

## Passado, presente e futuro: mapeando o vodun e a arte de Edouard Duval-Carrié

Niklas Wolf

### Introdução

*Sob suas superfícies vivas, as pinturas de Duval são raios X de uma sociedade pornográfica. Elas se posicionam como espelhos no teto de um bordel cujas prostitutas imitam os modos da sociedade elegante. (Cosentino 2004: 14)*

Uma imagem especular não reflete apenas eventos históricos, presentes e futuros; ela permite, dependendo da superfície do espelho, um vislumbre das várias possibilidades de realidade. Ela pode acrescentar camadas de distorção ao mundo como o percebemos e, portanto, é capaz de acionar a memória como imagens da história; como um *déjà-vu*, ela pode propiciar um olhar sobre futuros possíveis, com base em interpretações do passado e do presente.

Quando se trata da religião do vodun (termo originário da África Ocidental que descreve espíritos, um sistema de crenças e conhecimento e, ao mesmo tempo, sua cultura material), suas imagens especulares permitem interpretações visuais e, muitas vezes, bastante pessoais de uma religião complexa e de seus atores humanos e não humanos, além de vislumbres de arquivos materiais e imateriais. O vodun, “um sistema de conhecimento que transgride as fronteiras da visão dualista do mundo” (Sharpe 2020: 61), conecta os praticantes com seus ancestrais, com seu passado e seu futuro, bem como com sua terra natal, através de práticas de rememoração. É possível ativar recordações específicas por meio de locais de arquivos sagrados e seculares como museus ou santuários, onde a memória é mobilizada por meios performativos de interação com coisas, imagens ou arquiteturas. Ao viajar pelos espaços do Atlântico Negro, arquivo oculto da Passagem do Meio e rota do “fluxo de conhecimento” (Sharpe 2020: 61) entre a África Ocidental e suas diásporas, o vodun mudou constantemente, atualizando-se ao encontrar novos ambientes por meio de processos como incorporação e adaptação às práticas religiosas e pictóricas locais, como faria um arquivo fluido.

Este texto acompanhará algumas dessas conexões globais com base no trabalho de Edouard Duval-Carrié e na exposição *Voodoo*, realizada no Roemer-und-Pelizaeus-Museum em Hildesheim (19.10.2019 - 27.09.2020), Alemanha.<sup>1</sup> O objetivo da exposição era contar uma história global do vodun, baseada principalmente em objetos de uma única coleção privada alemã, usando o termo guarda-chuva

<sup>1</sup> Este ensaio provém do projeto de doutorado “Voodoo and the state of inter. Picture production and media of West African Vodun between Identity and Alterity”, atualmente em andamento. O projeto se volta para uma análise crítica da mostra do vodun em coleções e publicações europeias, representações e (re)apropriações artísticas, bem como em abordagens decididamente contemporâneas de santuários da África Ocidental no sentido de promover a exibição pública do vodun.

"vodu"<sup>2</sup> para enquadrar a religião, seus atores e suas imagens. O artista haitiano Duval-Carrié é um dos narradores visuais mais proeminentes da história do Haiti e das fortes conexões entre o país, seus espíritos *vodou* e suas diásporas. Uma de suas instalações de maior porte, *Altar da Apoteose*, foi mostrada com grande destaque no cartaz da exposição. *Voodoo* apresentou mais de 1.200 objetos da África Ocidental e Central, bem como de diásporas como Haiti, Brasil, Cuba e EUA, a maioria dos quais provenientes da coleção Henning Christoph, que normalmente fica em parte exposta no museu particular *Soul of Africa*, em Essen, Alemanha. A exposição mistura a cultura material do vodun com interpretações artísticas contemporâneas.

Segundo Jacques Derrida, um arquivo material seria organizado, institucionalizado e contido entre paredes de todo tipo de formato ou forma. No contexto das diásporas africanas, essas conexões materiais foram imaterializadas e dispersadas pela experiência do Atlântico Negro. A água foi o meio pelo qual os atores humanos e espirituais viajaram para novos destinos durante a Passagem do Meio.<sup>3</sup> No entanto, especialmente em tempos recentes, o mar é também uma das muitas conexões conceituais entre a África Ocidental e suas diásporas.<sup>4</sup> De acordo com Kobena Mercer, pode-se argumentar que, "aceitando que as diásporas são o produto de migrações forçadas que separam populações de suas origens, descobrimos que, em vez de a flecha do tempo mover-se em linha reta, as rupturas e interrupções traumáticas que caracterizam o Atlântico Negro como uma cronotopia de múltiplas paradas e partidas são deslocadas por padrões inesperados de repetição, desvio e retorno" (Mercer 2010: 41).

Portanto, o oceano não é apenas a conexão material e imaterial entre continentes e o caminho para o reino dos espíritos, mas também uma metáfora importante para entender o vodun contemporâneo e suas representações artísticas. A água foi e ainda é um dos meios (se é que não o principal meio) do vodun, "repleta de memória diaspórica" (Sharpe 2020: 15) e parte da geografia do vodun.

Em 1992, o então presidente do Benin, Nicéphore Dieudonné Soglo, começou a planejar o festival *Ouidah '92*, que ocorreu um ano depois. Parte de um projeto maior financiado pela UNESCO, *La Route de l'esclave*, seu objetivo era lembrar o tráfico transatlântico de escravos (enquanto em parte negligenciava o lucrativo envolvimento de africanos com a deportação)<sup>5</sup> e abordar as diásporas mundiais de uma forma que poderia ser chamada de turismo de raízes. O vodun e suas

2 O termo "vodun" também destaca a conexão da religião com a África Ocidental; suas adaptações no Haiti são conhecidas como "vodou", ao passo que o "vodu", comumente usado como termo guarda-chuva para sistemas e práticas de crenças bem diferentes em conteúdo e geografia, está localizado no sul dos EUA e é determinado pelas muitas influências que a religião encontrou lá.

3 Em muitos santuários haitianos de vodou encontram-se vasilhas com água, uma conexão material com os muitos espíritos marinhos do vodou. Uma das divindades da água mais proeminentes no vodou é *Lasirèn*, baseada na Mami Uata do vodun das Áfricas Ocidentais, uma deusa intercultural e internacional do vodou (no vodou frequentemente associada a *Damballah*, a cobra arco-íris), "parte europeia, parte africana; parte Rada, parte *Petwo* e, claro, parte humana, parte peixe" (Houlberg 2008: 144) e, assim, especialmente importante em viagens por mar, como a Passagem do Meio.

4 Kamau Braithwaite cunhou o termo *tidialectics*, que une as palavras inglesas *tide* (maré) e *dialectics* (dialética), para descrever as idas e vindas, o fluxo cíclico da água e seu significado para os movimentos transatlânticos (considerados não lineares como seria a maré). (Pressley-Sanon 2013: 40).

5 Tony Pressley-Salon destaca também as diferenças da lembrança entre as diferentes diásporas e países africanos. Ela argumenta que alguns atores do Benin suprimiram certas memórias – como sua contribuição para o comércio de escravos tanto no interior da África quanto do outro lado do Atlântico – recorrendo à "amnésia histórica" para abordar as diásporas contemporâneas através dos aspectos conectivos do vodun e esquecer o "triste passado". (Pressley-Sanon 2013: 43). Edouard Duval-Carrié fez a mesma observação que Pressley-Sanon. Duval-Carrié, Edouard, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022. Agradeço a Edouard Duval-Carrié pela gentileza, ajuda e inspiração e, também, por todas aquelas histórias emocionantes ao longo do caminho.

imagens foram encenados como herança cultural da África Ocidental e fator de conexão crucial entre as diásporas e seus países de origem. Muitos marcos arquitetônicos e outros marcadores visuais e comemorativos foram erguidos ao longo da costa do Benin antes do festival, a fim de tornar o ponto de partida da Passagem do Meio mais tangível e de criar locais de rememoração que deflagraassem conexão, espelhamento e memória entre a África Ocidental e suas diásporas.

Eduard Duval-Carrié foi um dos artistas diaspóricos que viajaram para o Benin em 1993. Ele contribuiu com um trabalho que enfocava o caráter conectivo do evento, uma instalação parecida com uma antena para que, "quando voltassem para a África, os espíritos do Haiti soubessem aonde ir".<sup>6</sup> Sem dúvida, Duval-Carrié considerava essa instalação uma peça artística para exibição em um festival de arte internacional e, por isso, aceitou que ela fosse exposta em um museu (de arte) local após o fim do festival. Entretanto, Daagbo Hounon, o líder espiritual do vodun no Benin, que atribui sua ancestralidade aos poderes de Mami Uata e do próprio oceano, recebeu o artista como um grande *féticheur* haitiano.<sup>7</sup> Embora não tivesse a intenção de expor arte internacional, mais tarde Hounon reintegrou essas potentes antenas às práticas locais do vodun, atenuando as fronteiras terminológicas e materiais entre matéria sagrada e sacra, entre obras de arte e obras religiosas e seus respectivos modos de exibição. Como evidência de sua arte, Duval-Carrié mostrou a Daagbo Hounon o catálogo de uma de suas exposições anteriores e, "no dia seguinte, ele havia selecionado, nas paredes de seu aposento, onde eu deveria pintar. E começou a dizer coisas como 'aquela pintura entra lá; esta, aqui' e por aí foi; ele achou que era um catálogo de vendas".<sup>8</sup> Duval-Carrié então criou vários murais no Benin, entre os quais um retratando a linhagem dos Daagbos e outro mostrando o vodun de Avlékété. Esses murais – feitos por um artista internacionalmente conhecido ou um *féticheur* igualmente bem-sucedido, dependendo de como se entendesse o papel de Duval-Carrié – foram todos repintados e parcialmente transformados por um artista local vários anos depois, como é comum no tratamento das imagens do vodun.

Embora as antenas de Duval-Carrié fossem mais informadas pelos discursos artísticos internacionais e pelas ideias do artista sobre materialidade, forma e exibição do que por ideias religiosas, sua perfeita reintegração em espaços religiosos e a repintura de seus murais mostram que tanto a abordagem curatorial quanto a religiosa são indissociáveis da exibição do vodun, já que muitas vezes suas imagens são uma expressão da dialética entre efemeridade, *inacabamento*, abertura e atualização contínua (Rush 2010).

A exposição de Hildesheim utilizou modos variados de exibição para emoldurar a origem da cultura material do vodun e para mapear e contar a história do vodun. O primeiro andar apresentou o vodun da África Ocidental; o segundo, as diásporas africanas e suas formas de representar o vodun e ajustá-lo. Os visitantes deveriam experimentar simbolicamente a Passagem do Meio. Na última sala do primeiro andar, os curadores usaram uma enorme fotografia retroiluminada da *Porta do Não*

6 Duval-Carrié, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022

7 "[...] Eu estava lá para apresentar minhas peças, que supostamente seriam expostas num museu, mas não havia museu nenhum e eu tive que instalá-las em seu [de Daagbo Hounon] aposento, sabe. E depois eles as mantiveram lá porque eram deste grande *féticheur* do Haiti." Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

8 Duval-Carrié, Entrevista a Niklas Wolf, 13.04.2022

*Retorno do Benin*, um dos monumentos comemorativos construídos especialmente para o festival de 1993, inspirado no da ilha de Gorée, no Senegal (Law 2008). Naquela parte da exposição, os fundos das vitrines foram pintados com um tom mais escuro de azul, com ferros de escravos estruturando as paredes de forma ornamental. Vários artefatos como chicotes, grilhões e fotografias relacionadas ao tráfico transatlântico de escravos foram apresentados. Alguns deles foram dispostos em pedestais como obras de arte, aparentemente sugerindo uma atmosfera assombrosa ou inquietante condizente com o design do pôster da exposição.<sup>9</sup> A fotografia extremamente estilizada apresentava a *Porta do Não Retorno* no centro da imagem: duas linhas retas de pequenos pilares levam às escadas, formando a primeira de três plataformas sobrepostas. A porta em si é formada por quatro pilares que sustentam a arquitrave decorada, mostrando duas fileiras de pessoas sendo deportadas para um navio no centro do relevo. O entorno da porta nessa foto está deserto, misturando sua história e seu presente: pegadas na areia são os únicos significantes visíveis de atividade humana. Mal se vê o oceano, uma tênue linha azul entre os pilares. Em combinação com as paredes pintadas de azul e os objetos mostrados, a representação fotográfica do monumento poderia ser lida como um portal sobrenatural para o fim dos tempos.

Do outro lado da *Porta do Não Retorno*, os visitantes deixavam a primeira parte da exposição por meio de uma escada que leva ao vodun nas diásporas africanas, sendo a haitiana uma delas.

## O vodou no Haiti: fazendo história

*O novo tem a ver com multiplicidade. É a forma pela qual o passado não é autorreferência, mas é interrompido. [...] A história é substituída pelo contemporâneo e, com ele, emerge uma nova estética. (Bogues 2018: 29)*

O Caribe é considerado um “continente líquido” (Gutiérrez 2017: 20) graças a suas conexões globais e às muitas transferências de saberes e imagens que ocorrem na região. A arte de Edouard Duval-Carrié está fortemente ligada a sua experiência de ser haitiano. Em seu trabalho, ele trata da política, da história e da memória coletiva do país,<sup>10</sup> enraizadas na experiência de migração e na prática pictórica e ritual do vodou haitiano, que foi introduzida no país pelas rotas do Atlântico Negro.

A religião do vodou – termo haitiano que designa práticas religiosas baseadas no vodun – faz parte de uma “cultura profundamente criouliizada” (Cosentino 2009: 250). Tony Pressley-Sanon apresenta o termo *kreyòl haitiano istwa* para destacar as fortes conexões entre história, seu enquadramento e formação através da narrativa e da memória (Pressley-Sanon 2022: 19).<sup>11</sup> Ao longo de séculos, o vodou do Haiti tem sido difamado, até mesmo “fetichizado” (Cosentino 2009: 250) e associado a feitiçaria e magia. Como forma de sortilégio (feitiço), o vodou foi proibido pelos códigos penais haitianos em 1835 e 1864 (Ramsey 2011: 14). Durante a ocupação

9 Para uma discussão mais elaborada do pôster da exposição, v. abaixo.

10 Que não podem ser desenredadas do vodou. (Pressley-Sanon 2022: 5)

11 A autora também estabelece uma conexão entre a experiência de desmembramento da Passagem do Meio e o potencial de rememoração (no sentido da definição de bell hooks) do vodou (Pressley-Sanon 2022: 8/20).

americana do Haiti (1915 - 1934) essas leis foram usadas para suprimir o vodou e instituir uma compreensão paternalista de "decência moral" (Ramsey 2011: 15). Somente em 1934 foi estabelecido o direito de praticar o vodun "em concordância com o costume popular" (Ramsey 2011: 15) até que, em 2003, ele finalmente foi reconhecido como religião oficial (Sharpe 2020: 60).

Pode-se argumentar que fazer história, neste caso, se baseia na experiência do deslocamento (Bogues 2018: 27). A ascendência da maioria da população haitiana contemporânea vem da África subsaariana. No fim do século XV, erradicada a população indígena, a ilha foi repovoada nos dois séculos seguintes principalmente por africanos deportados que trabalhavam nas indústrias açucareiras de Saint-Dominique.<sup>12</sup> No final do século XVIII, Toussaint Louverture (cujo pai fora deportado do Benin) e outros lideraram a Revolução Haitiana, que culminou na declaração de independência da França em 1804. O Haiti tornou-se a primeira nação independente da América Latina, lutando desde então pela abolição da escravidão. As décadas seguintes caracterizaram-se pelo domínio político de vários regimes autocráticos e por violentos conflitos, alguns dos quais levaram à formação da República Dominicana. No início do século XX, os Estados Unidos da América ocuparam o Haiti, deixando-o para as democracias presidenciais haitianas em 1934, após outra revolução. Em 1957, o ex-médico François Duvalier (Papa Doc) tornou-se presidente. Ele introduziu uma política acirradamente antiamericana e estabeleceu um regime tenebroso entre 1957 e 1971. Sob sua ditadura, Duval-Carrié, nascido em 1954, fugiu com a família para Porto Rico.

Interessado na etnografia haitiana desde a década de 1930, Duvalier tornou-se uma das principais figuras do movimento noirista.<sup>13</sup> Ele não apenas recuperou sua herança haitiana e africana, mas também reintroduziu na sociedade haitiana a iconografia e as práticas do vodou, instrumentalizando-o para fins políticos. Mais tarde, Duvalier ainda modelou suas aparições públicas em um poderoso espírito do vodou haitiano: o Barão Samedi, também conhecido como Baron-Cimetière, um espírito da família *Guédé*, que são *Iwa* (loás, espíritos haitianos) associados principalmente à morte (Métraux 2017: 123-129).<sup>14</sup> Como Legba (o espírito das encruzilhadas), que estabelece as conexões entre o mundo dos humanos e o dos espíritos, o Barão Samedi conecta os vivos com os mortos. Ele se veste de preto e frequentemente usa óculos escuros e chapéu preto, como fez François Duvalier, aproprian-

12 Sobre as fortes conexões entre o vodou e a história social e política do Haiti, v. Mintz/Trouillot 1995.

13 Partes dos escritos iniciais de Duvalier, em especial, poderiam ser comparadas a outros movimentos políticos daquela época que tinham agendas semelhantes, como o *Négritude*, no Senegal, ou a Renascença do Harlem, nos EUA. Andrew Apter justapõe ao conceito de *negritude* (que ele traduz como nacionalismo cultural negro) ideologias como *mestizaje* (identidade mestiça), *creolite* (identidade crioula) e *noirisme* (negritude) (Apter 2002: 233). Esses movimentos (todos com manifestação em escritos, arte e exposições como a FESMAN, em Dakar em 1966, ou a FESTAC, em Lagos em 1977) viveram uma rememoração da herança africana, a formação de uma consciência diaspórica e a ideia de ser africano, embora não em comum. Atores como Langston Hughes, L. S. Senghor, Aimé Césaire, L. G. Damas, WEB du Bois (que produziu os primeiros estudos programáticos sobre as contribuições culturais africanas para as Américas, mobilizando a recuperação dessa história contra Jim Crow e a segregação racial [Apter 2002: 233]) e muitos outros voltados para a cultura visual e material dos países africanos, suas filosofias e sistemas religiosos, para proclamar identidades autoconscientes. Duvalier co-fundou *Les Griots* como manifesto impresso, lembrando publicações similares como *Présence Africain*, e esteve envolvido na fundação do Bureau National D'Ethnologie, um Instituto Nacional de Cultura e Artes.

14 Além disso, Duvalier fez uso das imagens tradicionais do vodou: por exemplo sua violenta polícia secreta, a *tonton-makout*, recebeu literalmente o nome de "um bicho-papão de um conto popular", com uniformes baseados em parte na imagem do espírito *Zaka* (Apter 2002: 245). Embora confiasse muito no senso comum e nas conexões sociais com o vodou no Haiti, Duvalier tentou oficialmente "solidificar os laços entre a igreja católica romana e o estado haitiano". Após o regime dos Duvalier, o processo de *dechoukaj* (marginalização) começou, o que desembocou numa "vendetta contra os líderes do vodou" (Mintz/Trouillot 1995: 144; 146/147).

do-se da iconografia do poder (espiritual): "O poder *sui generis* é transgressivo e transformador, ultrapassando limites, subvertendo estruturas, até mesmo virando hierarquias de cabeça para baixo; ele deve ser aproveitado e domesticado, confiado por estruturas de autoridade e canalizado para o bem coletivo" (Apter 2002: 236). Ao modelar sua aparência baseando-se em um dos mais temidos espíritos do vodou, Duvalier fez uso do sistema de crença e conhecimento religioso e fundiu o poder político e religioso em um só, "resfriando-o" como diz Andrew Apter: "Se em termos formais tal conceito de poder é transgressivo, transformador e contra as hierarquias governadas pelas regras da autoridade administrativa, então, em termos iorubás, ele é quente, poluído e perigoso, uma potência pura que precisa ser purificada, resfriada e contida" (Apter 2002: 236).

Tomando a forma de um retrato de família aparentemente clássico, mas decadente, *Mardigras au Fort Dimanche* (Carnaval no Forte Dimanche), pintado entre 1992-93 por Duval-Carrié, é uma expressão artística da estratégia iconográfica de Duvalier. A pintura mostra oito pessoas em uma sala pequena e escura; a única janela fica perto do teto e a vista externa é parcialmente bloqueada por barras, o que conecta o quadro à prisão do Forte Dimanche, mencionada no título. Foi a prisão mais temida durante o regime de Duvalier. No centro dessa cela prisional do outro mundo está Jean-Claude Duvalier (Baby Doc), filho de François Duvalier. Envergando um vestido de noiva, ele aponta uma pistola para o próprio colo, tornando-se "a paródia absurda de um ditador despótico" (Munro 2015: 14). Em seu ombro direito repousa a mão do pai, que está de pé atrás dele, vestido como o Barão Samedi (terno, gravata e chapéu pretos); a metade esquerda do rosto expõe seu crânio, como se ele tivesse voltado do túmulo para visitar o filho adulto.<sup>15</sup> O antigo presidente é retratado num estado situado entre os vivos e os mortos, entre política e espíritos, entre o real e o imaginário, entre a memória e o presente.

As outras pessoas presentes são a esposa de Duvalier, Simone (vestida como Gran Brijit, a mulher do Barão Samedi), suas filhas, o arcebispo Ligondé e o general Max Dominique. Duvalier parece ser apoiado (e literalmente emoldurado) pelas forças armadas e pela igreja. Mostrando Duvalier e sua família entre os domínios da política e da religião, Duval-Carrié criou uma pintura histórica, "um *memento mori* da história do Haiti" (Middelanis 2005: 116). A pintura não apenas cita aspectos formais do gênero, mas também revela as incertezas e os poderes transformadores da história e de sua construção arquivística pelo homem, que é, como o vodun da África Ocidental, inacabado: "parece pouco importar alguém estar morto ou vivo [...] As mãos cortadas nas paredes e na cesta de Simone ainda têm sangue" (Munro 2015: 14).

## Aqui e lá: vodou e África Ocidental

Os poderes transformadores já estavam inscritos na maioria dos espíritos do vodou haitiano antes mesmo de eles deixarem o continente africano.<sup>16</sup> Os loás geralmente se dividem em duas categorias: Rada e Petwo. Enquanto estes últimos remon-

<sup>15</sup> Duvalier morreu em 1971; logo depois, seu filho tornou-se presidente do Haiti.

<sup>16</sup> Robert Farris Thompson ressaltava os aspectos transformadores do vodun, mostrando como o reino daomeano integrou ("assimilou") espíritos estrangeiros de outras culturas do interior da África muito antes dos encontros com a Europa (Farris Thompson 1983: 166).

tam ao Reino do Congo (de Heusch 1989: 290)<sup>17</sup> e são associados à transgressão e a emoções quentes, repletos de “poder revolucionário” (Apter 2002: 240), os *Rada*, frios, justos e menos poderosos, têm ascendência daomeana.<sup>18</sup> *Petwo* e *Rada* assemelham-se às valências quentes e frias dos panteões iorubás e à dialética de poder e autoridade que eles mediam: enquanto “os *Rada* carregam a autoridade da África [...], consagrando a reprodução do *status quo*, [...] os *Petwo* manifestam pura força e eficácia desregradas, perigosas, desonestas e, sobretudo, transformadoras” (Apter 2002: 240/241).

Os espíritos do *vodou* haitiano são, eles próprios, atores de redes internacionais entre os países da África Ocidental e o Haiti. Pessoas escravizadas, vindas principalmente de países como Benin, Gana, Togo e Nigéria, trouxeram os espíritos do *vodun* para o Caribe e outros espaços do Atlântico Negro. Especialmente os sistemas de crença iorubás (assim como os dos bacongos e outras ideias religiosas de origem africana ocidental) foram transferidos, traduzidos e adaptados para novas geografias como Cuba (*santería*), Brasil (*candomblé*), EUA (*voodoo*) e Haiti (*vodou*). No Haiti, vários orixás (deuses iorubás) fundiram-se com representações de santos católicos ou como tais foram “camuflados” (Fandrich 2007: 776) para entrar nos sistemas religiosos dos regentes coloniais, formando novos espíritos que tratam especificamente de contextos e questões diaspóricos. O *loá* *Papa Legba*, *Maître Carrefour* (Métraux 2017: 111), derivado do orixá *Exu*, é um “trapaceiro divino” (Chemeche 2013) que frequentemente assume a forma do Santo Antônio de Pádua católico. O espírito iorubá *Xangô* é a origem de *Ogou Chango*, o *loá* que assumiu a forma de São Miguel. O orixá da Guerra e do Ferro, *Ogum*, foi transformado no *Papa Ogou* haitiano (Fandrich 2007: 783).

Além dessas similaridades de terminologia e conteúdo com os sistemas de crença da religião iorubá, o *vodou* haitiano parece estar fortemente baseado em sistemas jurídicos e, portanto, muito ligado à realidade cotidiana. O termo *lwa* provavelmente se baseia no francês *loi* (lei) e na palavra *kreyòl* que designa “lei” (*lwa*), embora hoje também se tracem conexões etimológicas com o iorubá, reatribuindo o termo *lwa* e seu significado espiritual a *oluwa* (deus) e *babalawo* (adivinho ou sacerdote) na língua iorubá (Ramsey 2011: 18/19). Andrew Apter usa a terminologia iorubá *imo jinlé* para enquadrar a transferência de conhecimento em confronto com discursos estabelecidos e, especialmente, sua forte conexão com a memória que poderia estar armazenada na cultura material. Esse tipo de “profundo conhecimento [...] não tem conteúdo algum, mas extrai sua força da oposição contextualmente específica aos discursos autoritários que implicitamente questiona”;<sup>19</sup> no caso do *vodun*, por “reblending” (Farris-Thompson 1983: 164), ou remesclagem, de iconografias, imagens e saberes em diferentes cenários. Talvez o *profundo conhecimento* também tenha possibilitado a integração da iconografia cristã ao *vodou* haitiano. Xilogravuras e litogravuras de santos cristãos foram integradas ao *vodou* por causa da potência vinculada a suas imagens.<sup>20</sup> Incorporando tais imagens, os sacerdotes usaram “oposição contextualmente específica” para questionar “discursos autoritários”.

17 *Petwo* ou *Petro* é um termo que se refere à figura messiânica de Don Pedro (Farris Thompson 1983: 164).

18 O termo *Rada* refere-se ao “destino escravo das pessoas sequestradas de Arada, na costa do Daomé, ele próprio derivado do nome da cidade sagrada dos daomeanos, *Allada* [...]” (Farris Thompson 1983: 164).

19 “[...] foi justamente o mapeamento hermenêutico de alegações de profundo conhecimento nesses contextos opressivos o que propiciou possibilidades de empoderamento coletivo” (Apter 2002: 237/238).

20 “[...] Com efeito, imagens potentes para as mentes informadas pelas culturas visuais do *vodun* daomeano, do *orisha* iorubá ocidental e do *minkisi* bacongo.” (Farris Thompson 1983: 169).

## Jazz visual? Voodoo em Hildesheim

*Eu sou um artista; nunca se esqueça disso.*<sup>21</sup>

Em sua introdução ao capítulo *The Rara of the Universe. Vodun Religion and Art in Haiti*, parte do pioneiro estudo *Flash of the Spirit. African & Afro-American Art & Philosophy* (1983), Robert Farris Thompson cita a definição de "voodoo" do Dicionário Oxford naquele momento. Não admira que essa definição se refira a crenças supersticiosas, categorias racistas e à exploração primitivista pelo Ocidente, que Farris Thompson desconstrói e refuta de forma muito eloquente nas páginas seguintes.

Nos contextos ocidentais, a recepção de religiões baseadas no vodun é muitas vezes determinada por um olhar unilateral para o *outro*, imaginado como exótico e claramente oposto à construção do eu ocidental. Desde que se tornou parte de uma imagem associada à viagem, o vodun foi adotado na cultura popular do Norte Global, geralmente com base em uma perspectiva alienante que se resume ao termo "vodu". Suas às vezes ecléticas manifestações materiais, em grande parte abertas e inacabadas ou efêmeras, foram descritas como "danças para os olhos [...], jazz visual, constantemente retrabalhadas e reativadas".<sup>22</sup> O vodou foi exibido em várias grandes exposições por toda a Europa, seguidas por extensas publicações. A maioria dessas exposições dependeu muito de colecionadores europeus e suas redes, mas propiciou percepções empolgantes sobre os modos ocidentais de apreciação e apropriação do vodou. As estratégias de exibição adotadas nessas exposições e suas respectivas publicações apresentaram o vodu entre termos de arte e etnografia.<sup>23</sup>

A esta altura, já deveria ser óbvio que não existe a religião vodun. O termo voodoo pode ser o mais conhecido de todos e a base de muitos estereótipos, pois é um termo que muitas vezes "está repleto de categorias racistas sobre a prática religiosa negra" (Desmangles 2012: 26). Apesar disso, esse foi o título escolhido para a exposição do Roemer-und-Pelizaeus-Museum em Hildesheim. Durante quase um ano, ele exibiu uma infinidade de fotos e objetos do vodun,<sup>24</sup> a maioria dos quais proveniente da coleção Henning Christoph. O pôster com o *Altar da Apoteose*, de Duval-Carrié, é feito em preto e cinza: o altar flutua em um espaço envolto em fumaça sobrenatural. Acima do altar de Duval-Carrié, o título da exposição está escrito em chamas frias azuladas. Embora o altar possa ser reconhecido como dotado de força religiosa, o design do pôster lembra mais filmes de terror e fantasias de alteridade do ocidente.

21 Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

22 David Byrne, citado por Donald J. Cosentino 2004: 20. Donald Cosentino escreve também sobre os processos contínuos de atualização do vodun (tendo em vista a recepção de cromolitografias e suas imagens pelo vodou haitiano): "Cada nova interpretação depende apenas dos atributos da última, nenhuma voz autorizada tem o poder de verificar a inovação teológica. O processo é centrípeta e se expande para o exterior em novas formas como um riff de jazz". (Cosentino 2005: 242).

23 Haverá um extenso catálogo da exposição em Hildesheim, que não estava disponível enquanto eu escrevia este texto. Entre outras exposições abrangentes na Europa que tratam do tema do vodun e são bem documentadas e publicadas em catálogos, estão por exemplo: *VODOU. A Way of Life*, Musée d'Ethnographie de Genève, Genebra 2008, *Vodou. Kunst und Kult aus Haiti*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlim 2010 (ambas as exposições exibiram objetos da coleção Marianne Lehmann) e *VAUDOUI/VODUN*, Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris 2011 (coleção Jacques Kerchache).

24 Segundo o curador, mais de 1.200 artefatos relacionados ao tema do vodun estavam em exposição. Oliver Gauert, Entrevista a Wolf, 24.09.2020.

Usando imagens do universo das produções de Hollywood e Nollywood, com seus zumbis e seus bonecos de cera trespassados por agulhas, o pôster fez um “rescripting” (Cosentino 2015: 40), ou seja, reescreveu o script de um modo que convertia vodun em vodu, apesar de a exposição pretender romper com a estereotipagem da religião, já que seu objetivo declarado era reinserir o vodun nas rotas do Atlântico Negro e, conseqüentemente, apresentá-lo como um fenômeno religioso global.

A geografia do vodun tinha tanta importância para os curadores e designers da exposição que os visitantes eram recebidos por um enorme mapa-múndi que mostrava a disseminação e a globalização do vodun. O design do mapa, retroiluminado e colorido com marrom, aludia às representações (imaginadas) do mundo dos primeiros atlas, datados dos séculos XVI e XVII. O vodun da África Ocidental foi mostrado em vitrines com paredes de barro marrom cobertas por telhados de palha. Talvez por razões conservatórias não houvesse quase nenhuma iluminação; as salas eram preenchidas pelo som de uma cerimônia de vodun, exibida em um filme gravado por Henning Christoph num recinto à parte. Entre os muitos objetos do vodun, apenas algumas poucas obras de arte foram mostradas nessa parte da exposição. Ao deixar o continente africano pela sala descrita acima, os visitantes eram conduzidos até *O Mundo dos Seres Subaquáticos* (2007-08), de Edouard Duval-Carrié. A imensa instalação foi a introdução visual da segunda parte da exposição, que poderia ter sido intitulada *O vodun e suas diásporas*; um texto de parede apresentava o Haiti como “centro indiscutível da arte moderna no Caribe”. Ao contrário da primeira, a segunda parte da exposição apresentou várias obras de arte contemporâneas. Refletindo a arquitetura caribenha, a mostra, era brilhante e colorida, assim como *O Mundo dos Seres Subaquáticos* (2007-08, il. 1). Feita de poliéster e tecido, a instalação contém três grandes barcos que flutuam sobre a cabeça do espectador. Nesses barcos, três *loás* – Mambo Inan (esposa do *loá* Bazou, também conhecido como Chefe do Reino do Congo ou Rei Wangol, vindo de Angola [de Heusch 1989: 299]), Agwé (o regente do mar, vestido de azul) e Erzulie (personificação do amor e da beleza feminina, marcada pelas joias, belos vestidos e perfume [Métraux 2017: 121]) – atravessam um oceano imaginário. Os longos braços de Agwé recolhem algas marinhas; como tentáculos; buscam o chão e conectam o espírito ao reino dos ancestrais mortos durante a Passagem do Meio. Búzios crescem em seus corpos e algas emergem dos braços do espírito. Erzulie se enfeita com várias molduras de quadros penduradas no pescoço. Elas são não apenas joias, mas manifestações materiais de sua origem na África Ocidental e representam o arquivo do vodun, seu *profundo conhecimento*, globalizado em tais imagens.



Il. 1 Edouard Duval-Carrié, *Le monde des êtres sous-marins*, 2007 - 2008, técnica mista (polyester, tecido et al.)

Em sua *Série migration* (Trilogia da migração), de 1997, Duval-Carrié visualiza a ideia da viagem dos espíritos haitianos para novas costas. O primeiro quadro, *Embarquement pour la Floride* (Embarque para a Flórida, il. 2), mostra sete loás espremidos em um pequeno barco de madeira, deixando o Haiti à noite.<sup>25</sup> O mar parece calmo, o céu negro

25 Segundo Duval-Carrié, em suas obras, os loás migrantes são *doppelgängers*, ou seja, duplos fantasmagóricos do povo haitiano (Cosentino 2013: 385).

é estruturado por linhas pontilhadas de amarelo, assim como o solo aquoso. Essas linhas pontilhadas são *pwen*;<sup>26</sup> como os vevês, são desenhos efêmeros que levam a Ginen.<sup>27</sup> Nas imagens da África Ocidental, é frequente o “uso de pontos para especificar uma superfície que é permeável e transparente, significando assim a presença imaterial do espírito. Mais que significativa, é informação visível que serve de metáfora geométrica de uma presença sem superfície” (Benson 2008: 156). Sela Kodjo Adeji destaca os pontos, esferas e círculos como parte crucial da estética do vodun da África Ocidental; os pontos estão “entre os formatos, formas e símbolos mais populares que permeiam a iconografia do vodun” e se refletem na arquitetura dos santuários e nos emblemas da espiritualidade (Adeji 2019: 275). Nas pinturas de Duval-Carrié, os *pwen*, “pontos de força destilados”,<sup>28</sup> parecem fazer parte de uma cartografia espiritual permeável e transparente, estruturando a superfície da pintura e mapeando o caminho do vodun com uma precisão que o mapa geográfico mostrado em Hildesheim jamais poderia ter.



Il. 2 Edouard Duval-Carrié, *Embarquement pour la Floride* (Embarque para a Flórida), 1997, da *Série Migration* (1), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

26 Pontos místicos de “energia ou calor espiritual, [...] como pontos pintados ou costurados em objetos sagrados, geralmente em conjunto com os espíritos Petwo (ou bacongo)” (Cosentino 2004: 50).

27 O termo “Ginen” é usado no vodou haitiano para referência a uma terra sob as águas [que] compartilha o mesmo nome com Ginen, significando “África” como uma terra do outro lado das águas (Sharpe 2020: 4). Ginen também se refere a uma “África mística que floresce sob o mar” (Cosentino 2013: 385).

28 “[...] geralmente para evocar ou aplacar os espíritos bacongos” (Cosentino 2013: 87).

A segunda pintura da série, *La calabasse magique* (A calabaça mágica, il. 3), mostra o barco em águas revoltas, ameaçado por um navio da guarda costeira armada; os sete espíritos parecem usar todo o seu poder para combater, ao mesmo tempo, o Atlântico hostil e humanos não menos perigosos. No último quadro, *Le débarquement à Miami Beach* (O desembarque em Miami Beach, il. 4), todos chegam em segurança à costa do continente americano, com linhas de *pwen* estendendo-se ao longo do horizonte de Miami. A série de Duval-Carrié conecta o Haiti e sua diáspora com base na metáfora do barco e da viagem espiritual pelo mar, criando uma representação das dimensões globais do vodun consciente e decididamente contemporânea. Ao contrário dos curadores de Voodoo, Duval-Carrié não recorre aos modos cartográficos ocidentais, preferindo mostrar uma representação artística das viagens espirituais e dar à viagem de ideias o formato e a forma dos *loás* viajantes. Ele apresenta um sistema de conhecimento alternativo, atualizando o *conhecimento profundo do vodou* em forma de pintura e, assim, questionando as iconografias de produção de conhecimento que prevalecem no Norte Global.



Ill. 3 Edouard Duval-Carrié, *La calabasse magique* (A calabaça mágica), 1997, da *Série migration* (2), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié



III. 4 Edouard Duval-Carrié, *Le débarquement à Miami Beach* (O desembarque em Miami Beach), 1997, da Série migration (3), óleo sobre tela emoldurado pelo artista, 150 x 150 cm. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Deixando para trás *O mundo dos seres subaquáticos*, os visitantes da exposição de Hildesheim finalmente encontravam o *Altar da Apoteose* (Duval-Carrié 2004, il. 5), que já conheciam pelo pôster.

O altar do vodou é uma forma muito especial de mostrar aspectos da história, do presente e do futuro em contextos religiosos, englobando todos os objetos que constituem a experiência espacial. A materialidade e os modos de exibição de suas imagens produtoras de conhecimento – e, portanto, suas estratégias específicas de local – podem variar. Um altar assim é também uma âncora arquitetônica do ritual. Os altares do vodou podem estar em qualquer lugar e ter qualquer formato, forma, tamanho e material imaginável: estão “em templos, quartos de dormir e painéis de táxis [...] e consistem em objetos encontrados, imagens e oferendas que sabidamente agradam aos gostos divinos” (Cosentino 2004: 20). Eles são a “face dos deuses [...], uma escola do ser projetada para atrair e aprofundar os poderes da inspiração” (Farris-Thompson 1993: 147).



Ill. 5 Edouard Duval-Carrié, *Apotheosis-Altar*, 2004, técnica mista (polyester, plexiglass, et al.), dimensões variáveis. Courtesy Edouard Duval-Carrié

Preenchendo toda a sala, a instalação de Duval-Carrié consistia em um altar em forma de uma enorme cruz branca e luminosa.<sup>29</sup> A instalação era dominada por uma grande escultura em forma de busto no meio, a qual era acompanhada por cinco bustos menores. Simetricamente dispostas, várias serpentes,<sup>30</sup> feitas do mesmo material colorido usado nos bustos, rastejavam em direção ao centro vindas de todos os lados. A parede atrás da instalação fora pintada de preto, a maior parte da luz provinha da cruz, que iluminava as figuras por baixo e dava-lhes um estranho brilho. A instalação foi mais obviamente informada pelos modos de exibição encontrados em mostras de arte internacionais. Tratava-se de uma interpretação esteticizada e decididamente contemporânea e globalizada de um altar de vodou que adotava o hábito estruturante dos santuários de vodou,<sup>31</sup> mas nunca pretendeu ser outra coisa que não uma peça de arte.<sup>32</sup> Como em *Seres Subaquáticos*, os loás do *Altar da Apoteose* são feitos de plástico colorido, criando uma materialidade contemporânea e globalmente acessível. De acordo com Edouard Duval-Carrié, o altar foi erguido para celebrar o casamento da loá Erzulie Dantor (a forma *Petwo* mais agressiva do pacífico espírito *Rada Erzulie Fréda*)<sup>33</sup> e Dam-

29 Os portugueses levaram a iconografia da cruz cristã para o Reino do Congo, onde ela foi adaptada à arte baseada na tradição. Na cosmologia daomeana, ela representa os quatro pontos cardeais e é uma metáfora visual da encruzilhada, "unindo os mundos dos vivos e dos mortos" (Sharpe 2020: 72). A maioria faz parte do *vevê* de Papa Legba, "os [motivos] cruciformes do Reino do Congo e de Angola invocavam a Deus e a todos os mortos coletivamente" (Farris Thompson 1983: 191).

30 A iconografia da serpente é muito importante para o vodun em geral. As serpentes são, no mundo inteiro e em diferentes contextos religiosos e profanos, frequentemente associadas ao conhecimento especial, à dualidade das coisas e ao ciclo natural, bem como ao acesso a reinos sobrenaturais; muitas vezes a serpente pode ser lida como "a encarnação de um lado reverso" (Welling 2012: 15). Sobre as fortes conexões entre a cultura visual e material do vodun baseada na imagem da serpente na cerâmica *euê* (Gana), v. Aronson 2007.

31 Existe "[...] um forte princípio organizador no mundo dos altares do vodun, [...] os altares *Petwo*, por exemplo, têm aspecto muito diferente dos altares dos espíritos *Rada*" (Farris Thompson 1983: 182).

32 Duval-Carrié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022.

33 A loá Erzulie pode assumir duas formas diferentes: Erzulie Fréda é a forma *Rada* do espírito e Erzulie Dantor, a forma *Petwo* mais agressiva. Erzulie Fréda é a deusa do amor e da beleza, enquanto Erzulie Dantor, como figura materna, seria a protetora feroz de seus filhos (Pressley-Sanon 2013: 51).

ballah,<sup>34</sup> um “*mariage mystique*” (um casamento místico; Welling 2012: 36). Ambas as formas de Erzulie estão representadas, sendo a principal a de Erzulie Dantor. Damballah-wèdo é um dos principais espíritos do vodou haitiano. Sendo o loá da criação e da fertilidade, ele assume a forma de uma serpente rastejante (Métraux 2017: 115). Também são mostrados os loás Agwé, Aizan e General Sobo.

A superfície do altar é decorada com formas azuis e formas que poderiam ser interpretadas como representações contemporâneas de vevês, que são “consideradas algumas das primeiras formas de arte não indígenas e, como tal, contêm memórias sagradas passadas de geração em geração de oungans e manbos (sacerdotes e sacerdotisas do vodou)” (Sharpe 2020: 60). Parte do sistema de conhecimento do vodou, os vevês assumem a forma de desenhos de linhas geométricas; são os símbolos dos loás e a escrita dos espíritos, funcionando como portas para a entrada em Ginen (Sharpe 2020: 74). Eles “são traçados por sacerdotes ou sacerdotisas em substâncias em pó [...]. Simetricamente dispostos e simetricamente representados, eles agradam, invocam e encarnam as divindades do vodun do Haiti”.<sup>35</sup> Quanto aos loás, não há nenhum cânon (Cosentino 2004: 17), embora alguns se baseiem no que escreveu Milo Rigaud.<sup>36</sup> Cosentino diz: “Os loás são como o deus grego Proteu. Agarre-os e eles se metamorfoseiam; [...] a consistência icônica é irrelevante. A inspiração divina é um privilégio do artista” (Cosentino 2004: 17/18). Os vevês também participam da contínua adaptação do vodun ao presente; segundo Farris Thompson, os vevês influenciaram a “arte haitiana de museu desde sua primeira ‘renascença’, por volta de 1947-1949” (Farris-Thompson 1993: 294).<sup>37</sup> Duval-Carié costuma usar formas parecidas com vevês para literalmente emoldurar suas pinturas, provavelmente para esfumar ainda mais as fronteiras entre os muitos “aquis” e “lás” do vodun.

## Conclusão

John Dewey cunhou a ideia da arte como *experiência*. Ele implodiu as diferenças traçadas pela teoria ocidental entre (belas) artes e *arte popular* (tomando como referência o jazz), a fim de restabelecer continuidade entre vida e arte. Dewey argumenta que as obras de arte podem desencadear sensações comparáveis às experiências estéticas da vida cotidiana. Edouard Duval-Carié teria gostado de ver sua arte fazer parte de santuários haitianos ou da África Ocidental,<sup>38</sup> onde ela poderia ser “um objeto real de veneração” (Sullivan 2007: 170). A arte então criaria uma experiência sensorial ainda mais próxima dos termos do vodun, reconectando suas diferentes localidades como Du-

34 O nome crioulo do espírito fon Dã, “uma metáfora do [...] signo primário e combinatório de ordem” que combina os aspectos masculino e feminino. As muitas cores do corpo de Damballah-wèdos (a cobra arco-íris) representam a agressividade (vermelho) e a compaixão (azul) (Farris Thompson 1983: 176).

35 Para Farris Thompson, o termo “vevê”, usado no Haiti, remonta à terminologia fon arcaica e à ideia de cosmogramas para o Reino do Congo e territórios vizinhos. V. Farris Thompson 1983: 188 e 1993:49, 293. Alguns deles permitem foco geométrico para uma constelação de forças do Daomé, do Reino do Congo e da igreja católica romana que constitui a própria estrutura da história cultural haitiana. Farris Thompson 1983: 191.

36 Milo Rigaud (1974: 67) descreve os vevês como dotados de poder mágico, sendo eles atrativos e condensadores rituais de forças astrais às quais estão misteriosamente ligados por uma cadeia geométrica oculta, da qual nascem a Escrita e a Linguagem, a Arquitetura e a Cibernética. Além de fazer referências esotéricas e associar os vevês a ensinamentos míticos como a cabala (tradição do misticismo judaico) ou à mística da Nova Era, virulentas na época da sua publicação, o livro é um compêndio do vevê e uma obra de referência visual, a mais próxima de uma obra canônica sobre os aspectos estilísticos do vevê, que ainda hoje é utilizado por especialistas religiosos (Duval-Carié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022).

37 Convém observar que, em *Face of the Gods*, Farris Thompson parece diferenciar terminologicamente entre arte de museu e arte que não é de museu.

38 “Sim, meu objetivo inicial com todas as grandes instalações era construir uma catedral de vodou no Haiti. Mas isso, esse tipo de conceito, é como ir de verdade para a lalalândia. Eu já disse isso. Falei sobre isso, e todos fizeram cara de ‘o que ele pensa que é? Um sacerdote de vodou louco ou o quê?’ Mas, você sabe - onde eu existo se não for assim?” (Duval-Carié, Entrevista a Wolf, 13.04.2022).

val-Carrié pretendia com as antenas para o festival do Benin. Arte popular e belas-artes, arte e prática profana e religiosa seriam finalmente reunidas. LeGrace Benson sugere que grandes instalações como *Altar da Apoteose* ou *Seres Subaquáticos* de Duval-Carrié dominam uma sala a ponto de obrigar espectador a tornar-se parte da obra de arte: “Esse é o tipo de espaço sagrado em que o teatro da reencenação acontece, e quem quer que entre nele deve tornar-se um ator no drama [...]. Duval-Carrié exorta-nos a ser mais que *voyeurs*” de um drama apenas visível em alguma superfície brilhante; “para usar a linguagem do vodou, até certo ponto as obras possuem o visitante” (Benson 2008: 155). Enquanto a exposição de Hildesheim mostrou a ideia que os curadores faziam de uma mostra de *vodun*, as instalações e pinturas de Duval-Carrié questionam o conceito de espaço museológico ao integrar o *conhecimento profundo* do *vodun* a obras de arte inquestionavelmente contemporâneas. O espaço de um museu ou de um santuário deve então ser entendido como um poderoso arquivo. Seus programas pictóricos fazem parte da (re)escrita de histórias e da formação de identidades contemporâneas no Atlântico Negro e além, por meio da análise visual da produção de conhecimento do *vodun* e de suas estratégias de poder.

## Referências

- Adeji, Sela Kodjo, *Philosophy of Art in Ewe Vodou Religion*. Accra: 2019.
- Apter, Andrew, “On African Origins: Creolization and *Connaissance* in Haitian Vodou”, *American Ethnologist*, vol. 29, nº 2 (2002) : 233-260.
- Aronson, Lisa, “Ewe Ceramics as the Visualization of Vodoun ”, *African Arts*, vol. 40, nº 1, Ceramic Arts in Africa (Spring, 2007): 80-85.
- Benson, LeGrace, “On Reading Continental Shifts and Considering the Works of Edouard Duval Carrié ”, *Small Axe* 27 (October 2008): 151–164.
- Bogues, Anthony, “Making History and the Work of Memory in the Art of Edouard Duval-Carrié”, in *Edouard Duval-Carrié. Decolonizing Refinement. Contemporary Pursuits in the Art of Edouard Duval-Carrié*. Tallahassee: Florida State University Museum of Fine Arts, 2018: 26-40.
- Chemeche, George (ed.), *Eshu: The Divine Trickster*. Woodbridge: ACC Art Books, 2013.
- Cosentino, Donald, “Vodou made visible ”, Buhler Lynes, Barbara (ed.), *From within and without. The History of Haitian Photography*. Fort Lauderdale: NSU Art Museum, 2015: 40-45.
- Cosentino, Donald J., “Kongo Resonance in the Paintings of Edouard Duval-Carrié”, Cooksey, Susan et al. (ed.): *Kongo across the Waters*. Gainesville: University Press of Florida, 2013: 385-390.
- Cosentino, Donald, “Vodou a way of life”, *Material Religion*, 5:2: 250-252.
- Cosentino, Donald, “Vodou in the Age of Mechanical Reproduction”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, nº 47 (Spring, 2005): 231-246.
- Cosentino, Donald J., *Divine Revolution: The Art of Edouard Duval-Carrié*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2004.
- de Heusch, Luc, “Kongo in Haiti: A New Approach to Religious Syncretism”, *Man*, vol. 24, nº 2 (1989): 290–303.
- Desmangles, Leslie G., “Replacing the Term ‘Voodoo’ with ‘Vodou’. A Proposal”, *Journal of Haitian Studies*, vol. 18, nº 2 (2012): 26–33.

- Dewey, John, *Art as Experience*. New York: Tarcher Perigee, 2005 (1934).
- Fandrich, Ina J., "Yorùbá Influences on Haitian Vodou and New Orleans Voodoo", *Journal of Black Studies*, vol. 37, nº 5 (2007): 775–91.
- Farris Thompson, Robert, *Face of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Prestel, 1993.
- Farris Thompson, Robert, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art & Philosophy*. New York: Vintage, 1983.
- Gutiérrez, Jorge Luis, "Édouard Duval-Carrié: Epiphany of Haiti, the Caribbean and the Tropics", in Gutiérrez, Jorge Luis; López Sacha, Francisco (ed.), *Edouard Duval-Carrié. Mackandal*. Madrid: Poparte Galería, 2017, 20/21.
- Houlberg, Marylin, "Water Spirits of Haitian Vodou. Lasirèn, Queen of Mermaids", in Drewal, Henry John (ed.), *Mami Wata. Arts for Water Spirits in Africa and its Diasporas*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 2008: 143-159.
- Law, Robin, "Commemoration de la Traite Atlantique à Ouidah (Commemoration of the Atlantic Slave Trade in Ouidah)", *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 8 (2008) : 10-27.
- Mercer, Kobena, "Cosmopolitan Contact Zones", in Barson, Tanya et al. (ed.), *Afro Modern. Journeys through the Black Atlantic*. London, Tate Publishing, 2010: 40-48.
- Métraux, Alfred, *Voodoo in Haiti* Gifkendorf: Merlin 2017 (original: *La Vaudou haïtien*. Paris: Gallimard 1959).
- Mintz, Sidney; Michel-Rolph Trouillot, "The Social History of Haitian Vodou", in Cosentino, Donald (ed.), *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: Fowler Museum of Cultural History, 1995: 123-153.
- Middelanis, Carl Hermann, "Blending with Motifs and Colors: Haitian History Interpreted by Édouard Duval Carrié", *Small Axe* 18 (2005): 109–123.
- Munro, Martin, "Unthinkable Duvalier", in Miradas. *Journal for the Arts and Culture of the Americas and the Iberian Peninsula*, 02/2015: 4-16.
- Pressley-Sanon Toni, *Istwa across the Water. Haitian History, Memory, and the Cultural Imagination*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- Pressley-Sanon, Toni, "Exile, Return, Ouidah, and Haiti. Vodoun's Workings on the Art of Edouard Duval-Carrié", *African Arts*, vol. 46, nº 3 (2013): 40-53.
- Ramsey, Kate, *Vodou and Power in Haiti. The Spirits and the Law*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.
- Rush, Dana, "Ephemerality and the 'Unfinished' in Vodou Aesthetics", *African Arts*, vol. 43, nº 1 (2010): 60–75.
- Sharpe, Jenny, *Immaterial Archives. An African Diaspora Poetics of Loss*. Illinois: Northwestern University Press, 2020.
- Sullivan, Edward J. et al. (ed.), *Continental Shifts. The Art of Edouard Duval-Carrié*. New York: Haitian Cultural Alliance/Arte al Dia, 2007.
- Welling, Wouter, "The Secret of the Serpent", in Welling, Wouter (ed.), *Dangerous and Devine. The Secret of the Serpent*. Amsterdam: KIT Publishers, 2012: 12-88.
- Wolf, Niklas, Interview Edouard Duval-Carrié, 13.04.2022