

“A ARTE PELA VIDA: A VIDA PELA ARTE”

Babatunde Lawal

Chefe do Departamento de Belas-Artes,
Universidade de Ifé, Nigéria.

Traduzido do inglês por Heliane F. de Andrade Posnar

Para o leigo, a Arte é qualquer objeto colorido, complexo ou habilmente representado que é exposto unicamente para admiração pública ou privada. Não é de surpreender, ela é amplamente considerada como um luxo que um país em desenvolvimento como a Nigéria pode dispensar, pelo menos, no momento. Desta maneira, por um longo período, o ensino da Arte foi relegado a um segundo plano em muitas das nossas instituições de ensino superior. Das 13 universidades nigerianas, somente 4, a saber Zaira, Nsukka, Ifé e Benin – possuem departamentos de Belas Artes. Mesmo assim, a estes departamentos não têm sido dado recursos necessários que lhes permitam dar a espécie de contribuição que suas equivalente em outras partes do mundo estão fazendo às suas respectivas sociedades.

Nesta conferência inaugural, a primeira a ser dada sobre este assunto em qualquer universidade nigeriana, eu me empenharei em projetar alguns esclarecimentos na natureza da arte e porque a ela deveria ser atribuído um lugar mais elevado na nossa ordem nacional de prioridades.

Embora seja normalmente reconhecida por seus aspectos visuais e sonoros – isto é, Escultura, Arquitetura, Pintura, Tecelagem, Artes Gráficas, Dança, Drama, Poesia e Música – a Arte é muito mais que sua representação material. Ela é uma personificação de uma “inteligência” especial pela qual o homem aprimora seu ambiente imediato, transformando materiais de lugar-comum em alguma coisa de maior valor. Embora esta “inteligência” especial seja latente em todos os homens, ela é muito desenvolvida em certos indivíduos ou como um dom natural ou como resultado de algum treinamento. Estes indivíduos são chamados artistas. O que diferencia um artista do homem comum é seu alto poder imaginativo-criativo que permite a ele chegar às raízes da natureza a fim de criar uma nova *realidade* dela. Esta nova realidade é um resumo da Ordem, Unidade, Proporção, Harmonia, Ritmo, Beleza e outros ideais que geram um sentimento de prazer no homem. “Uma vez que as várias artes surgem de dois grandes aspectos de ser, o *tempo* e o *espaço*, a unidade artística, se expressa em diferentes maneiras, dependendo do tipo da arte na qual ela é procurada” (1). Dança, Drama, Poesia e Música são conheci-

das como *artes temporais*, porque elas dependem de movimento, ação e som para sua expressão. Ela, entretanto, existem somente na duração de suas representações. Por outro lado, a Pintura, Escultura, Arquitetura, e assim por diante são conhecidas como *artes espaciais*, porque elas existem fisicamente no espaço. Elas são entretanto estáticas em suas representações.

Quando a unidade ou expressão artística é cultivada como um fim em si mesma, isto é, por puro prazer, nós temos o que é chamado Arte “Pura”, como em certas categorias da pintura abstrata, escultura e música. Quando é somente um meio para uma solução, como em Arquitetura, Cerâmica, Tecelagem e Arte Gráfica — sendo a ênfase na utilidade funcional — nós temos o que é conhecido como Arte Aplicada. Entretanto, a distinção entre ‘Pura’ e ‘Aplicada’ é muito difícil de se manter na realidade, desde que toda arte é funcional. Mesmo quando ela é criada por mero prazer hedonístico, isto é por si mesmo uma função. Nas culturas orientais, mais especialmente na África, não há quase distinção entre ‘Pura’ e ‘Aplicada’, porque, mesmo quando ela pode ser admirada simplesmente por certas qualidades artísticas, o mesmo objeto possui funções sócio-religiosas específicas que constituem sua razão de ser. Como resultado do crescente envolvimento com reproduções mecânicas, a Cerâmica, Tecelagem, Desenho e Artes Gráficas estão agrupadas em algumas instituições educacionais no Departamento de Arte Aplicada ou Desenho Industrial. Similarmente, desde que a Arquitetura precisa de uma tecnologia especial para sua execução, ela agora é, estudada mais ou menos como uma ciência em um departamento próprio e separado.

Dado o fato que uma interpretação extremista do termo “Arte Aplicada” pode levar a um rígido conceito de artesanato, algumas universidades preferem incluir ambas as Artes ‘Pura’ e ‘Aplicada’, incluindo Arquitetura sob o Departamento ou Faculdade de Belas Artes a fim de proteger seus elementos criativos de serem sufocados sob a atmosfera “mecanizada” de um departamento separado de Artes Aplicadas. E é por isso que todas as artes visuais pertencem ao mesmo departamento aqui em Ifé. Embora a Arquitetura tenha seu próprio departamento separado na Faculdade de Desenho Ambiental, alguns cursos de Belas Artes são obrigatórios para todos os estudantes de Arquitetura. Música e Drama possuem departamentos separados, enquanto Poesia é estudada no departamento de Literatura.

Entretanto, uma vez que é absolutamente impossível fazer justiça a todas as artes dentro do alcance de uma única conferência, eu irei daqui por diante me limitar às Artes Visuais ou Espaciais embora muitas de minhas observações possam se aplicar às outras.

Como já foi mencionado, o que é mais significativo a respeito da Arte é como o artista consegue com sucesso transformar materiais comuns em alguma coisa mais valiosa. Nas Artes Espaciais, esta proeza é al-

cançada através de uma habilidosa organização e manipulação de LINHA, FORMA, ESPAÇO, COR, e TEXTURA para alcançar a unidade de expressão na qual a individualidade das partes é perdida no efeito total do todo. É importante salientar, entretanto, que esta unidade de expressão e a luta pela Ordem, Proporção, Equilíbrio, Ritmo e Beleza, tão prezado na Arte e abundante na natureza, de fato, constitui a base da vida. Como o biólogo tem demonstrado, é a ordem e a harmonia inerente na fisiologia de todos os seres vivos que os permite viver e sobreviver em determinados ambientes. A morte resulta quando este equilíbrio é perturbado. A simetria observável nas formas externas da maioria das plantas e animais assim como a interrelação das partes com o todo, demonstra fortemente que “design” na natureza é funcional, assim como numa obra de arte. Não só as formas e os formatos ditados pela função — como nos corpos aerodinâmicos dos pássaros e peixes — padrões e cores possuem implicações remanescentes. Por suas cores brilhantes, as flores atraem agentes polinizantes; certos animais, pássaros e peixes desenvolvem cores e padrões especiais ou para atrair o sexo oposto ou como uma camuflagem para evitar que eles sejam facilmente notados pelo inimigo ou como uma presa em potencial. Como o Dr. Cott, um eminente biólogo da Universidade de Cambridge disse:

“(As) necessidades biológicas de segurança, subsistência e reprodução têm exercido, através da operação de seleção natural, fortes modificações que envolvem forma, coloração e comportamento. Mais ainda, . . . na produção de tais efeitos assim como ocultamento, disfarce ou propaganda, os próprios arranjos de cor e padrão, postura e hábito, que por razões teóricas são aqueles melhores adaptados para reduzir, traduzir ou aumentar a visibilidade, são aqueles que na prática têm evoluído” (2).

A organização do espaço na colméia e no formigueiro revelam características semelhantes aos povoados humanos, enquanto que a formação de vôo de certos pássaros são um prazer aos olhos, assim como é a dança humana bem coreografada. Tão difundido é o fator ‘design’ na natureza que os filósofos da escola teológica têm demonstrado que o universo não poderia ser outro exceto a criação de um artista inteligente, que é o próprio Deus todo-poderoso (3).

Seja lá como for, a questão que logicamente surge é: o que é tão significativo na Arte quando todos os seus elementos constituintes já existem na natureza e quando muitas obras de Arte são francamente reproduções da natureza?

A resposta simples é que a Arte é muito importante porque ela epitomiza a compreensão do homem acerca da essência da Natureza com o propósito de dominar seu ambiente. Enquanto os animais de espécies menores se adaptam inconscientemente a um certo ambiente através dos quais o biólogo chama “seleção natural” e pode morrer se as disparidades

excederem em seus dotes físicos, o ser humano se adapta conscientemente ao seu ambiente como resultado de sua descoberta de que ele poderia “reproduzir” ou aperfeiçoar os aspectos da natureza para servir como “substituto funcional” para sua própria sobrevivência. Isto o leva a uma produção consciente de ferramentas com as quais ele enfrenta as vicissitudes de sobrevivência. Ele usa maquiagem deliberadamente para atrair o sexo oposto, ou para servir como uma forma de camuflagem para pavonear-se ou se esconder do inimigo. A maioria das primeiras obras de arte parecem ter evoluído como uma espécie de ferramenta com a qual o homem pré-histórico tentou não somente ganhar domínio de seu ambiente imediato mas também influenciar o supernatural em seu favor. Portanto na caverna paleolítica, pinturas de Lascaux (França) e Altamira (Espanha), estimadas em cerca de 20 mil anos, há uma forte indicação de que alguns dos animais representados tenham sido deliberadamente feridos com instrumentos pontiagudos que, tendo sido enfraquecidos simbolicamente, eles poderiam, na vida real de vir a ser presas fáceis a seus caçadores pré-históricos. Por outro lado, certas representações em escultura de figuras humanas com aspectos femininos exagerados sugerem que a própria natureza era personificada e adorada como a ‘deusa-mãe’ com o propósito de estimular a fertilidade humana e animal. Na época a magia pré-histórica se desenvolveu em religião organizada, a Arte tinha se tornado tão envolvida com rituais como se fosse adquirir virtualmente um poder autônomo por si próprio, partilhando da essência do fenômeno que ela simboliza. Nas religiões monoteístas como o Cristianismo e Islamismo, ela é usada (principalmente na Arquitetura) para glorificar a imagem do Senhor, e também para inspirar um sentimento de piedade no homem. Na história da religião, conta-se que os deuses criaram os homens à sua própria semelhança; através da Arte, este mito é inverso, com o homem recriando os deuses à sua própria imagem (5), tanto que eles poderiam atribuir traços humanos a eles, obrigando-os a ser favoráveis à humanidade. Simultaneamente, a Arte tem continuado a enriquecer a qualidade de vida não somente através da criação e desenvolvimento das necessidades básicas da vida tais como abrigo, utensílio e vestimenta, mas também em torná-las mais agradáveis na aparência. Graças ao artista, a civilização humana, como é hoje, é o resultado de uma grande consciência estética que suas criações têm gerado no homem.

Até agora, a África tem feito uma de suas maiores contribuições para a cultura humana nas Artes Visuais (6). Os gregos antigos, que estabeleceram os alicerces das tradições artísticas ocidentais, não esconderam sua admiração pela escultura egípcia antiga e então copiaram-na diretamente, mais especialmente nos períodos Arcáicos e Geométricos de seu desenvolvimento artístico. Mas ainda, as formas atuais de Arte Européia moderna têm sido influenciadas pela Escultura Africana tradicional. É interessante notar que antes do séc. XX, a Arte Européia era julgada única-

mente em termos do grau de sua aproximação com a aparência natural. Como resultado, a proporção não-naturalística de uma grande maioria da escultura africana tradicional foi rejeitada pelos primeiros antopólogos europeus como uma tentativa abortiva de imitar a natureza. Foi somente no final do século XIX quando alguns artistas europeus da "avant-garde" se desiludiram com o naturalismo imitativo de sua herança grega, que as qualidades artísticas da escultura africana se tornaram mais e mais aparentes. Na sua tentativa de se libertar dos grilhões do naturalismo grego, estes artistas radicais europeus se comprometeram com todas as espécies de experiências artísticas. Por exemplo, o artista francês Paul Cézanne, começou a tratar a natureza mais especialmente a figura humana em termos de cones, esferas, e cubos, inaugurando portanto o movimento cubista. Por sua vez, Pablo Picasso e George Braque não somente levaram esta geometricidade da natureza a um extremismo radical no cubismo sintético, mas também ligaram objetos reais às suas pinturas; e isto levou a uma nova forma de expressão artística conhecida como COLAGEM. Entretanto, por volta de 1906 quando eles entraram em contato com a escultura africana tradicional pela primeira vez, estes artistas europeus ficaram espantados em descobrir que suas experiências radicais já estavam presentes lá, de uma forma mais avançada. Por exemplo, os artistas da cultura Nok do norte da Nigéria vinham tratando a natureza em termos de cones, esferas e cubos desde cerca de 900 A.C. (7). Os precursores da Colagem podem ser observados na tradição africana de adicionarem sementes, conchas e tecidos às esculturas pintadas. Dito isto tudo, a influência africana na Arte Européia moderna tem muito a ver com a abertura de uma nova perspectiva plástica para a visão artística ocidental removendo as cataratas do naturalismo imitativo.

É bastante fácil desenhar paralelos entre as qualidades plásticas da escultura africana tradicional e aquelas da Arte Européia Moderna, mas deve-se salientar, entretanto, que seus 'backgrounds' são diferentes. Enquanto a Arte Européia moderna tem sido motivada pelo conceito da Arte como *um fim por si própria* (isto é, por apreciação hedonística), a escultura africana tradicional foi na sua maior parte um *meio para um fim* — um reforço dos valores centralizando na segurança do indivíduo e do grupo. Da autoridade espiritual focalizada nas figuras ancestrais e máscaras para prestígio social comunicada através de uma arquitetura elaborada e vestimentas, as artes tradicionais da África "ecoaram os aspectos positivos de uma visão do mundo e serviram ativamente na execução das necessidades materiais e espirituais" (8). A ênfase dada aos aspectos espirituais da realidade é em parte responsável pela proporção não-naturalística da escultura africana tradicional. Para alcançar esta proporção, o artista tradicional empregou um método especial do *Realismo Seletivo* que o possibilitava enfatizar os elementos mais importantes de uma dada situação. Nas placas de bronze de Benin, por exemplo, a ima-

gem de Obá é sempre a maior, porque ele é a pessoa mais sagrada na sociedade Edo. As figuras dos assistentes são reduzidas em tamanho, simplesmente porque eles são subordinados. Na maioria das esculturas africanas tradicionais, a CABEÇA é a parte mais proeminente porque, na vida real, é a parte mais vital do corpo humano; ela contém o cérebro — a morada da sabedoria e da razão; os olhos — a luz que ilumina os passos do homem pelos labirintos da vida; o nariz — que serve como uma espécie de ventilação para a alma; os ouvidos — com os quais o homem escuta e reage aos sons, e a boca — com a qual ele come e mantém o corpo e a alma juntos. As outras partes do corpo são abreviadas para enfatizar suas posições subordinadas (9). Tão importante é a cabeça em muitas sociedades africanas que ela é adorada como a sede da personalidade e destino de um homem.

Entre os Iorubás, ela é considerada como um repositório da fonte de vida do homem; daí o ditado, 'ori eni ni isèse eni'. Entretanto, uma tradição levemente diferente existe entre os Igbo, Igala e Edo que, embora reconhecendo a primacidade da CABEÇA, põem muita ênfase na MÃO, porque ela executa os planos e desejos da CABEÇA. Além disso, o homem defende-se e arranja-se com as suas mãos. Embora a esta parte do corpo não seja dada a mesma proeminência da cabeça nas esculturas, não obstante, um objeto especial variavelmente conhecido como ikenga (entre os Igbo), ikeja (entre os Igala) ou Ikegobo (entre os Edo), é feito para objetificar o dinamismo da mão como um índice da realização individual. Daí o ditado Igbo: "Áká di nko na-eme ògàrànyà" (uma mão astuta faz o sucesso de um homem). Entre os Igbo, a ikenga também serve como um repositório do espírito-guardião (chí) do indivíduo, assim como a cabeça (ori) faz o mesmo entre os Iorubás.

O fato de que a generalidade da escultura africana é não-naturalística não significa que o artista tradicional não possa reproduzir a natureza como ela é, se ele quisesse. Que ele possui a habilidade para fazê-lo, quando o contexto justificava, pode ser observado em Ifé e na Arte Igbo-Ukwu cujo naturalismo se posiciona entre os melhores do mundo.

Tendo esclarecido alguns pontos na natureza da Arte e sua significação para a humanidade, eu agora prosseguirei falando sobre algumas de minhas próprias contribuições como um acadêmico.

Minhas atividades cobrem duas grandes áreas: prática profissional em Desenho Gráfico e pesquisa acadêmica na História da Arte. Desenho Gráfico tem a ver com a aplicação da Arte para uma comunicação efetiva na classe média, Propaganda e Relações Públicas, e por considerações estéticas e humanísticas em Desenho, Desenho de Interior e Planejamento Ambiental, entre outros. Por outro lado, a História da Arte é o estudo da Arte no tempo e no espaço com referência especial à Forma, Estilística, Conteúdo, Função e Significado. Embora eu tenha produzido muitos desenhos gráficos para uso público e privado, muito de meu tempo tem sido devotado ao ensino e ajuda para treinar graduados qualificados nesta área.

Entretanto, é neste campo da História da Arte, que eu tenho ensinado na Nigéria e no exterior, que minhas contribuições são mais conhecidas. Desde que a justiça começa em casa, eu tenho concentrado muito de minha pesquisa na decifração do significado da Arte na cultura iorubá.

Entre os Iorubás, a Arte é identificada como *Isé Onà* – personificação da habilidade. O artista é *Onisé Onà* – produtor da habilidade. A escultura é chamada de *ere* (estátua) ou *àwàrán* (pintura), enquanto a decoração da superfície é designada como *òsó* ou *àrà* (ornamento). Minha primeira grande contribuição para estudar os centros de Arte Iorubá no simbolismo assim como as implicações das esculturas usadas na adoração de Xangô, o orixá iorubá do raio e trovão (10).

De acordo com a tradição oral iorubá, Xangô foi o terceiro Alafin (rei) de um antigo reinado iorubá de Oyo-Ile. Ele era tão poderoso que quando falava, fogo e fumaça saíam de sua boca e narinas. Diz-se que ele era um grande guerreiro e quando no campo de batalha, ele geralmente usava seu poder mágico para atrair raios e assim abater seus oponentes. Depois de sua morte, ele foi deificado e identificado com raios e trovões. Seja como for, suas proezas de guerra semearam as sementes do que mais tarde se tornou conhecido como o velho Império Oyo que se estendia da curvatura do Rio Niger no Norte, para o Togo no Oeste, Benin no Leste e abaixo para as regiões costeiras do Sudoeste da Nigéria. O Império Oyo alcançou o apogeu de sua glória no século XVIII quando ele se tornou um dos reinados negros mais ricos na África e sua fama se espalhou fora do continente. Durante este período, a adoração de Xangô foi organizada com base num vasto império, com os sacerdotes de Xangô servindo como governadores das províncias em territórios conquistados. Qualquer vassalo do rei que se recusasse a pagar tributos ao Alafin era ameaçado com a ira de Xangô.

Em essência, a adoração de Xangô é uma monarquia divina com a orientação de um deus ameaçador. Depois da morte de Xangô, os subseqüentes Alafin de Oyo eram considerados como seus descendentes e representantes terrestres. O sucesso e aumento da adoração de Xangô seria melhor apreciado uma vez que se constata que a terra iorubá está situada na floresta da chuva da Costa da Guiné que figura como a segunda em todo o mundo em frequência de raios (11). E sendo considerado como o guardião de sua arma mortal, Xangô facilmente se tornou o orixá mais popular entre os Iorubás Oyo. Sua adoração é de apaziguamento e súplica. Apesar de sua natureza violenta, entretanto, acredita-se que ele seja muito generoso e que tenha o poder de dar boa saúde, riqueza e crianças aos seus devotos, além de abrigá-los durante tempestades. Com a chuva, Xangô assegura a fertilidade do solo; ele reabastece lagos e riachos, provendo a humanidade com muitas de suas necessidades básicas de vida. Além disso, ele ajuda a regular a conduta moral da sociedade usando o raio para matar ladrões, traidores e elementos anti-sociais.

De modo geral, como resultado de freqüentes cerimônias públicas realizadas em sua honra, em conjunto com o desejo de seus devotos de cortejá-lo com todos os recursos humanos disponíveis, os sacerdotes de Xangô são os que se vestem com mais colorido de todos os sacerdotes iorubás, enquanto templos dedicados a ele são os mais elaborados em termos de decorações em escultura e simbolismo. A arte é usada tanto para glorificar sua imagem quanto para facilitar a comunicação com ele. Em muitas de suas canções de adoração (oríki), conta-se que Xangô mora em um grande e celestial palácio que possui um estábulo de 10 000 cavalos. É de lá que ele lança os raios. Um templo típico de Xangô é um microcosmo deste palácio celestial do qual o próprio palácio do Alafin é um reflexo. O raio na tijela de madeira entalhada (opón) no altar representa a presença de Xangô. O pilão entalhado e de cabeça para baixo, no qual a tijela contendo os raios é colocada, serve como trono. Os assistentes das figuras do altar (representando um apanhado da sociedade — sacerdotes, devotos, empregados, tocadores de tambor, caçadores, guerreiros e assim por diante) podem ser vistos não somente como cortesões ou servidores esperando por Xangô, mas também como a humanidade esperando a proteção de Xangô. O papel das representações em escultura neste nível é de realçar a presença majestosa de Xangô.

Além de sua função decorativa, muitas das esculturas possuem significado. Por exemplo, o pilão de cabeça para baixo (odó), devido ao seu peso, serve como um suporte simbólico para a imponência de Xangô; daí ser o símbolo de seu poder. O machado de Xangô simboliza o poder destrutivo de Xangô. É uma representação em escultura de dois raios em direções opostas englobando a noção de que é Xangô quem lança os raios do céu quando relampeja, sendo a potência do relâmpago comparado à do machado. O machado é, portanto, carregado pelos devotos de Xangô ambos como um emblema da intimidade de Xangô, e como uma afirmação visual de seu próprio poder para invocar e dirigir o curso do relâmpago. O tema da cópula não somente acentua o papel de Xangô como o deus da fertilidade, mas também pretende-se estimular a nível cósmico uma união pro criativa que levará a um aumento nas vidas vegetal, animal e humana.

Talvez a função mais importante das esculturas do altar está no seu uso como um veículo de comunicação. Como já foi mencionado, o raio representa Xangô no altar. Mas é um símbolo muito abstrato para dar ao devoto uma total compreensão da essência antopomórfica de Xangô. São representações humanas no altar que ajudam de uma certa maneira a sugerir ao devoto a humanidade de Xangô. A necessidade de um aspecto humano no altar tem resultado em ser o próprio Xangô ocasionalmente representado em pessoa como um guerreiro eqüestre — uma alusão a sua vida terrena como um rei de Oió. De qualquer maneira, uma vez que os iorubás consideram o altar como (ojú'bo) isto é, 'a face do espírito', a totalidade das representações em escultura constituem a 'face de Xangô'.

Este ponto é muito importante porque o raio é freqüentemente escondido numa tijela coberta, em consequência da qual a figura humana entalhada na tijela, pilão, ou representação em escultura do próprio Xangô facilmente se torna um foco para os devotos e sacrifícios, intensificando a presença da divindade no momento da invocação e minimizando a distância astronômica entre ele e o adorador. Através da Arte, o invisível se torna, como se fosse, invisivelmente visível. Em um contato subsequente face-a-face, Xangô e seu adorador se tornam familiar um com o outro.

Para os iorubás, a face (ojú) tem a conotação de ACESSO. Daí se dizer que o que tem solução possui uma face; um impasse ou um obstáculo possui 'uma face difícil' — ó d'í'jú; para pacificar ou domesticar se diz 'esfriar a face' — tũ l'ó'jú. Entretanto, oferecer um símbolo não-figurativo de uma divindade com a face em escultura é para facilitar uma comunhão como orixá; porque o que possui face é acessível.

Um dos focos deste estudo é meu uso de evidências arqueológicas, faunísticas climatológicas e mitológicas para desaprovar a antiquíssima pressuposição que o simbolismo do carneiro na Arte de Xangô e em toda a arte do Oeste da África foi, por assim dizer, tomada como empréstimo do culto de Amon-Ra do Egito Antigo. No Oeste da África, o carneiro está associado com raios devido à crença folclórica popular de que o estrondo do raio é causado pelo choque de dois carneiros sagrados.

Uma análise crítica da evidência disponível revela que a história da representação 'ritualística' do carneiro pode ter sido originada no Antigo Sahara que já teve um clima mais úmido do que o atual, e que também suportava uma grande população (incluindo negros) e uma variedade de plantas e animais que já não se encontra atualmente no deserto do Sahara.

Mas, como resultado de um ressecamento gradual do Antigo Sahara, muitos de seus habitantes fugiram para outras partes da África. Isto é confirmado pelo fato de que as primeiras evidências arqueológicas da ocupação humana no Egito Antigo e África ocidental possuem fortes afinidades com culturas antigas do Sahara. Uma vez que a representação do carneiro na pré-histórica arte da pedra do Sahara e Norte da África é agora considerada mais velha do que a do Egito Antigo (12), é mais do que provável que ambos os simbolismos do carneiro no Oeste Africano e Egito Antigo possuam uma raiz comum no Sahara. Bastante significativa, enquanto o carneiro é geralmente associado com chuva e divindades dos raios no Oeste da África, no Egito Antigo era associado com Amon-Ra em sua capacidade dupla como deus do trovão e do sol. Devido ao fato de o Egito Antigo ter se tornado habitável somente depois da estiagem do Vale do Nilo e da cessação de pesadas chuvãs na área, é evidente que o atributo do trovão do Amon-Ra era uma 'importação' do Antigo Sahara.

No clima excessivamente quente, seco e quase sem chuvas do Egito Antigo, o simbolismo chuva/trovão do carneiro foi logo superado pelo do sol. A associação original do raio ao animal tem sido mantida no

Oeste da África devido ao seu clima úmido e freqüentes tempestades com trovões. Outros detalhes de minhas descobertas são muito complexos para serem debatidos nesta conferência. É bastante salientar que minha metodologia tem sido amplamente elogiada e foi descrita no *Jornal ARTES AFRICANAS* como:

... uma linha exemplar de pesquisa que pode ser usada por um número de situações semelhantes, e que possui potenciais mais amplos por atribuir datas relativas a objetos e instituições cujos padrões de distribuição incluem, o Sahara, África sub-sahara e Norte da África, do Atlântico até a Ásia Menor (13).

Em um outro grande estudo, eu examinei o sócio-político assim como as funções estéticas do Gêlédé, a máscara mais popular entre os Ketu e Egbadó Iorubás (14). Na máscara Gêlédé, a tentativa Iorubá de lidar com os problemas de feitiçaria e controle social, usando a Arte como uma arma.

De acordo com a mitologia Iorubá, o poder da feitiçaria foi dado à primeira mulher na criação. Quando os deuses chegaram a terra, Oloдумaré, o Ser Supremo, deu a cada um deles atributos especiais; por exemplo, Obatalá foi dado o poder do ferro e Orunmilá, o poder da sabedoria e clarevidência. A Íyá Nlá, o único membro feminino do grupo foi conferido o título: "Mãe de todos"; a insígnia deste título sendo uma cabaça contendo um pássaro. Chegando à terra, os deuses usaram seus poderes como eles desejaram, mas a maioria para o bem da humanidade.

Sendo o arquétipo "Mãe de todos", Íyá Nlá (também conhecida como Iemanjá) tem sido glorificada pelos Iorubás como fonte da fertilidade com um poder místico de vida e morte sobre todos os seus descendentes. Na visão Iorubá, este poder místico é latente em todas as mulheres, embora somente aquelas iniciadas no culto de Íyá Nlá possam exercitá-lo. Estas iniciantes são popularmente conhecidas como àjé, ou feiticeiras. Acredita-se que as àjé são tão poderosas que elas não podem facilmente ser afetadas por atrativos comuns. Somente o poder coletivo dos espíritos dos ancestrais institucionalizados nas sociedades Egúngún e Orò podem conquistá-las. Mas isto não é uma tarefa fácil. A maioria dos Iorubás preferiram apaziguá-las, referindo-se a elas eufemisticamente como "Nossas Mães" — Awon Íya'Wa. Diferente da concepção européia de feitiçaria como a personificação do diabo, a feitiçaria Iorubá pode ser influenciada a usar seu poder místico em relação ao bem-estar mais do que para a destruição da sociedade. Um dos meios mais potentes de efetivar isto é o Gêlédé. Os dançarinos Gêlédé são homens que se dirfarçam de mulheres para entreter as feiticeiras. Na véspera do festival Gêlédé, um mascarado em especial Èfè ou o brincalhão, se apresenta na praça do mercado, invocando as bênçãos de todos os deuses e das feiticeiras da sociedade, entretendo a audiência com canções, piadas e sátiras; elementos anti-sociais são expostos e criticados — todos numa tentativa de refinar a sociedade. Nos primeiros sete dias, depois da cerimônia Èfè, masca-

rados Gèlédé em roupas multi-coloridas dançam na praça do mercado em honra de Íya'Nlá e das feiticeiras.

O resultado de meus estudos deste mascarado pode ser resumido como se segue.

O mascarado Gèlédé tem evoluído de uma dança da fertilidade originalmente apresentada pelas esposas e jovens para honrar os deuses mais especialmente Íyá Nlá, a "Mãe de Todos". Durante a dança, entalhes eram equilibrados na cabeça. Por conselho de Orúnmílá, o deus da predição, os homens adotaram esta dança das mulheres para pacificar as feiticeiras. No processo, uma máscara rebruscada era produzida para criar um espetáculo do 'ideal' e do 'bonito'. Um aspecto importante do traje Gèlédé são argolas de metal usadas no tornozelo (ìkú ou savaro) que retinam ritmicamente durante a dança. Apesar de sua função musical, é significante de pequenas versões destas argolas são usadas por uma categoria de crianças conhecidas pelos iorubás como àbíkú que significa 'nascidos para morrer'. Estas crianças são identificadas por suas exigências excessivas sobre seus pais, desmaiando ou ameaçando de morrer se seus desejos não forem realizados. Entretanto, uma vez que uma criança é identificada como àbíkú, a ela é dada um tratamento especial para encorajá-la a permanecer com seus pais. Uma das funções simbólicas das argolas de metal usadas pelos àbíkú é imunizar a criança contra o espírito do mal, ou mais especificamente para evitar que a alma da criança àbíkú seja induzida pelos espíritos de seus companheiros que ainda não nasceram. De qualquer maneira, usando argolas semelhantes aquelas dos àbíkú, o mascarado Gèlédé, a qualquer nível de interpretação, poderia parecer estar fazendo-se passar por um àbíkú procurando das feiticeiras o tratamento especial que é normalmente concedido a esta categoria de crianças.

Talvez a função mais vital do Gèlédé é sua tentativa velada de resolver a principal tensão na sociedade iorubá. Uma vez que é uma sociedade patrilinear, as mulheres não desfrutam de direitos iguais com os homens; a elas é negado acesso aos maiores segredos de certas importantes instituições religiosas tais como Orò, Egúngún e Agemo que são símbolos da dominação do homem entre os iorubás. Esta dominância é entretanto relaxada no Gèlédé que é controlada exclusivamente por mulheres, embora sejam os homens que usem as máscaras. Daí o ditado: 'Os homens servem as mulheres como instrumento na dança Gèlédé'. Também relevante aqui é o fato de que o homem monopoliza a maioria dos mais altos postos políticos na sociedade iorubá. A posição subordinada das mulheres é quase nunca equiparável aos problemas, riscos e ansiedades que a mulher tem que enfrentar no processo de educação da criança da gravidez à idade adulta. Através do Gèlédé, os homens se disfarçam para esta disparidade diplomaticamente concedendo superioridade espiritual às mulheres, embora ainda possuam o efetivo controle político da sociedade. Eufemisticamente se dirigindo às feiticeiras como "Nossas Mães", os ho-

mens são mascarados como 'crianças', cujos excessos poderiam ser perdoados. Isto pode ser deduzido da seguinte canção:

“Respeite, respeite as mulheres

Sim, as mulheres nos geraram antes que nós nos tornássemos alguém

Os segredos do mundo pertencem às mulheres. . .”

Devido à ênfase por uma solução pacífica mais do que violenta para qualquer dos problemas humanos, o Gèlèdè exemplifica um dos maiores ideais da filosofia moral iorubá: “Leve a vida com calma”. Para os iorubás o que é manobrado com cuidado ou controle é mais facilmente alcançado do que é conseguido pela força. Daí o ditado popular que diz:

“O que é manipulado com cuidado se torna mais fácil

O que é conseguido pela força é mais difícil”.

Em outras palavras, a harmonia social depende na maior parte de paciência, controle, diplomacia, assim como fazer o bem e ser justo para os companheiros. Na perseguição destes ideais, a Pintura, Escultura, Desenho Têxtil, Música, Dança e Poesia estão rotuladas com grande habilidade, tanto como para comunicar um forte elemento de *Arte pela Arte*, embora dentro de um contexto maior de *Arte pela Vida*.

Nesta procura, a Arte serve não somente como uma espécie de medicina social para a paz, unidade e desenvolvimento humano, mas também como um instrumento vital no empenho do homem em submeter sua sociedade a alguma espécie de ordem. A invocação das feiticeiras para usar seus poderes para o bem mais do que para a destruição da humanidade e todas as suas realizações, pode ser comparada ao apelo constante às super-potências mundiais para a desarmamento e para o uso pacífico do poder nuclear.

A Arte tem exercido um papel vital na cultura iorubá tradicional em parte devido ao reconhecimento de seus infinitos potenciais para a raça humana, e em parte porque o próprio homem é considerado como uma obra de arte. De acordo com o mito iorubá da criação, quando Ólodumaré (O Ser Supremo) decidiu criar o primeiro homem, ele encarregou Obatalá de moldar o corpo do homem do barro. Depois que Obatalá terminou de moldar a imagem, Olodumaré soprou vida (èmi) nela, tornando-a humana. O Recém-criado homem foi mais tarde levado a Ogun que usou seus implementos de ferro para efetuar os toques finais no corpo, assim como, as marcas da face, tatuação do corpo, circuncisão e outras operações necessárias para manter a boa saúde do homem, e torná-lo socialmente aceitável na sociedade iorubá. Aqui, nós somos lembrados do estágio final do processo de entalhe iorubá (finfín), quando o entalhador usa facas (o símbolo de Ogun) para aperfeiçoar e delinear suas formas.

O corpo do homem é uma obra de Arte divinamente inspirada e está implícito em uma saudação endereçada a uma mulher grávida:

“Que o orixá nos molde uma boa obra de Arte”.

De qualquer maneira, o ponto importante a se notar no mito da criação iorubá é que o homem é feito de dois componentes — o corpo físico ou material (ara) que é obra de Obatalá, e a força espiritual (èmi) com a qual Òlodumaré dá vida ao corpo. Em outras palavras, o homem é substancialmente uma peça de escultura animada pelo èmi. O corpo humano permanece vivo enquanto o èmi permanece nele. A retirada ou perda do èmi resulta na morte; o corpo se torna estático e, quando enterado, se decompõe no barro que ele era originariamente. Entretanto, para os iorubás, a morte não é o final, mas, ao invés disso, é uma transformação da existência terrena para a espiritual, onde o èmi desmaterializado assume mais poder que pode ser aproveitado em benefício dos vivos. É a crença que o corpo humano é uma obra de arte divina que levou os iorubás a considerá-lo igual a uma escultura feita pelo homem, que é então usada para localizar o èmi, ou as almas desmaterializadas dos mortos, mais especialmente no momento da invocação. Desta maneira, a Arte ajuda os iorubás a concretizar sua crença na vida-depois-da-morte, permitindo-os encarar o futuro com alguma esperança — uma esperança reforçada pela crença na reencarnação (Àtúnwá). Por exemplo, as crianças nascidas depois da morte de seus pais ou avós são chamadas de “Babatunde” — Pai-volta-novamente, ou “Yetunde” — Mãe-volta-novamente, dependendo do sexo da criança e do pai ou mãe morta.

Certamente a demonstração mais dramática da crença iorubá na vida-depois-da-morte vai ser encontrada no mascarado Egúngún. É através deste mascarado que a alma de um ancestral volta à terra numa forma física para perguntar sobre o bem-estar de seus descendentes vivos, abençoando os doentes e estéreis, limpando a comunidade da feitiçaria e doenças e conciliando questões pendentes na família.

Na imagem do Egúngún, os iorubás celebram o triunfo do espírito humano sobre a morte. A presença real dos mortos entre os vivos proporciona um apoio psicológico para a comunidade: todos são impressionados pelas perspectivas da imortalidade. No excitação do momento, os jovens algumas vezes chicoteiam uns aos outros quase ao ponto de se ferirem gravemente, enquanto os velhos, especialmente aqueles que no fim da vida, possam ocasionalmente ser tão tocados pelo espetáculo, que logo começam a imaginar a época em que seu próprio Egúngún irá ser recebido com a mesma pompa e ostentação. O Egúngún é um sonho-que-se torna-realidade para os iorubás, uma dramatização de um forte elo entre os vivos e os mortos. Uma típica e grande família iorubá compreende não somente os membros vivos mas também os mortos. Para os iorubás, entretanto, os mortos não estão mortos; mas logo voltarão, ou como um neto ou como Egúngún.

Embora muitas pessoas estejam cientes de que o ser humano está sob a máscara, ainda há a crença que os rituais a que o mascarado deve se submeter antes de colocar a máscara devem despersonificá-lo, convertendo-o

numa espécie de 'médium' escultural (ou um receptáculo humano) para a alma ou ancestral visitante. Conseqüentemente, o mascarado funciona como uma máscara dentro do mascarado; ele não é mais ele mesmo e não pode ser pessoalmente considerado responsável por suas ações, que as vezes, pode incluir a execução de criminosos e feiticeiras. Para concordar com seu outro aspecto extra-terreno, o mascarado fala com uma voz gutural. Sua identidade é mantida em segredo.

Embora um Egúngún possa ser identificado ou chamado depois de um ancestral em particular, a máscara de madeira no topo da vestimenta não tenta recapturar semelhança individual que é a função de sua existência histórica e que tem sido rejeitada durante cerimônias de enterro. Aqui a estilização da face humana é evocativa da transformação do espírito do ancestral, da individualidade histórica para a humanidade eterna. O traje volumoso do Egúngún esconde o desconhecido e contudo revela os potenciais infinitos do homem para a transformação espiritual. Uma vez que a alma humana é parte do 'sopro' de Òlodunmaré, ela antecipa a criação do corpo humano por Obatalá. A existência terrestre do homem é entretanto uma manifestação temporária, através da criação artística de Obatalá, do eterno espírito de Òlodunmaré, que é conhecido metaforicamente por Ota Àìkú, "a pedra sagrada da imortalidade" (16).

De modo geral, para os iorubás, a Arte é mais do que um símbolo ritual social ou estético. É uma parte vital do ser. O homem é um ser razoável porque ele é uma criação divinamente ordenada e proporcionada. Daí ele ser conhecido como ènùyàn ou ùní a òyàn 'o especialmente escolhido'. Desde sua criação, ele tem estado preocupado em impor seu próprio senso de ordem e proporção na terra, personificando diferentes aspectos da Natureza como divindades cada qual com responsabilidades específicas; organizando espaço para habitação e conforto humano, e criando um quadro sócio-político onde o indivíduo deve ver a si próprio como uma parte inseparável do todo. Sem estas 'sínteses', a existência humana quase nunca teria saído do nível da animalidade primitiva. Em resumo, enquanto a ORDEM na vida é a base da vida, a ORDEM na Arte é a base da civilização humana que em iorubá significa òlájà ou "consciência". Ser civilizado portanto é estar consciente desta Ordem e de seus benefícios para a raça humana.

Em diferentes publicações, eu tenho pesquisado as várias ramificações da Arte no continente africano e também entre as comunidades negras nos Estados Unidos da América, Brasil, Cuba, e Ilhas Caraíbas (17). Atualmente, eu estou trabalhando em Arte Contemporânea na Nigéria com referência especial a suas implicações sociais, políticas, estéticas e industriais.

Enquanto a Arte tradicional (mais especialmente a escultura) é internacionalmente aclamada como uma das obras-primas das criações artísticas, ela quase nunca é apreciada pela geração jovem dos africanos. A ra-

ção para isso é dupla. Primeiro, a cultura tradicional vem sendo consideravelmente desgastada por novas religiões, forças sociais e econômicas, tanto que os jovens africanos não mais vêem a sua relevância para as suas novas experiências e aspirações. Segundo, no novo sistema educacional introduzido pelos colonialistas e administrado pelos missionários, o ensino da arte tradicional foi simplesmente ignorado, sendo identificado com "paganismo.., que os missionários estavam todos prontos para erradicar". No seu lugar, uma nova Arte foi introduzida que enfatizava o naturalismo imitativo por si mesmo — ironicamente a mesma tradição que artistas europeus como Picasso tanto se revoltou contra. De qualquer maneira, dentro de duas ou três gerações depois da introdução da educação ocidental, o destino da Arte Africana tradicional foi alterado; ela tem sido ostracizada no mostruário do museu de antiguidades.

A primeira geração dos artistas africanos contemporâneos ou foram treinados no exterior ou em escolas de arte do tipo europeu. Como resultado, muito da primeira fase da arte africana contemporânea foi imitativa da arte ocidental. Foi somente recentemente que esta 'mentalidade ocidental' começou a mudar seguindo a constatação entre os estados africanos independentes que independência política não é completa sem uma identidade cultural. Isto levou a um renascimento na vestimenta, música, dança e festivais tradicionais. Institutos de Estudos Africanos foram criados em muitas universidades africanas para realizar pesquisas em todos os aspectos da cultura nativa africana com o objetivo de adaptar algumas delas a uma aplicação contemporânea.

Entretanto, desde que o Islamismo, Cristianismo e crescente ocidentalização tem destituído a arte africana tradicional de sua matriz cultural, tentativas de reavivá-la não tem sido bem sucedidas, tendo resultado na produção da arte turística que agora é vendida em supermercados, aeroportos e hotéis. Na tentativa de encontrar uma solução para a atual crise de identidade na arte contemporânea, alguns entusiastas da arte europeia como Pierre Lods, Frank McEwen, Julien Beinhart e Ulli Beier da renomada Arte Oshogbo, estabeleceram oficinas de arte informais onde as pessoas sem qualquer treinamento formal em arte (tradicional ou moderna), eram encorajadas a dar livre vazão aos seus impulsos artísticos. A infeliz consequência desta aproximação é que a maioria dos artistas originados das oficinas eram complacentes aos gostos de seus supervisores, produzindo estereótipos ocidentais do que a arte africana contemporânea poderia vir a ser.

A responsabilidade agora recai nas instituições de ensino superior na África por influenciar o destino da arte na sua essência. Desde que a arte é um espelho da idade e sociedade que a produziu, um renascimento imitativo está fora de questão; isto pode levar a anacronismos. Tudo o que se precisa é uma arte contemporânea que reflita não somente as realidades da África atual, mas também que forme um elo entre o passado, enquan-

to ao mesmo tempo semeie novas sementes para um futuro. O programa de Belas Artes da Universidade de Ifé (cujo lema é Pelo saber e cultura) é mantido nesta direção. Além disso para dar aos estudantes um sólido treino prático, pede-se a eles que participem de cursos em matérias afins em Humanidades e Ciências Sociais, para estimular suas consciências nas ramificações sócio-culturais da Arte. O curso em arte africana tradicional é obrigatório, uma vez que pretende-se com ele fazer com que os estudantes assimilem as formas e o simbolismo de suas heranças artísticas, com o objetivo de adaptá-los a situações contemporâneas. Nosso Departamento de Belas Artes é bem equipado para esta tarefa porque temos sorte de ter entre nossos membros pelo menos 5 professores que passaram não menos que 6 anos no antigo Instituto de Estudos Africanos desta Universidade, pesquisando em tempo integral nos diferentes aspectos da arte africana. Até agora, o departamento já formou mais de 200 graduados no campo da Escultura, Cerâmica, Desenho Têxtil, Desenho Gráfico e Pintura, muitos deles agora ocupando posições importantes nos setores públicos e privados de nossa economia. Planos estão em estágio avançado para dar início a um programa de pós-graduação para capacitar pessoas de alto nível em todas as áreas das Belas Artes.

CONCLUSÃO

Finalmente dado o importante papel que a Arte tem desempenhado na evolução da civilização humana, sua importância para nação em desenvolvimento como a Nigéria não pode ser super-enfatizada. Apesar do fato de que desenvolvimento através da arte do julgamento das habilidades manuais e valor crítico cria auto-suficiência individual e nacional, os princípios de Ordem, Unidade, Harmonia, Equilíbrio e Livre Expressão, que caracterizam as Artes, serão descobertos como tendo uma grande relevância na nossa vida diária. O futuro de qualquer nação depende do cultivo de princípios semelhantes, tais como, manutenção da lei e da ordem; unidade política; harmonia social, julgamento equilibrado; liberdade de expressão; aparência ambiental e pessoal desenvolvidas — que levará a um ambiente limpo, saudável e agradável, assim como respeito aos valores políticos, sociais e espirituais sem os quais a sociedade se desintegrará.

Reconhecidamente, a arte pode facilmente perder sua relevância para as aspirações humanas quando cultivada em si própria. Entretanto é este mesmo conceito da Arte pela Arte que espera-se que a criatividade humana revitalize. No entanto, e como em nosso estudo em questão da Arte entre os iorubás tem demonstrado, a criatividade humana é mais profunda na Arte pela vida, isto é, quando ela é usada para favorecer os desejos e esperanças do homem. Dedicando sua vida à Arte, portanto, o artista profissional está prestando um dos maiores serviços que um homem pode prestar ao seu semelhante. Este processo criativo

é uma árdua viagem mental de 'descoberta' para o bem e dignidade do homem.

No passado, a arte ajudou a velha África a enfrentar as complexidades da vida (não importa quão simples isto possa parecer para nós atualmente), moldando os valores e o comportamento humano e capacitando o homem a encontrar um propósito na vida e também enriquecendo suas experiências. Estas funções são ainda mais relevantes para a África Jovem de hoje. Devido ao dinamismo e pressa da Era da Tecnologia, a África Jovem precisará de todos os recursos culturais, sociais assim como criativos, em que ela pode se concentrar para manter sua sanidade, e também exercitar um controle consciente sobre o destino do homem na África que está por vir. Se somente nações africanas em desenvolvimento constatarem este fato é dar a ela todo incentivo necessário, o artista africano contemporâneo — como uma força criativa na sociedade — tem um grande papel para desempenhar não somente em projetar valores humanísticos positivos em seus trabalhos, mas também assegurando, pelo menos, que as formas externas da tecnologia moderna estejam bem adaptadas ao sócio-cultural assim como condições ecológicas do homem na África.

De modo geral, para uma nação em desenvolvimento como a Nigéria colher seus máximos benefícios, a arte deve ser compreendida primeiramente como CRIATIVIDADE, e como alguma coisa que adicione amplitude, significado e satisfação de vida, servindo como uma catálise em todos os campos do empenho, seja ele social, político, científico, tecnológico ou espiritual. Para este fim, a arte deve ser ensinada em todas as nossas instituições educacionais, mais especialmente nos níveis de escola primária e secundária. A intenção aqui não é formar artistas profissionais, mas ao invés disso inculcar nos jovens um espírito de criatividade que os motivará em suas profissões futuras. Não é preciso dizer que, pensamento criativo e imaginativo formará melhores advogados, economistas, engenheiros, diplomatas e administradores para mencionar somente uns poucos. Mais fundos poderiam ser postos à disposição dos Departamentos de Arte da Universidade e outras grandes instituições que lidam com arte para permitir a elas procurar as oportunidades necessárias para treinar mais artistas e professores de arte, e também para conduzir pesquisas em todos os aspectos da Arte Tradicional e Contemporânea, com o objetivo de aproveitar nossos ricos recursos artísticos para o desenvolvimento nacional. Nenhum programa econômico e industrial pode ser bem sucedido se ele falha em explorar as potencialidades de recursos locais.

Finalmente, o governo poderia aumentar seus recursos para a arte construindo mais Galerias e Museus de Arte, adquirindo obras de artes importantes para a coleção nacional e erguendo monumentos públicos não somente para embelezar o ambiente mas também para inspirar opiniões generosas e heróicas nas pessoas.

UMA VEZ QUE OS NIGERIANOS COMECEM A APRECIAR OS VALORES DA ARTE É PROVÁVEL QUE ELES SEJAM MAIS CONSTRUTIVOS EM SUAS ATITUDES PARA COM A VIDA E SEUS AMBIENTES, E NA SUA UTILIZAÇÃO DA DIMINUIÇÃO DE RECURSOS DA TERRA.

REFERÊNCIAS

1. R. S. Stites, *The Arts and Man*, New York, 1940, p. 24.
2. H. B. Cott "Animal Form in Relation to Appearance" in *Aspects of Form*, edited by L. Whyte, Bloomington & London, 1966, p. 141
3. T. Mcperson *The Argument from Design*, London, 1972.
4. The idea of Art as "a functional substitute" is well argued in E. H. Gombrich, "Meditations on a Hobby Horse or Roots of Artistic Form", in *Aspects of Form*, pp. 209-224
5. A. Elsen, *The Purposes of Art*, New York, 1967, p. 39.
6. W. Fagg and M. Plass, *African Sculpture*, London 1964, p. 7
7. R. Sieber, "The Visual Arts" in *The African World*, edited by R. A. Lystad, Praeger, 1965, p. 442
8. *Ibid*
9. B. Lawal, "Some Aspects of Yoruba Aesthetics" *British Journal of Aesthetics*, XV 3 (1974) pp. 234-249
10. B. Lawal, *Form and History in Sango Sculpture*, Indiana University Press, U.S.A. (forthcoming).
11. C. E. P. Brooks, *Climate in Everyday Life*, London, pp. 216-217
12. L. Joleaud, "Gravures Rupestres et Rites de l'eau en Afrique du Nord" *Le Journal de la Société des Africanistes*, III, (1933) p. 217, and H. Lhote, "The Rock Art of the Maghreb and Sahara in H. G. Bandi, H. Breuil, et al (eds) *The Art of the Stone Age Four Thousand Years of Rock Art*, New York, 1961, pp. 115-127
13. P. R. McNaughton "Review of my contribution entitled, "Sango Ram Symbolism: From Ancient Sahara or Dynastic Egypt?" published in *African Images* edited by D. F. McCall and E. G. Bay, Boston, 1965. *Soc African Arts* (Summer) 1976, pp. 79-81
14. B. Lawal, *Gelede Sculpture*
15. E. B. Idowu, *Olodumare. God in Yoruba Belief*, Longmans, 1962, p. 72.
16. B. Lawal, "The Living Dead: Art and Immortality Among the Yoruba of Nigeria", *Africa, Journal of the International African Institute*, 47, 1 (1977) pp. 50-6
17. B. Lawal, *The Arts of Africa*, University of São Paulo Press, Brazil, (forthcoming), and B. Lawal "African Images Across the World" in *Pageants of the African World*, (ed.) E.U. Enem, New York, 1980, pp. 58-76.

ART FOR LIFE'S SAKE: LIFE FOR ART'S SAKE

Before going deeper in the object of his study, the author discusses the important role Art played in the evolution of human civilization. He pays special attention to Nigeria's Art and remarks that it should take a much higher place in the order of priorities of the country and points out its fate, influences and attempts to find a solution to what he calls 'crisis of identity in Contemporary Art'.

After highlighting some points about the nature of Art and its significance for mankind, he concentrates on his major contributions as an academic like 'deciphering the significance of Art in Yoruba culture'; his use of evidences to disprove the very old assumption that the ram symbolism in Sango Art was borrowed from the cult of Amon-Ra in Ancient Egypt; socio-political and aesthetic functions of Gélédé and at last he taekls about his present work on Contemporary Art in Nigeria with its social, political, aesthetic and industrial implications, always trying to make aware of the importance of Art in general.

ART POUR L'AMOUR DE L'ART: LA VIE POUR L'AMOUR DE L'ART.

Avant d'examiner à fond le sujet de son étude l'auteur discute l'important rôle que l'art a joué dans l'évolution de la civilisation humaine, il prête une attention spéciale à l'art de Nigéria et observe qu'il devrait avoir une place bien plus haute entre les priorités du pays et fait remarquer son destin, ses influences et parvient à trouver une solution qu'il appelle de crise d'identité dans l'art contemporaine.

'Après rehausser quelques points en rapport avec la nature de l'art et sa signification pour l'humanité il concentre ses propes contributions comme un academique déchifrant la signification de l'art dans la culture Yoruba; son emploi d'evidence à ne pas approuver la très ancienne assumption et le symbolisme du mouton dans l'art Xango fut emprunté du culte de Amon-Ra dans l'Egypte ancien, socio fonctions politiques et aestetiques du Gélédé et finalement il parle de son ouvrage actuel sur l'art contemporary en Nigérie avec leur socieles, polituques, aestetiques et industrielles implications, toujours essayant faire le peuple savoir l'importance de L'art.