com a interpretação pretendida. Porém, essa ação não será fidedigna à obra ou às impressões que o artista embutiu nela, mas da própria assistência. Entendido isto, é certo que não ocorrerá uma confluência entre o que o autor pretendeu em seu tempo no momento da criação e das circunstâncias em que criou a obra, formatando enfim uma interpretação da ação da memória, não cronológica. E, assim, a obra revela suas intenções interpretativas, ativando visões acerca da iconografia e da própria atuação do artista.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Rita Xirê! **O modo de crer e viver no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas/Educ, 2002.
- ASANTE, Molefi Kete. Afrocentricidade como crítica do paradigma hegemônico ocidental: introdução a uma ideia. Trad. Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. *In: Revista Ensaios Filosóficos*, v. XIV, Dez., 2016, p. 6-18.
- BASTOS, Beatriz Borges; FERREIRA, Elizia Cristina. A dança divinizada dos Orixás. *In: Revista Brasileira de Filosofia da Religião*, v. 08, nº 02 – Dezembro, 2021. p. 57-71.
- CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Andes, 1977.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Trad. Patrícia Carmelo e Vera Costa Nova. *In: Revista Pós*, Belo Horizonte, p.206-19, v.2, n.4, nov. 2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**: história da arte e anacronismo das imagens. Trad. Márcia Arbex e Vera Cada Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DRAVET, Florence Marie; OLIVEIRA, Alan Santos de. Relações entre oralidade e escrita na comunicação: Sankofa, um provérbio africano. *In: Miscelânea*, Assis, v. 21, p. 11-30, jan.- jun. 2017. Disponível em < <https://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/8> >. Acessado em: 30 set 2023.

FERREIRA, Antonio Marcos. **A dança dos Orixás como possibilidade de preparação e formação do bailarino/ator:** a partir da perspectiva de Augusto Omolu. Dissertação (Mestrado). Uberlândia: UFU, 2011.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. África: Um Continente Artístico. *In: Revista O Correio da UNESCO*, edição de Abril. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1976.

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado:** Nações Bantus, Iorubá e Fon. Pallas: Rio de Janeiro, 2009.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana.** São Paulo: Summus Editorial/Selo Negro, 2004.

MARTINS, Suzane Maria Coelho. **A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo.** Salvador: EGBA, 2008.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar:** poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos. **Adinkra:** Sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro, Pallas, 2009.

PRANDI, Reginaldo, Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras. *In: Novos estudos CEBRAP*, n. 56, 2000, pp. 77-88.

RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhas. *In: Seminário dos Alunos PPGASMN/UFRJ*, Rio de Janeiro, 2016.

SALUM, Marta Heloisa Leuba. Por que são de madeira essas mulheres d'água? *In: Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, v. 9, p. 163-193, 2000.

SANTOS, Tiganá Santana Neves. **A cosmologia africana dos bantu-kongo por Bunseki Fu-Kiau:** tradução negra, reflexões e diálogos a partir do Brasil. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Modernas, faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2020. p. 233.

SILVA, Mary Anne Vieira. Xirê: A festa do candomblé e a formação dos "Entre-Lugares". *In: IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade*, São Paulo, 2011.

SILVA, Renato Araújo da. **Arte Afro-Brasileira:** altos e baixos de um conceito. São Paulo: Ferreavox, 2016.

VITORINO, César Costa. Provérbios Africanos em Tampas de Panelas de Barro, o Olhar Linguístico e a Sociologia das Emoções. *In: III Seminário Nacional de Sociologia - Distopias dos*



---

**Extremos: Sociologias Necessárias**, Outubro, 2020. Disponível em: <  
<https://ri.ufs.br/bitstream/riufs/13868/2/ProverbiosAfricanosTampas.pdf>>. Acessado em: 30 out  
2022.

HAMPATÉ-BÂ, Amadou. África: Um Continente Artístico. *In: Revista O Correio da UNESCO*,  
edição de Abril. Rio de Janeiro. Fundação Getúlio Vargas, 1976.

**Recebido em: 30/10/2023 / Aprovado em: 15/12/2023**