

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

Instituto de Artes

Bacharelado em Artes Visuais

Rafael Muniz Espíndola

**CRIANDO COM O SINCRETISMO:**

Por uma poética do cruzo

Porto Alegre

2019

Rafael Muniz Espíndola

**CRIANDO COM O SINCRETISMO:**

Por uma poética do cruzo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriane Hernandez

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Helena Araújo Rodrigues Kanaan;

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jéssica Araújo Becker

### CIP - Catalogação na Publicação

ESPÍNDOLA, RAFAEL MUNIZ  
CRIANDO COM O SINCRETISMO: POR UMA POÉTICA DO CRUZO  
/ RAFAEL MUNIZ ESPÍNDOLA. -- 2019.  
102 f.  
Orientadora: ADRIANE HERNANDEZ.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,  
2019.

1. SINCRETISMO. 2. POÉTICA DO CRUZO. 3. FOTOGRAFIA.  
I. HERNANDEZ, ADRIANE, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul pela oportunidade em usufruir dos conhecimentos compartilhados nesta instituição.

Agradeço à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriane Hernandez pela generosidade com o trabalho, pelas observações sempre precisas, pelo respeito, dedicação e paciência incomensuráveis com o corpo discente.

Agradeço também o aceite da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Helena Araújo Rodrigues Kanaan e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jéssica Araújo Becker em compor a banca examinadora e por suas observações e discussões a respeito deste trabalho.

Aos professores que me auxiliaram na minha jornada acadêmica, assim como àqueles professores que participaram da construção de meu senso crítico em relação ao mundo desde o ensino básico, meu muitíssimo obrigado.

Agradeço aos meus incansáveis pais, Sérgio da Veiga Espíndola e Maria Helena Muniz Espíndola, pelo auxílio, paciência e carinho ao longo deste trabalho e pelo caminho que pavimentaram em suas vidas para que eu pudesse realizá-lo.



Para Bará,  
Senhor dos caminhos

## Resumo

A pesquisa teve como objetivo investigar a partir de minha experiência, os cruzamentos entre o campo artístico e o religioso através da prática, pensando o sincretismo como potência para construção de imagens, ativação e projeções lúdicas de espaços. Dessa maneira, a poética é atravessada pela antropologia e a etnografia das religiões estudadas, especificamente das umbandas em um projeto interdisciplinar, tendo como principais marcos teóricos Sérgio Ferretti, Luiz Antonio Simas e Muniz Sodré. A partir dos conceitos operacionais como sincretismo, poética do cruzo e fotografia, transformando o ateliê como espaço de axé, como terreiro, utilizo uma metodologia experimental geradora de um processo dialógico entre prática e teoria em forma de jogo, como o jogo de búzios. Os trabalhos realizados propõem reflexões imagéticas entre o sagrado e o profano na arte através de fotografias e desenhos tendo como principais referenciais práticos os artistas Tunga, Ayrson Heráclito, Cildo Meireles e Wolfgang Tillmans em questões de montagens, nas instalações fotográficas.

**Palavras-chave:** Sincretismo, poética do cruzo e fotografia.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	7
1. CRIANDO COM O SINCRETISMO .....	11
2. ABRINDO OS CAMINHOS COM EXÚ .....	16
2.1 Da curva à encruzilhada – sendo exusíaco no processo de criação.....	20
2.2 <i>Cruzamento</i> – Ou a materialização dos corpos de Aruanda no terreiro de cruzeo .....	29
3. POR UMA POÉTICA DO CRUZO .....	35
3.1 Ateliê Terreiro como qualquer lugar cruzado	
Como patuá carregado junto ao corpo	
Como encruzilhada e projeção	
Como prática de caboclo flecheiro .....	36
3.2 Série Figas – a mão como Axé .....	44
3.3 Pedrinhas miudinhas – e seus desdobramentos no Ateliê Terreiro .....	54
4. PROPOSIÇÃO EXPOSITIVA.....	79
5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS.....	85
ANEXOS .....	91
GLOSSÁRIO .....	96
REFERÊNCIAS .....	100

## INTRODUÇÃO

Vou começar pelo meio de uma encruzilhada. Para Jean Lancri, esse é o ponto de partida da pesquisa em artes e também faz parte deste trabalho, nessa encruzilhada é que apresento uma das infinitas possibilidades relacionais (ou sincréticas) entre arte e religião. O campo da arte é apresentado como resultado prático da minha pesquisa na academia a partir de questões religiosas. A encruzilhada neste trabalho é resultado de diversos saberes e modos de operar na Arte.

Ora, se para cada pesquisa em artes, uma metodologia se desdobra, para esta produção, uma metodologia se abre nas encruzilhadas das macumbas e umbandas para infinitos jogos. Uma pedagogia através dos conceitos extraídos das religiões de matriz africana para a criação em Artes. Os conceitos de arte-vida da contemporaneidade canônica ocidental permeiam esta produção tangenciando a prática: a vida religiosa cruzando a vida artística.

A religiosidade transborda na vida profana e se transforma em Arte, evidenciando a sobreposição de sacralidades em seus atravessamentos e nos desdobramentos da prática artística. Esses polos (sagrado e profano) poderiam ser opostos, mas tornam-se sincréticos através de suas dobras e ambiguidades na criação em Arte, aliados a filosofia nagô, através da qual não há preenchimentos da alma cartesiana judaico-cristã.

Seja nos cadernos de artista, nos desenhos de projetos, nos objetos e nas fotografias, há um vai-e-vem, certo giro pelos objetos de estudo. Essas escrituras no caderno aproximam-se à escrita automática surrealista cunhada por Breton ou até mesmo a escrita compulsiva nas produções de Bispo do Rosário. Esses giros da linguagem: desenhada e escrita assemelham-se aos giros poéticos e fantasias da literatura e do homem barroco: uma fantasia dionisíaca (BASTIDE, 111), que prefiro nomear como exusíaca. Há nisso uma espécie de jogo de linguagem plástica, de representações e apropriações.

Com essas relações entre a prática ritualística e artística, o significado das cores bem como a iconografia de certos elementos são trazidos das umbandas, macumbas e candomblés para o campo da Arte e possuem significado específico para estes rituais. Os elementos trazidos da religião criam diversas camadas interpretativas, podendo ser imediatas ou não, mas que permeiam certo imaginário coletivo.

O alinhavo e o gatilho da produção se dá através dos cadernos, espaço no qual chamo de *Ateliê Terreiro*, lá estão os projetos para as instalações, as pesquisas teóricas e investigações antropológicas e etnográficas. Os cadernos são resultados de uma prática artística e isso se desmembra nas instalações, nos desenhos, nos objetos e nas fotografias.

Todos esses procedimentos estão em relação e se constituem sincreticamente para uma apreciação/gozo estético. A própria escrita deste trabalho torna-se uma peça artística, tornando-se mais do que uma éfrase. Pode-se dizer que proponho uma leitura semiótica para criar outros sentidos com o texto sob a perspectiva dos conceitos de religiões de matriz africana. A tentativa deste trabalho é de apropriar-me do texto, da palavra, além das imagens, para criar artisticamente.

*Criando com o sincretismo: por uma poética do cruzo* traz, portanto, uma abordagem do meu trabalho artístico e o processo de desenvolvimento deste, que é tangenciado por noções sobre o conceito de sincretismo, de acordo com Sérgio Ferretti como um lugar de crenças e práticas reunidas que se tornam autônomas (FERRETTI, 1998). Neste sentido a poética é atravessada pela antropologia e etnografia das religiões de matriz africana no Brasil. Também apresento nesta pesquisa uma pequena genealogia da minha prática ao longo do curso de Artes Visuais para contextualizar a produção recente.

O método da pesquisa se desenvolveu de forma experimental, trazendo para o campo artístico minhas práticas como umbandista transformando o ateliê em espaço de axé (processo este concomitante à teoria). Algumas instalações em pequenos formatos foram produzidas como forma de apreensão do espaço expositivo e compreensão dos objetos litúrgicos em diálogo uns com os outros.

Refletindo sobre o conceito de sincretismo como potência para construção de imagens e ativação do espaço com instalações, mapeei as práticas religiosas, assim como a iconologia das umbandas e dos candomblés, incorporando esses estudos à minha produção artística, resultando em parte com instalações, fotografias e desenhos.

As instalações de objetos em pequenos formatos fizeram parte da problematização do espaço e da relação de materiais de origens diversas, mas de acordo com os rituais pesquisados e experimentados. Os materiais utilizados nesta série de trabalhos foram sementes, conchas, ervas, alfinetes, ponteiras de ferro ("ferramentas" de Exú), pedras, quartinhas, entre outros. A seleção desses materiais fora feita com cuidado à medida que as

instalações em miniaturas foram sendo realizadas e pensadas como projetos e maquetes para construção em grandes formatos.

Dessa maneira, propus que algumas montagens com os objetos de pequenas dimensões fossem ampliados, auxiliados pelo enquadramento fotográfico, justapostos como uma construção narrativa e até mesmo criando certa escultura fotográfica ou uma instalação fotográfica (DUBOIS, 1993) para potencialização do espaço onde foram realizadas as montagens com os objetos, que, assim como os cadernos, chamo de *Ateliê Terreiro*; apresento, também, meus cadernos de artista de onde partem as criações tridimensionais e teóricas; assim como uma série de desenhos projetivos em folhas milimétricas, denominadas de *Projetos Exusíacos*.

Além de Ferretti a pesquisa está ancorada em Luiz Antonio Simas<sup>1</sup>, historiador; em Álvaro Villalobos Herrera, professor de arte da Universidade Autónoma do México; em Muniz Sodré, professor de comunicação da UFBA; Roger Bastide; Pierre Verger e Juana Elbein dos Santos. O panteão de pesquisadores utilizados na pesquisa auxiliaram-me direta e indiretamente, aproximando questões entre religião e arte através da filosofia nagô, cujas bases permeiam a maior parte dos terreiros no Brasil.

Os artistas que pretendi trazer para esta pesquisa são Ayrson Heráclito, com a série *Boris*, de 2009, pelo tratamento fotográfico apresentado no desenvolvimento deste trabalho e, sobretudo, pelo diálogo entre Arte e Religião; as instalações de Tunga, como "Tríade Trindade", de 2001; e em questões expositivas apresentarei o fotógrafo alemão Wolfgang Tillmans, no capítulo *Proposição expositiva*.

No primeiro capítulo da pesquisa abordo a questão do sincretismo na antropologia apontando os motivos dessa escolha assim como suas relações no campo das artes, na abordagem de conceitos como mestiçagem e hibridismo a fim de limitar a escolha do tema. O segundo capítulo constitui em uma pequena análise sobre minha trajetória no curso de Artes Visuais para contextualizar minhas atuais escolhas. O terceiro capítulo trata da poética pesquisada para este trabalho, subdividida em três partes. Cada subcapítulo destina-se a uma parte da pesquisa: os cadernos de artista, chamados de *Cadernos de Odus*; os objetos produzidos em gesso, na *Série Figas*; e as projeções de instalação que se desdobraram no *Ateliê Terreiro* em fotografias, como na *Série Humaitá*. Como supracitado, também investiguei o sincretismo nas artes visuais, em trabalhos de artistas referenciais, na relação com a

---

<sup>1</sup> Luiz Antonio Simas é historiador e pesquisador das culturas populares brasileiras.

antropologia, através da minha experiência, mas problematizando os cruzamentos entre o campo artístico e o religioso, e entre materiais distintos utilizados. Opero também com o conceito de encruzilhada, poética do cruzo, fotografia e instalação, conceitos que surgiram ao longo da pesquisa como resultado das práticas em atelier.

A interdisciplinaridade do projeto poderá ser propulsora de discussões prático-teóricas de relevância para o campo, além de dar visibilidade à cultura sincrética. Assim, desejei investigar as questões do sagrado na arte contemporânea e espero ter gerado proposições instigantes e gatilhos para futuras pesquisas. Certamente essa pesquisa irá se desdobrar em outras assim como já se demembrou desde o início deste trabalho. Procurei realizar divisões no processo criativo apenas a título demonstrativo através dos capítulos, mas o processo inteiro é realizado de forma sincrônica, rizomática, ao mesmo tempo, de forma concomitante. Em cada encruzilhada chegada, uma variedade de caminhos distintos foram tomados, estarão por se tomar e estão sendo tomados a medida em que o percorro. Carrego em cada um desses caminhos um pouco do chão que pisei, pois nesses projetos há sempre uma espécie de rastro e resquício, de permanências e diluições. Sendo assim, convido o leitor deste texto, a percorrer esse campo de práticas sincréticas e de jogos compositivos.

## 1. CRIANDO COM O SINCRETISMO



*Série Humaitá, 05. Fotografia. 15 x 30 cm. 2019*

*Ô Jorge, ô Jorge  
Vem de Aruanda  
Tenha pena de seus filhos  
São Jorge venceu demanda  
Ogum, Ogum  
Ogum meu Pai  
Foi você mesmo quem disse  
Filhos de Umbanda não cai*

(ponto cantado)

É também qualificada de sincretismo, quando um grupo marginalizado organiza crenças e práticas retiradas de várias partes, formando um todo **relativamente autônomo** [grifo meu] que a religião oficial combate. (FERRETTI, 1998, p.194)



Refletir sobre o sincretismo na esfera de pesquisa poética transita entre a prática e a teoria. A teoria alimenta minha prática, assim como minha prática alimenta a teoria e os conceitos que busco tratar neste trabalho. É a partir do fazer e da seleção dos materiais que investigo o sincretismo.

A proposta em trabalhar o sincretismo religioso como um dos conceitos operacionais para poética em Artes Visuais tem como ponto inicial minha própria experiência como umbandista e se desdobra como artista. Foi na prática litúrgica que iniciei a investigação da iconografia dos caboclos e principalmente a imagem de Exú.

Nos cruzamentos sobre o sincretismo, entendo-o como um processo de resistência cultural ancorado pelo antropólogo Sérgio Ferretti e pelo historiador Luiz Antonio Simas e também como campo de criação, como uma área, como ateliê onde a prática se assemelha à atitude da criança que brinca com os elementos, os imagina e constrói narrativas próprias, esse pode ser um campo sincrético, relacional e associativo, como apresentarei no subcapítulo 3.3, *Pedrinhas miudinhas – e seus desdobramentos no Ateliê Terreiro* (figuras 41 a 52). Além dessas proposições uma ideia de jogo, como o dos búzios, é posto em prática, como lançamento desses objetos para construção de uma narrativa.

Para contextualizar a escolha dessas noções, além de motivações pessoais, investiguei questões como hibridismo e mestiçagem, assim como o próprio conceito de sincretismo nas Artes Visuais.

O conceito de hibridismo possui certo sentido pejorativo, de acordo com a etimologia grega, *Hybris*, pode ganhar significação nos termos de excesso, orgulho, insolência, ardor excessivo, impetuosidade, ultraje, insulto, injúria, entre outras definições. O mito grego enseja esses aspectos, pois *Hybris* personificava a injúria, os excessos e o exagero. Assim também o eram Grifos, misturas de seres humanos com animais. Esses mitos pautavam as condutas humanas e eram resultados do mal comportamento humano. Na biologia, hibridismo trata do produto da união de dois seres de naturezas distintas, mas isso não dá conta das relações sociais que estão postas a respeito dos atravessamentos de barreiras geográficas.

Nas Artes Visuais, o conceito sob a perspectiva da pesquisadora Iclea Borsa Cattani, mostra que “os hibridismos não visam à manutenção das tensões e da integridade dos diversos componentes, mas sim à fusão dos elementos díspares que os estruturam” (2007, p. 26). Os elementos tendem, nessa perspectiva, a uma ruptura com suas origens.

A mestiçagem, proposta pela pesquisadora supracitada “constitui uma rede sem centro”, pautada no conceito de rizoma de Deleuze e Guatarri. Essa rede sem centro não se adequa a filosofia nagô de ancestralidade, um dos pontos fundamentais para as religiões de matriz africana no Brasil, servindo como poética e pedagogia das encruzilhadas da qual tomo parte para a pesquisa em artes visuais. Parto do conceito qualitativo de Exú Enugbarijó, uma das qualidades deste orixá, aquele que engole e devolve para o mundo outra coisa, está ancorado no conceito de transdução e não de transculturação, termo que indica sobreposição.

O sincretismo nas Artes Visuais, sob a perspectiva de Álvaro Villalobos Herrera trata-se de uma

[...] mezcla y cooperación de formas culturales provenientes de diversa índole que permanecen en convivencia, mejor, le llamaremos sincretismo. Este efecto abstracto pero real, determina la cultura en general y se define como la concentración de dos o más funciones de diferente procedencia, vigorosamente entremezcladas en una sola forma, produciendo en razón a su convivencia, un eminente resultado. (HERRERA, 2006, p.403)

É essa mistura e coparticipação que justifica o ponto da escolha de sincretismo como operação nas Artes Visuais. Esse espaço de convivência intercultural gera potência no meu trabalho de maneira dialógica entre Arte e Religião, entre a cultura ocidental, na qual estou inserido, e a cultura religiosa de matriz africana.

Criar com o sincretismo é uma maneira de atualizar o conceito dentro de um contexto cultural específico, o das umbandas e macumbas, para produção artística. Sérgio Ferretti corrobora com o conceito afirmando que “sincretizar corresponde à capacidade de relacionar [...] que equivale ao elemento de resistência cultural” (1998, p.193), essa resistência é parte fundamental para minha poética. É sobre ela que me debruço para me apropriar daquilo que é meu, meu próprio processo artístico e minha religiosidade, e daquilo que formou uma das bases da cultura brasileira, o cruzamento de saberes afro-ameríndios, ou seja, acaboclos. O termo acaboclo vem das reflexões de Simas e Ruffino a respeito da ideia de se tornar caboclo. A concepção de caboclo nas umbandas e macumbas não está mais associada à miscigenação de etnias distintas. O caboclo, nas religiões de matriz africana pode ou não estar relacionados com a mestiçagem, pois os ancestrais no plano astral podem ser distintos de suas iconografias. Um exemplo: São Jorge é, também, Ogum, orixá da guerra. O santo católico, quando cruza com as culturas afro-ameríndias, torna-se referência ao índio

guerreiro, chamando-se Ogum das Matas, um dos vários desdobramentos da linha de atuação desta entidade na religião. Portanto, acaboclar-se está próximo ao tornar-se sincrético no sentido de misturar-se e cruzar culturas.

Nesta categoria filosófica, técnica e modos de operar estão em relação, esse é meu processo de produção em um vai-e-vem prático-técnico-teórico. Estes são uns dos pontos diacríticos a respeito do sincretismo tanto nas artes visuais quanto na antropologia: convivência, concomitância, sincronia.

Trata-se de propor um vai-e-vem intercultural na qual as forças constituintes geram um todo autônomo dos radicais (FERRETTI, 1998). Esse vai-e-vem como a flecha acaboclada (flecha sincrética, misturada), é uma prática constante no meu ateliê, é nesse espaço que o resultado das proposições ativam e engatilham outros modos de fazer. Os produtos do ateliê são produtos de relações que se dão no próprio fazer artístico e na minha vida. O ateliê se torna um espaço sincrético para atuação, para o axé e a transformação.

Para Luiz Antonio Simas,

[...] o sincretismo é fenômeno de mão dupla, vem de negros e brancos, tem influências ameríndias, pode ser entendido como estratégia de resistência e controle – com variável complexa de nuances – e pode ser entendido [...] como fenômeno de fé. A incorporação de deuses e crenças do outro é vista por muitos povos como acréscimo de força vital; e não diluição dela ou estratégia pensada friamente. (SIMAS, 2015).

Essa incorporação de crenças pode ser vista ao longo da história. A igreja católica, por exemplo, se apropria de elementos ameríndios, como a flor do maracujá, para fazer com que as culturas indígenas mesoamericanas se aproximassem dessas novas práticas. O conquistador Alexandre, O Grande, quando da expansão territorial, mantinha guardadas as proporções contextuais, as práticas e cultos dos grupos dominados.

O pesquisador, de acordo com as correntes pós-estruturalistas, no campo da antropologia, sociologia e psicologia deve sentir-se parte do campo que pesquisa (HERRERA, 2006), e não apenas nesses campos sociais, mas no campo das artes visuais é evidente, artistas como Jaime Lauriano e Ayrson Heráclito trazem seu campo de atuação social para as Artes Visuais. No campo da Antropologia, Juana Elbein dos Santos também faz da sua pesquisa sobre a filologia Nagô a partir de dentro, ou seja, ela é ao mesmo tempo antropóloga e praticante da religião que estuda, isso é pensar a partir de dentro.

Refletindo sobre essas questões, estar inserido na cultura que estuda é crucial. Hubert Fichte, escritor alemão que incursionou diversas visitas pelo Brasil com sua esposa e fotógrafa etnográfica, Leonore Mau, entre as décadas de 60 e 80, proporciona uma leitura bastante interessante a respeito das religiões de matrizes africana na América Latina vivenciando as práticas, estando dentro da cultura abordada. No livro *Etnopoesia, Antropologia poética das religiões afro-ameríndias*, Fichte diz:

“Ao contrário do islamismo e do cristianismo, que pregam a redenção divina como algo vindo de fora, como uma graça concedida ao crente, no vodu a experiência da salvação ocorre através do transe, através da transformação do próprio crente. No transe o crente torna-se deus e pode, conforme, acredita, vencer a morte, a miséria, a fome e o desemprego.” (FICHTE, 1985, p.189)

Essas considerações do escritor são feitas a partir da cultura Vodou, no Haiti, mas que encontra reverberações no Brasil como o próprio surgimento das umbandas e macumbas de acordo com os apontamentos supracitados de Ferretti e Simas.

Merleau-Ponty aponta experiências sincréticas de acordo com relações reais e imaginárias, incorporo essa ideia quando jogo em proposições fotográficas a partir da construção de instalações e nas narrativas dos cadernos de artista (*Cadernos de Odus*). Sob a perspectiva da criança no mundo, o indivíduo, para o autor, “envolve tudo e não um conjunto de objetos ligados por relações de causalidade”, nessas relações estão o real e o imaginário, os fantasmas e os objetos verdadeiros (2007, p.459). As alucinações, ou as relações, criadas pelo indivíduo, são sincréticas e partilham de um mesmo mundo, não há distinção entre um mundo real e outro mundo, todas as relações se dão ao mesmo tempo. Assim também o são os valores e a filosofia nagô. Nas religiões de matrizes africanas o *Orun* (plano astral) e o *Aiê* (enquanto mundo visível) são indissociáveis, estão em um mesmo plano de ação (SODRÉ, 2017).

Portanto, a partir da minha experiência religiosa, utilizo o conceito operacional de sincretismo como criação e cruzamento de matérias a fim de possibilitar novos sentidos para a criação de espaços de axé (potência), em estreita ligação com os cultos afro-ameríndios em proposições estéticas interdisciplinares, entre fotografia, instalação e objetos e entre os campos do conhecimento: Antropologia e Artes visuais.

## 2. ABRINDO OS CAMINHOS COM EXÚ

[.]  
*Eu não ando na rua*  
*Eu não saio na rua*  
*Sem cumprimentar*  
*O Exú Bará da rua*  
[...]

(ponto cantado)

Antes de apresentar os trabalhos desenvolvidos na pesquisa presente, gostaria de contextualizar meu interesse no assunto, que cresce a partir de 2018, quando entro em contato com a produção acadêmica do antropólogo Sérgio Ferretti, enquanto participava da mobilidade acadêmica na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Minha mudança e a mobilidade acadêmica para o Estado de São Paulo me afastaram de minha prática religiosa como umbandista. Esses fatores intensificaram meu interesse na religião de matriz africana da qual faço parte, como forma de me manter mais próximo. A partir de então, tenho contato com o antropólogo supracitado intensificando meu processo de pesquisa, reunindo material bibliográfico pertinente ao assunto e seus desmembramentos pelos territórios latino-americanos. O processo artístico caminhava paralelamente à pesquisa bibliográfica, e ainda permanece no meu processo. Também pretendo abordar ao longo deste trabalho certa genealogia de trabalhos que vão reverberar na produção recente.

A partir dessa breve introdução sobre o interesse no assunto, foi através da prática artística que procurei investigar os cruzamentos entre o campo artístico e o religioso, pensando o sincretismo como potência para realização, construção de imagens e ativação do espaço pelas instalações.

Minha prática artística me leva a estudar elementos e referências de práticas religiosas, busquei estudos antropológicos da etnografia Iorubá/Nagô, dois dos grupos étnicos principais que formaram grande parte dos cultos afro-brasileiros, e seus desmembramentos em território brasileiro. Mais especificamente, no estudo do sincretismo das religiões de matriz africana no Brasil.

A pesquisa atravessa, portanto, o campo da antropologia, da etnografia Iorubana, compreendida pelos povos Nagô, Jeje, Ijexá, Oyó e Banto (oriundos da Costa Ocidental

Africana), principais grupos da diáspora no Brasil, cujos cultos formaram grande parte dos terreiros brasileiros.

A pesquisa tem como enfoque metodológico o sincretismo desses cultos e seus desmembramentos no campo nacional. A partir da minha própria prática como umbandista, quimbandeiro e pelo interesse no Batuque de Nação, opero com conceitos da religião na poética em Artes Visuais.

O sincretismo tem grande potência como criação e resistência. Resistência essa historicamente observada na trajetória da cultura negra (negro-ameríndia) brasileira. Dessa maneira opero com o que nomeio de cruzo, pois é um campo que trabalha com saberes das encruzilhadas, pautados na oralidade do conhecimento decantado ao longo do tempo, não se trata de um tempo linear, medido, tampouco cartesiano.

Opero, com essa perspectiva, além dos conceitos de sincretismo, poética de cruzo, encruzilhada, a cultura de síncope. Síncope é o estado entre consciência e inconsciência, de terreiro, estado transitório, estado de *insights*. Esse estado de *insights*, e de síncope, é um dos possíveis estados da criação artística, onde a qualquer momento gatilhos são disparados. Quando falo terreiro, refiro-me ao campo de possibilidades não estáveis, um espaço puramente de jogo, de gira e de ginga como a ginga de Zé Pelintra, entidade que gira na linha de Exú, e também na ginga da capoeira, como pêndulo, entre prática e teoria, portanto é jogo também. E sendo-o, como na capoeira, é dialético, pois meu passo depende de uma ação do outro, e a ação do outro, de meu passo. Esse outro, na verdade, são outros e plurais, são os referenciais práticos e teóricos.

Essas questões me levam a pesquisar etnografia, antropologia e a cosmogonia lorubana. No entanto, minha pesquisa não se trata de um levantamento histórico sobre a posição do candomblé e sua relação com o continente africano e a ideologia africanista emergente de alguns terreiros, mas o desenvolvimento de um processo artístico baseado nos espaços de axé (em tradução livre: potência, força que inaugura a vida como vitalidade), espaços de cruzamento de saberes sob o ponto de vista da poética em artes visuais.

A perspectiva poética da encruzilhada aponta para todos os terreiros – sejam africanos, sejam brasileiros -, mas principalmente destes últimos em desdobrarem-se em meio à tumultuosa construção da identidade nacional. Luiz Antonio Simas, na perspectiva das macumbas cariocas, irá chamá-las de culturas de frestas, pois para praticarem seus cultos necessitavam de espaços fora do perímetro urbano, não tão diferente das

constituições dos terreiros em solo Rio-grandense. Portanto, o campo de estudo gira nas práticas religiosas no âmbito nacional, mas não nega a tradição e o legado africanos, pois seus rastros permanecem nos cultos e costumes brasileiros pela língua ou toque dos atabaques.

A produção recente se dá no lugar de encruzilhada, de axé e de pesquisa prática e teórica: nos cadernos de artista, chamados de *Cadernos de Odus* e no *Ateliê Terreiro*. Odus são as possibilidades da vida do indivíduo no *Aiê* (Terra). Conta-se que os sacerdotes de através de *Orunmilá* (Orixá da adivinhação) também chamados de *Ifá* jogavam seus 16 búzios e liam a sorte do consulente propondo *ebós* (oferendas) e outras conduções para resoluções de certos tabus. A prescrição estava submetida pelo jogo, pelo lance dos búzios e por suas infinitas possibilidades.

A partir dessa noção de jogo, de lançar-se à mesa para traçar um possível caminho, os cadernos atuam como campo de ginga e de possibilidades, assim como o espaço para construção das fotografias, o *Ateliê Terreiro*. Não descarto a ideia de acaso nessas práticas, pois muito da pesquisa é feita de forma orgânica e espontânea, em processo de devir.

Dessa maneira é que trato minha prática de fazer cadernos e as instalações com os *Odus*, com os mitos iorubanos, onde a ordem dos mitos não são tão claras e misturam-se, determinada narrativa não necessariamente conclui a outra ou dá seguimento linear para a mitologia. O caderno pode ser lido e interpretado sem condução linear, de forma exusíaca, ou dionisíaca. Desta maneira busco a anacronia ou a sincronia como protagonista da leitura do jogo de búzios para a leitura destes cadernos. Na leitura dos búzios o tempo e a vida são circulares, os fatos se repetem no pensamento iorubano, assim como se repetem alguns desenhos nos cadernos. Por isso, utilizo Exú como princípio dinamizador para a prática artística, ele é o princípio e o fim, atua de forma sincrônica no tempo, explicitado no aforisma *nagô* que citarei no decorrer do texto, seu próprio nome carrega o conceito de esfera e seu culto, diferente de outros Orixás, é realizado em todas as Nações africanas e em grande parte dos terreiros de Candomblé e Umbanda Cruzada.

Há que ser exusíaco na poética artística (e na vida). Ser exusíaco é incorporar-se no devaneio, no devir e ser *trickster* estimulando o olhar para que os caminhos se cruzem, entrelacem e se amarrem (SIMAS; RUFINO, 2017). Ser exusíaco é tornar-se Exú, sem regras. Ser *trickster* é se embalar nos jogos das artes – tanto nestas que escrevo quanto nos objetos plásticos e formais dos trabalhos que desenvolvi durante a pesquisa. Mas também há que

ser Oxalufânico (incorporando Oxalá e suas qualidades de paciência, plenitude) e incorporar-se pela destreza em prazos e pelo escrutínio nas suas ações, paciência, retidão e ordem. Não são campos opostos, Exú e Oxalufã são os dois Orixás complementares dessa poética. Nessa perspectiva Exú também fiscaliza quem descumpre a regra e Oxalufã também pode ser descumpridor dessas mesmas regras (SIMAS; RUFINO, 2017). Neste sentido, ser exusíaco se assemelha ao conceito de hermenêutica, pois Exú é o Orixá que faz a intermediação entre homens e deuses. Minhas associações poéticas estão ligadas ao devaneio e devir de Exú.

Nesta perspectiva, a poética cruza as práticas a partir da religião de matriz africana no Rio Grande do Sul, chamado de Batuque de Nação, formado por nações africanas como Jeje, Ijexá, Nago, Oyó e Kambina; e pela formação, principalmente, da Umbanda Cruzada no estado gaúcho, visando algumas questões nos desmembramentos das práticas das macumbas cariocas e do Tambor de Mina, no Maranhão.

Criar com a ideia de sincretismo é fazer como Exú, tomar um gole de cachaça e cuspir outra coisa. A poética da encruzilhada não está no sagrado nem no profano, pois na cultura nagô a questão de pecado inexistente. Não há buracos que o indivíduo precisa tapar, como no catolicismo, não há falta e o desejo se dá pela exacerbação do mundo. Na concepção nagô, o corpo e a comunidade precisam estar em afinidade. Trata-se de uma *Arkhé*<sup>2</sup> na qual se solicita o corpo ao som do atabaque em função da sociedade (SODRÉ, Muniz, 2017).

Não existindo pecado nem dicotomias no indivíduo, a prática na vida também é poética e ao mesmo tempo religiosa e profana. Trata-se de dependência entre esses estados. A vida na terra, segundo a filosofia nagô, está ligada estritamente ao espírito e ao corpo, diferente da diátese católica, de separação de corpo e alma. Analogias são possíveis na criação com o sincretismo em artes visuais e nos cruzamentos conceituais e práticos ao longo deste trabalho. Por exemplo, as relações indissociáveis entre arte e vida levantadas por artistas das décadas de 60/70 que inauguram este conceito na arte contemporânea. No Brasil essas relações podem ser vistas nos *Parangolés* de artista Hélio Oiticica, nas obras políticas de Artur Barrio, como as trouxas ensanguentadas. Esses dois artistas são alguns

---

<sup>2</sup> *Arkhé* segundo os pré-socráticos seria o princípio presente em todas as coisas no mundo. Seguindo esse conceito de *Arkhé* apresentado por Muniz Sodré, o princípio iorubano dinâmico está incrustado na figura do Orixá Exú, pois o princípio ativo de toda a atividade no terreiro se dá através das práticas litúrgicas a este Orixá.



dos diversos exemplos que posso dar como cruzamento no campo das artes visuais canonizadas pela historicidade ocidental e a vida profana, banal. Os *Parangolés* sincretizam a arte, moda e vida. As trouxas de Barrio denunciavam e provocaram certo pânico social em meio a um governo ditatorial (CANONGIA, 2005). Na especificidade desses artistas os conceitos Arte foram cruzados com a sociologia, modos de vida, denúncia. No caso do meu trabalho em artes visuais, o cruzamento é realizado pela perspectiva da religião e das encruzilhadas de outros saberes.

O cotidiano e a repetição nos atos dentro da religião de matriz africana não são profanos, mas reforçam a construção dos mitos na pedagogia das encruzilhadas e reverberam, na terra do cruzo, em condutas sociais dos praticantes das religiões de matriz afro-ameríndia. Ora, a repetição de ações ou a performatividade das religiões – sejam quais forem – tornam-se potentes para o meu trabalho. Se a repetição nas Artes Visuais reitera o caráter mítico do artista e sua obra, transponho essa ideia de repetição para as ações de criação de objetos a partir da liturgia religiosa até transformá-la. A repetição das sementes e disposições delas nas instalações tomam configurações diversas nas fotografias. Este é apenas um dos pontos nos quais cruzo minha pesquisa que será melhor abordada nos capítulos seguintes.

## 2.1 DA CURVA À ENCRUZILHADA – SENDO EXUSÍACO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO

Meu trabalho anterior aos *Cadernos de Odus* partia sempre de um projeto posto no papel ou tela como produto final em técnicas como pintura ou desenho. Contudo, percebi que necessitava de um espaço onde as ideias, projetos e produtos finais se encontrassem em um só lugar. Os *Cadernos de Odus* surgem como esse espaço de realização, vinculado à ideia de axé, que para este trabalho se tornam espaços de potências e cruzamentos, pesquisa e ginga, em transe e trânsito, pois as informações coletadas estão ali organizadas exusíacamente, ou seja, sem regras.

Os primeiros trabalhos tratavam do corpo como composição cartográfica (fig. 1), eram representações de corpos utilizando o livro como suporte, chamado de *Livro n.1*. Os materiais deveriam ser preferencialmente portáteis, pois necessitava organizar de alguma maneira o conteúdo e o meu próprio processo de criação. Nota-se que já há, nesse livro, um

espaço-terreiro onde eu consigo organizar minhas ideias, porque preocupava-me que meus trabalhos estivessem em outros suportes, implicando em difícil catalogação e armazenagem.

Transitei entre o papel e a tela como meios para produção, ao longo do processo de construção deste livro. Existiam pontos de emergência que o livro não dava conta, como os trabalhos gerados na série *Corpos* (fig. 2.), nos quais opero, ainda com a representação do corpo, associando-o à fluidez no uso do material e ao devir (as linhas encruzilhadas começam a tomar forma).

Nesta série de trabalhos, desenvolvidos desde 2013, tratava a criação de corpos a partir de outros corpos e da relação de desejo e potência entre eles — seja o desejo como caminho e percurso ou o desejo de erotizar, em diálogo entre o desenho e a pintura.



Figura 1: Livro n.1. Desenho 05. Giz pastel oleoso, caneta, tinta acrílica e colagem sobre papel. 2013.



Figura 2. *Bacia 1* (detalhe). Desenho sobre papel. 96 x 66cm. 2016.

Na tela e no papel, buscava a manutenção do espaço branco como potência para este corpo. A poética desse processo está amarrada no entrelaçamento de corpos em um só, na aproximação de anatomias, entranhas e o devir do próprio processo na construção de outro corpo. Percebo hoje que esse é o terreiro, o próprio processo, e a encruzilhada é esse espaço em devir e em constante construção.

A etimologia da palavra desenho me levava em parte, e atravessada por outras questões, a assumir a metodologia cartográfica deleuze-guattariana, mediada pelo grupo de estudos do qual fiz parte entre 2015 e 2017 (Estudos do Corpo), sediado na Faculdade de Educação da UFRGS. Nestes trabalhos criava corpos a partir dos disparos da própria sugestão da linha do desenho, cartografando e registrando o próprio processo. Não há distância, desde essa prática, entre o projeto e a teoria, pois ambas as propostas estão em um mesmo plano de pesquisa e criação. Essas questões dialéticas irão reverberar no conceito de terreiro onde vida-religião, arte-religião, sagrado-profano estão em inteira convivência, o terreiro é o plano e imanência e de cruzamento.

Desenvolvia, até então, o desenho como curva, em que cada traço riscado e arriscado se tornava uma tangente. Desta maneira, era no percurso que se constituía um corpo,

obcecado por percorrer o mesmo caminho e sendo um disparador de si, um caminho exusíaco.

No entanto a ideia de curva foi se perdendo. A curva simbolizou para mim a perda de criação através da tangente, deixando escapar o fio da poética. A permanência desse processo se dá no próprio percurso e nos caminhos regidos por Exú, Orixá das encruzilhadas. Os encontros e atravessamentos desses corpos se dão nas encruzilhadas, nas decisões e titubeios poéticos, o atelier é feito dessas decisões, de uma zona em transe, em síncope.

Os materiais utilizados nesse processo poético e cartográfico, como carvão, gizes oleosos e solventes, se mantiveram em desenhos posteriores. Esses novos desenhos já não tratavam de corpos, mas de elementos da Umbanda e Quimbanda, também eles em diálogo com o espaço branco do papel.

Todos os elementos atuam com fundo aparentemente neutro. O diálogo imagético se dava na exploração dessas formas orgânicas, não só nas sementes, mas nas formas e manchas que lembram organismos, sangue, algo pulsante; e os panos explodidos em um espaço etéreo (fig. 3). Essas formas são resgatadas dos objetos utilizados na Umbanda em sincretismo católico e investigados com mais acuidade quando inicio o tratamento do suporte (papel) para buscar suas formas, ou redescobri-las (fig. 4). O suporte, desta vez foi ativado com verniz e tinta acrílica vermelha para criar fundo e a partir disso iniciar o processo de construção dos objetos. Essa construção me fez voltar às formas, por que o vermelho interferia de maneira contundente, caso a imagem se dissolvesse, como acontecia quando fundo era o branco do papel. Esses elementos já caminhavam paralelamente ao *Livro n.1* (fig. 5) e ao primeiro *Caderno de Odus*, apresentado ao longo deste texto.

Acredito que o retorno das formas contribuiu para o uso das sementes e outros objetos, como a ponteira de ferro, para a série de figas, abordados no subcapítulo *Figas – a mão como axé*, e os projetos de instalação, no subcapítulo *Pedrinhas Miudinhas – e seus desdobramentos no Ateliê Terreiro*.



Figura 3: *Repensando o sincretismo*. Desenho sobre papel. 50 x 70cm 2018.



Figura 4: *Repensando o Sincretismo 04*. Desenho sobre papel. 100 x 120cm 2018.





Figura 5: Livro n. 1. Repensando o Sincretismo 04.1. Desenho sobre livro. 2018.

Além dos aspectos técnicos e escolhas de materiais citados até agora, uma perspectiva pessoal pode ser posta a fim de contribuir para a leitura do processo artístico.

Analisando o processo desde as composições no *Livro n.1* percebi um tipo de traço linear, reto, que se torna sintoma no meu trabalho e irá reverberar na série *Figas*, mais especificamente na *Figa n.1* (subcapítulo *Figas e Obleções – a mão e o corpo como axé*). Estes traços retos estão presentes em quase todos os trabalhos e, atualmente, me interessam na perspectiva dos pontos riscados<sup>3</sup> da Umbanda Cruzada e nos *vevé*<sup>4</sup>.

Sempre tive interesse nas religiões de matrizes africanas, pois frequentava as umbandas e os Batuques de Nação, como são correspondentemente chamados os candomblés no Rio Grande do Sul, mas foi a partir da descoberta de uma doença chamada osteomielite que me aproximei da religião dando seguimento à minha iniciação na Umbanda Cruzada.

Após a descoberta da doença o procedimento cirúrgico era a única alternativa proposta pelos médicos, resultando na inserção de dois pinos, sustentados por quatro parafusos, entre as vértebras L4 e L3, localizadas na lombar (fig.6).

A imagem desses pinos atravessando a carne foi bastante impactante, inicio o processo de pensar as relações do corpo com o espaço e a fragilidade da matéria corpo. Desde então, meu corpo é atravessado por esses elementos industriais e entram em relação com os ossos, músculos, tendões. Entendo essa relação entre o corpo e os pinos como uma analogia com o conceito de sincretismo como convívio permanente e relacional.

As linhas representacionais dos pinos vão aparecer nos desenhos do *Livro n.1* (fig. 7), ora localizados na região correspondente à lombar, conforme detalhe (fig. 8), ora transitando por essas representações (fig. 9), nos escorrimentos. Até mesmo na série *Corpos*, trabalhos executados a partir de materiais graxos com diluições e sobreposições de matérias, essas linhas aparecem ao mesmo tempo em que denunciam o suporte do desenho.

Esse olhar genealógico que fiz a partir da *Figa n.1* (fig. 17), fez com que meu processo inteiro se alinhavasse, em relação estreita entre arte (pesquisa) e vida (religiosa).

---

<sup>3</sup> Pontos riscados são inscrições simbólicas, feitas com *pemba* ou outros materiais orgânicos para a materialização de determinada entidade no campo religioso de matriz africana. Essa inscrição é nome da entidade que a inscreve.

<sup>4</sup> *Vevé* assim como os pontos riscados, são símbolos religiosos do vodu haitiano, chamado "loa", feito com material orgânico, como farinha.

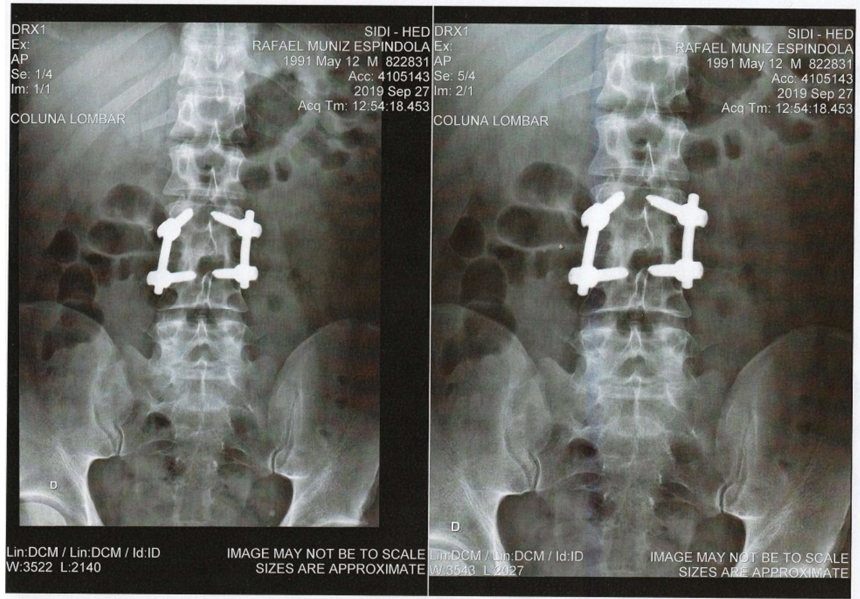


Figura 6. Radiografia de acompanhamento. 2019



Figura 7. Livro n.1. Desenho n.22. Desenho sobre livro. 2015





Figura 8. Livro n.1. Detalhe.



Figura 9. Desenho da série corpos. Detalhe. 2016.

## 2.2 CRUZAMENTO – OU A MATERIALIZAÇÃO DOS CORPOS DE ARUANDA NO TERREIRO DE CRUZO

[...]  
*Quem é esse guerreiro  
Que vem lá de Aruanda  
É Oxossi em seu cavalo  
Com seu chapéu de banda*  
[...]

(ponto cantado)

Na sequência desses desenhos e já inserido nas práticas da Umbanda, trabalhei com pintura em tela, abordando outro conceito operatório como o cruzamento da imagem. Para contextualizar o que chamo de cruzamento da imagem identifico, pelo olhar sociológico, a sacralização de esculturas de gesso na Umbanda e Quimbanda, em práticas litúrgicas, chamada de assentamento (no candomblé e no batuque de nação) ou cruzamento (na Umbanda e Quimbanda).

Pelo viés da sociologia da arte ocidental, na transição histórica do feudalismo para o capitalismo, entre os séculos XV e XVIII, percebe-se a mudança no estatuto e no mercado das artes. A igreja passa o bastão de maior comprador de bens simbólicos para a burguesia em ascensão, em evidência na pós-revolução francesa. O artista emancipa-se e ganha autonomia, as produções passam de guildas para ateliês e a personalidade de gênio artístico entra em foco. As encomendas passam a ser feitas por ricos comerciantes.

Giorgio Vasari, no meio dessa transição, em fins do século XVI, publica *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (A Vida dos Maiores Pintores, Escultores e Arquitetos, tradução livre), comumente chamado de A Vida dos Artistas. Essa publicação irá marcar e imortalizar a biografia de artistas, o que até o momento passava-se despercebido, pois as guildas não preconizavam a ideia de individualidade e originalidade artística, o conceito de campo artístico não havia se formado como o conhecemos hoje. Vasari abre, então, espaço para legitimação do artista pelo método biográfico.

A burguesia ascendente irá se formar enquanto agente social com capital de giro suficiente para adquirir obras e escolher os artistas que as produzirão. Assim, um dos meios para se firmarem enquanto agentes de poder é a encomenda de retratos. O retrato, então, era um grande legitimador da posição social que ocupava quem o comissionasse.

Os artistas, para entrarem no rol de importância social aberto por Vasari, atrelado a ascensão da burguesia e do capital, iniciam um processo, observado por Shiner (2010), de desenvolvimento do autorretrato como forma de se imortalizar.

É sobre a imortalização e a legitimação que desejo operar o conceito de *assentamento* oriundo do candomblé, e de *cruzamento*<sup>5</sup> provindo da Umbanda. Os retratos seriam então assentamentos das imagens. Posso desdobrar alguns aspectos dessa abordagem analógica feita a partir dos conceitos da arte em relação à religião. No cruzamento das imagens na religião elas não estão relacionadas às representações, ainda que sejam enquanto imagens profanas (não sacralizadas), após a liturgia de cruzamento das imagens, elas funcionam como um campo apotropaico, auxiliando na construção dos conjuntos de rituais, liturgias e simbologias religiosas. No entanto, acredito que essas relações entre o retrato na pintura e o cruzamento, na sacralização, geram potências discursivas. Posso desdobrar mais uma vez: depois de executado uma pintura ou escultura de um santo católico, encomendados por uma igreja e instalados nos espaços da liturgia cristã, essa imagem também é apotropaica, ela faz parte da construção iconológica a partir das escrituras e também reforça o campo a ideia de crença pelos fiéis, ela é representação também.

Voltando às questões pertinentes das sacralizações das imagens a partir das liturgias afro-brasileiras: no Batuque de Nação, do Rio Grande do Sul ou na Umbanda Cruzada (Umbanda e Quimbanda), as imagens das entidades ou orixás são assentadas de diferentes maneiras.

Por assentamento entende-se a feitura do Orixá e Entidade, ou seja, sua materialização no mundo (*Aiê*). Suas ferramentas e símbolos são banhados com as ervas ligadas a determinado Orixá, assim como o sacrifício animal, quando houver.

Na Umbanda Cruzada, a sacralização da imagem é feita com uma escultura de gesso e as ferramentas de determinada entidade. Dessa maneira trago para a legitimação no terreiro da pintura, a partir da fotografia que realizo de topo (vista aérea) a imagem das ferramentas no ambiente litúrgico cruzando-a mais uma vez (a primeira vez na liturgia e a segunda enquanto imagem artística).

Importante apontar que essas pinturas são produzidas vagarosamente, pois dependem do assentamento e do cruzamento dessas imagens na liturgia. A partir de então fotografo essa prática e a pinto na tela que emula o suporte onde a imagem está colocada.

---

<sup>5</sup> *Assentamento* e *cruzamento* são ações performativas para sacralização de objetos litúrgicos,

Grande parte das religiões de matrizes africanas pesquisadas utiliza o que chamam de imagem – seja de gesso, seja de pedra (*okuta*) – como aporte mágico para crença. Todas as imagens de gesso são representativas das entidades às quais se designam. A primeira pintura se refere à imagem de Exú Tiriri, entidade que aparece nas linhas das encruzilhadas e pode trabalhar e girar na linha de Bará ou de Ogum. As linhas nas umbandas são linhas de trabalho que, por analogias, assemelham-se as linhas de pesquisas nas universidades.

Sobre o assentamento de Exú em determinadas culturas africanas é feito a partir de um montículo de barro moldado à mão, cujos olhos e boca eram formados por búzios, por cima dessa imagem era derramado suas oferendas para tornar essa imagem potente, uma imagem de axé, amarrando a representação aos elementos naturais referentes a esse Orixá. Em determinadas nações, sua imagem referente é a representação de um falo, ou Ogó<sup>6</sup>.

Por ser um orixá *trickster*, malandro, ligado a reprodução sexual, tem como um de seus objetos o Ogó, espécie de bastão em forma de pênis, por suas cores rubro-negras e sua relação direta com a sexualidade em sua ambiguidade foi assimilado pela Igreja Católica como o Diabo cristão. Essa é uma das razões pelas quais suas imagens na terra do cruzo assemelham-se a pequenos diabos erotizados. A criação dessas imagens permaneceu nos terreiros de Umbanda e Quimbanda.

Em resumo, identifiquei três possibilidades de assentamentos de Exú: através do montículo de barro, através de pedras chamadas de Okuta (utilizadas nos candomblés da Bahia) e as imagens de gesso associadas ao diabo cristão (utilizadas nas Umbandas Cruzadas).

A pintura do Exú Tiriri, *Assentamento de Exú* (fig. 10) está relacionada a esta última criação da imagem, a esses cruzamentos e fluxos sincréticos de absorção e apropriação para daí criar outra coisa. É o espaço de encruzilhada.

No terreiro do cruzo o céu atribuído à cultura cristã como lugar metafísico é chamado de Aruanda, nos candomblés, chama-se Orun. Mas é de Aruanda que me refiro quando falo sobre essas imagens, pois este céu também é cruzado, é invenção. Quando falo de invenção, não me refiro à fabulação, mas a criação como axé (potência de realização). Portanto, essas imagens em gesso se tornam a materialização desses corpos de Aruanda, acabocladados, em terreiros de cruzo, na prática litúrgica.

---

<sup>6</sup> Ogó é uma espécie de bastão, porrete, em forma fálica adornado com elementos que identificam o Orixá Exú (PRANDI, 2007).

Outra possibilidade de leitura para essas pinturas são os cruzamentos entre as pinturas de naturezas mortas, onde o suporte simula o meio, como forma de *trompe l'oeil*, ou seja, uma perspectiva, ainda que projetada, falsa e ruidosa por se tratar de uma pintura em superfície plana. Essas questões de perspectivas e projetos estão nos cadernos e nos desenhos em folhas milimétricas.

A pintura *Preto-velho* (fig. 11), por exemplo, trata-se de uma imagem de gesso de um negro sentado, e sobre ele está seu colar (chamado de guia). Esta imagem de gesso foi fotografada por mim de cima, assim como a do Exú Tiriri e a partir desta fotografia que realizei a pintura.

A guia do preto-velho contém elementos de cruzados: dentes de jacaré, lágrimas de nossa senhora, semente olho de boi, olho de cabra, crucifixo, figas. Todos esses elementos são também explorados nos *Cadernos de Odus* através de jogos e projetos para instalações, também apresentados no capítulo referente às instalações.

A terceira pintura desta série trata-se do cruzamento de Xangô (fig. 12). No Batuque de Nação Xangô é assentado em uma gamela com as ervas ligadas a este Orixá. Na Umbanda do Rio Grande do Sul, Xangô é sincretizado como São Jerônimo e a sua imagem cruzada em um recipiente de porcelana. São Jerônimo é coberto por Banha de Ori<sup>7</sup> e mel enquanto são entoados cantos específicos para cada um desses elementos. Colocada a imagem no recipiente derrama-se cerveja preta, bebida correspondente à entidade e entoam-se o ponto cantado respectivo de Xangô na Umbanda. No cruzamento desta imagem escolhi uma figura africana para cruzar.

Esta imagem cruzada é uma referência aos antepassados e a mitologia na liturgia da Umbanda. Para concluir a licença poética que eu desejava, utilizei uma imagem produzida na terra do cruzeiro em referência ao Orixá, é uma construção iconográfica a partir da mitologia deste Orixá. O assentamento deste Orixá na Costa Africana e nos Candomblés de nação se dá de forma diferente ao modo de assentamento na Umbanda, chamado de cruzamento. Meu desejo não era recusar o santo católico, mas criar ruído litúrgico entre a prática Umbandista e a imagem criada a partir do mito.

---

<sup>7</sup> Ori ou Banha de Ori, trata-se de uma gordura vegetal também chamada de manteiga de Karité. É traduzido como cabeça, destino. Ori também é o nome dado a divindade responsável pela cabeça do iniciado nos candomblés. (PRANDI, 2007)



Figura 10: *Assentamento de Exú*. Pintura acrílica sobre tela. 30 cm diâmetro. 2017.



Figura 11. *Preto-velho*. Pintura acrílica sobre tela. 30 cm diâmetro. 2018





Figura 12. *Cruzamento de Xangô*. Pintura acrílica sobre tela. 30 cm diâmetro. 2018

### 3. POR UMA POÉTICA DO CRUZO

*Nenhuma cultura é isolada no mundo;  
O princípio de pureza é fascista;  
A polarização, infrutífera;  
A segmentação dos saberes, colonialista;  
Assim como são também os modelos classificatórios.  
Por uma poética do cruzo como desdobramentos de práticas artísticas e conceituais;*

*Por uma poética de cruzamento de campos;  
Por uma poética de encruzilhadas  
De encontros  
Por uma poética de padê arriado no canto da esquina  
Como esguicho de cachaça que se esparrama no ar  
Como ponto de pólvora queimada  
Levantando a pesada demanda hierárquica de saberes verticalizantes e castradores.*

*Por uma poética de pipoca e luz de vela pra iluminar os caminhos  
Por uma poética e por várias  
Por uma poética lambuzada no dendê, na arruda, nas ruas  
De jogo e ginga  
Por uma poética de sete flechas acabocladadas  
No meio do terreiro  
E no meio da encruzilhada.*

Rafael Muniz, 2019



### 3.1 ATELIÊ TERREIRO COMO QUALQUER LUGAR CRUZADO COMO PATUÁ<sup>8</sup> CARREGADO JUNTO AO CORPO COMO ENCRUZILHADA E PROJEÇÃO COMO PRÁTICA DE CABOCLO FLECHEIRO

Sob o histórico processual no curso de Bacharelado em Artes Visuais o que se manteve das minhas práticas iniciais foi o caderno como suporte artístico. Por se tratar de um terreiro de cruzo onde todas as informações, axé e encruzilhada estão presentes, sem começo nem fim, esse caderno se torna potente para realização da minha poética, ele também é um campo de dobras e desmembramentos, também faz parte do *Ateliê Terreiro*.

Os cadernos, como apresentados ao longo dessa explanação metodológica, são um dos campos cruciais da prática, poética e pesquisa. Neles estão esboçadas algumas instalações partindo dos elementos litúrgicos das umbandas e macumbas. A questão primordial ginga na fresta entre um tipo de representação e os materiais utilizados. Gostaria de falar sobre a encruzilhada de saber produzido com os materiais específicos da religião e criando outros objetos que estimulem a percepção, ou criem ruídos nas imagens mentais.

O ateliê é o meu terreiro e está em qualquer lugar, o terreiro é qualquer lugar cruzado, sacralizado como axé (potência), ele ativa os espaços imagináveis nos projetos, sejam eles elaborados nos cadernos ou nas folhas milimétricas, é constituído pelos cadernos e pelo espaço onde jogo com os objetos para as fotografias. O terreiro é o processo dinâmico da gira e do movimento. Dessa forma qualquer elemento que vir a tornar-se potente, e se torna sacro, neste *Ateliê Terreiro*. Assim como uma obra em determinado meio, se torna arte. Assim como o olhar sobre determinado objeto o torna arte, não excluindo o lugar em que está. Todas essas relações, vai-e-vem da obra para o espectador ou dos artistas, dialéticas e poéticas criam a aura de uma obra.

Minhas ideias são organizadas, nestes cadernos, através das encruzilhadas (da minha atuação como artista e como praticante religioso) por associações e relações exusíacas (hermenêuticas) de sensibilização de um texto, de uma pesquisa sobre a filosofia lorubana ou pensamento Nagô persistente nos ritos e mitos por se manter como último

---

<sup>8</sup> Patuá é um amuleto de proteção feito de tecido dentro do qual são colocadas ervas e elementos de determinado orixá.

grupo diaspórico entre os séculos XVIII e XIX, como afirma Muniz Sodré em referência à pesquisa de Roger Bastide sobre o povo negro.

Um dos aforismos que regem o pensamento desta prática litúrgica é de que a vida é cíclica, pois, sendo assim, não há início nem fim: Exú matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje, afirma um dos muitos aforismas deste Orixá Iorubano que se encantou nas bandas de cá do Atlântico e sincretizou outros saberes, o da rua e da ginga, por suas qualidades mundanas de malandragem. Assim, a política da encruzilhada não para no tempo linear e castrador, ela atravessa, cruza, encanta e transmuta fazendo com o outro, seja objeto ou não, o axé (potência-ação). A potência está sempre vinculada à ação.

O Hermes negro ligado nessa concepção de mundo, além de suas diferentes qualidades, e cada uma delas traz consigo um mito-ritual, é traduzido como *esfera*. Exú é a *esfera* que não tem começos, qualquer parte de sua superfície pode ser base, de qualquer ponto posso traçar sua metade. Acredito muito que pelo fato de as ideias surgirem de síncope (com *insights*) o espaço mental é maior do que o espaço físico, mas o terreiro de transe precisa estar ao alcance do desenho, da escrita e do registro, por isso os cadernos se tornam a melhor opção de registro de ideia.

Os cadernos são registros de processos, diferente, por exemplo, dos registros de artistas viajantes, vinculados a uma ideia colonialista. Utilizo o veículo como espaço de resistência, como registro de enunciados artísticos e poéticos. Tudo que defino como relevante na pesquisa sincrética precisa estar ali e por isso deve ser “carregável”, mas também é um terreiro de reflexão, de filosofia, de pesquisa e, sobretudo, de autoconhecimento por me aproximar de minha própria encruzilhada como processo. Ao longo das leituras e da prática religiosa vou incorporando as ideias, incorporando Exú, sincopando de forma não linear e as reunindo nesse terreiro, os cadernos. A concentração na produção dos cadernos assemelha-se a concentração do transe, torno-me minha própria questão, como expressou Santo Agostinho. As imagens, sejam mentais, sejam físicas, estão embaralhadas como em um jogo de tarô ou búzios, e a justaposição das cartas tiradas à revelia da sorte marcam a narrativa, as imagens estão borbulhando no dendê fervilhante para a transmutação da carne do *ebó* (oferenda).

A produção do caderno está assentada no risco, no traço, no ponto riscado, assentando conceitos e imagens. O assentamento do ponto riscado é a afirmação do conceito, é o nome e sobrenome mágicos, trata-se da materialização de forças energéticas

sensoriais próximas. Os materiais, por ora, são aqueles com os quais consigo trabalhar, respeitando o vermelho, cor da potência, axé e movimento para Exú, a cor do encarnado. Além dos croquis, escrituras em vermelho, alguns pontos de tensão e encruzilhada são elaborados com preto, a simetria rubro-negra na estética do cruzo se faz presente, no ponto, na assimetria. Os símbolos, signos e intersecções são pensados e estudados antes de serem firmados no caderno. Procuo com isso aproximar a prática da leitura, do desenho e dos caminhos exusíacos aos elementos constitutivos do candomblé, umbanda, catimbó, tambor de mina entre outras manifestações de matriz africana que tornaram a religião/filosofia ponto marcante na cultura popular nacional.

Esses atravessamentos e ramificações das nações africanas em terreiros brasileiros com práticas distintas de resistências instigam a pesquisa nos processos cruzados às práticas locais e de como determinada prática se desenvolveu no Norte, Nordeste, Sudeste e Sul. Cada região interseccionada às culturas locais anteriores, como o catimbó, cuja pajelança marca seu ponto de cruzo, e no caldo das nações que se viram forçadas a conviver no campo castrador escravagista. Não se trata de um retorno às origens africanas de um continente que fora inventado (SODRÉ, 2017), mas entender esses saberes e suas reverberações seja no samba, seja na geografia do tambor ou no gingado da congada.

Que pedagogia é essa do tambor, dos cantos dos griôs<sup>9</sup> e dos pontos cantados? Segundo a perspectiva de Muniz Sodré, o pensamento filológico está vinculado à sua origem grega helenística, por isso pluralista. Esse pensando é reivindicado pelo cartesianismo alemão e abafado por este, tornando-o monoteísta e dicotômica (SODRÉ, 2017). O filósofo, citando Heidegger, afirma que “A palavra filosofia fala grego’, logo, ao mesmo tempo nos diz que cria a história grega” (SODRÉ, 2017), sendo assim, outro modo que não o uso da palavra pedagogia pode ser conceituado como *práticas de cruzo*, como continuação e constituição dos saberes orais, transmitidos sem cartesianismos nem fundo moral, mas norteadores de condutas plurais e em dinâmicas diversas. A pedagogia do tambor propõe motivações infinitas para entender as culturas populares e isso auxilia meu processo de criação em Artes tornando o espaço Sincretico, ou seja, um campo de atuação, para o axé e a transformação. Não se trata de pensar o sincretismo como prática de aculturação, mas de resistência e potência (FERRETTI, 1998). A pedagogia do tambor é outra, ela não fala grego, latim, muito menos alemão.

---

<sup>9</sup> Griô é uma espécie de contador de história, poeta das ruas

A prática e o conceito, no ateliê, estão intimamente ligados, assim como o pensamento nagô que será desdobrado ao longo da construção desse texto e na poética artística. Enquanto pesquiso uma imagem ela também se torna prática, pois atravessa os sentidos, sejam sentidos litúrgicos ou semióticos. Esse processo deságua nas escrituras nos cadernos e nos objetos projetivos, lançados como a flecha de Apolo e Oxóssi. Essa mesma flecha que atravessa São Sebastião. O processo é feito flecha, ao mesmo tempo em que é lançada ela retorna para o meu olhar que se torna sensível a reler os signos.

Nestes cadernos, que se tornam meu ateliê e espaço para prática, opero com o conceito de Exú de acordo com a mitologia, segundo a qual para Exú não há quizilas ou *euó*<sup>10</sup>, regras ou condutas específicas. A partir disso os autores e elementos que levo para este campo podem discordar entre si ou não, mas fazem com que meu processo de criação seja o tempo inteiro tensionado, ou procure essa tensão, seja material ou não.

O processo de registro poético e de reflexão sobre o Orixá Exú gerou reflexões sobre o ensino a partir das encruzilhadas. Nas umbandas e macumbas, o conhecimento não é transmitido diretamente, mas aprendido com o tempo, os graus da liturgia estão relacionados ao quanto determinado médium sabe. Na perspectiva dos cadernos, esses saberes são assentados conforme os descubro, é também na pesquisa prática que eles se entrelaçam. O conhecimento e a aprendizagem na filosofia das macumbas se dão pelo conceito de tempo. Mas esse tempo não é o tempo cartesiano, medido, qualificado sobre a premissa de progresso, trata-se de outro tempo, o tempo que o próprio conhecimento tem.

Como artista, cruzo o conceito de tempo do conhecimento com a própria prática. Ou seja, a experiência no ateliê traz um hábito, e o hábito, conhecimento. Nas metodologias de ateliê, a prática e conhecimento dos materiais irão indicar os caminhos da pesquisa em arte. Desta maneira entendo que meu próprio processo artístico se dá através de uma metodologia das encruzilhadas, ou metodologia do cruzo, na qual os conhecimentos são cruzados, sejam por transdução/contaminação, assimilação, *insights* ou apropriação (evidenciada na montagem *Caboclo São Jorge*, fig. 59, pg. 82).

Os cadernos se tornam um terreiro e um ateliê portátil, como um patuá. Através desses cadernos toda a pesquisa é ancorada, ele torna meu processo artístico sincrético e dialético, interdisciplinar e material. Como o caboclo flecheiro, a dialética poética se dá no vai-

---

<sup>10</sup> *Euó*, em ioruba *Ewó*, são proibições ou tabus, para os iniciados, de acordo com a liturgia ligada à mitologia de cada Orixá. (PRANDI, 2007).

e-vem entre aquele que atira a flecha no alvo e a resposta desse alvo com a flecha. A partir disso me pergunto que caminhos são esses que se encruzam e se transmutam em conhecimento, como perceber e estar ativo para o próprio processo e também entender o processo histórico de resistência e apropriação das culturas de frestas do conceito barroco colonial.

Nesta pesquisa, tangencio com processos e resultados questões entre o pesquisariar. O aprendizado, nesse sentido, se dá no olhar paciente, assim como o olhar atento do *Ogã*<sup>11</sup>, iniciado nos candomblés, e do *Cambono*<sup>12</sup>, nas umbandas (não necessariamente iniciado).

Segundo a mitologia, foram precisos 16 anos para que Exú, sem que perguntasse, entendesse o processo de criação e a metodologia de Oxalá na formação dos seres humanos (PRANDI, 2007). Assim o é a pesquisa em Artes Visuais. Mas para tornar o ponto mais próximo da pesquisa em arte, sob a perspectiva da investigação dos materiais no processo artístico, a pergunta que Exú não faz é sobre o modo de fazer, ele aprende olhando o material, e vai investigá-lo na medida em que o toca.

É também Exú quem leva os relatos humanos para Ifá (Orixá da adivinhação, outro nome para Orunmilá), ele é designado a percorrer a terra por dezesseis aldeias e recolher dezesseis *odus* (histórias), e que ao cabo de um ano, terá o conhecimento suficiente para levar aos orixás e estes por sua vez, prescreverem oferendas e adivinhações. A partir da mitologia entendo o meu processo como o de Exú, recolhendo relatos, imagens e, sobretudo, observando as práticas, todas essas pesquisas estão nestes cadernos. Portanto, relaciono meu processo artístico como exusíaco, em um processo de devir, e chamo estes cadernos de *Cadernos de Odus*.

Nos *Cadernos*, um jogo de associações, assimilações, cruzamentos de saberes são postos em um mesmo objeto sugerindo certa narrativa. Essa narrativa vertiginosa, que vai-e-volta nos objetos de estudo pode se aproximar da escrita obsessiva de Bispo do Rosário<sup>13</sup> e também, na História da Arte e da Literatura, às ideias barrocas de labirinto da linguagem,

---

<sup>11</sup> Ogã é uma posição dentro dos candomblés, trata-se de quem auxilia e protege a casa de culto. Na África, é metres, no Brasil, "cargo sacerdotal masculino no candomblé, incluindo o tocador [de tambor], o sacrificador e homens de prestígio ligados afetivamente aos grupos de culto" (PRANDI, 2007).

<sup>12</sup> Cambono é uma posição nas umbandas de quem auxilia na prestação de serviços a casa de culto, e pode ou não ser iniciado.

<sup>13</sup> Artur Bispo do Rosário (Japaratinga, Sergipe, 1911 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1989). Artista visual que utilizou o cotidiano para construção poética.

ambiguidade (entre arte/vida e religião), nas escrituras e sintaxes (ÁVILA,1971) desdobrando-se sobre si mesmo.

Estes cadernos impulsionam em outros desenhos com caráter projetivo em folhas milimétricas, nomeados de *Projetos Exusíacos* (fig. 13 e 14). Há nesses desenhos certa acuidade com as linhas, variações de padrões geométricos que pretendem algo de registro e projeto. As variações desses trabalhos são propostas através de carimbos promovendo certa repetição e jogo, uma vez que a imagem gravada parte da ideia do cavalo no xadrez e de outras analogias, como o médium na umbanda, que é chamado de cavalo.

Procurei a partir de questões como as supracitadas, exercitar diferentes maneiras de apresentar, reapresentar e modificar com a repetição as narrativas dos cadernos. Além dessas questões há certa obsessão com uma organicidade do meu processo artístico e registro de ideias nas escrituras que acompanham esses projetos, podendo gerar certo jogo entre linguagem e imagem, uma vez que as escrituras não necessariamente se referem ao desenho na mesma página.

Como um giro e vai-e-vem, os desenhos nessas folhas são transcritos para o caderno e modificados nesse *Ateliê Terreiro*. Essa série, composta por mais de 21 desenhos, partem de certa deriva nas linhas e compõem uma ideia para construção, mas uma construção cujo fim é o próprio desenho e a ideia que ele provoca imaginativamente propõe uma arquitetura mental, uma escultura imaginativa.

Guardadas as proporções e distâncias, dialoga com o trabalho linguístico de Lawrence Weiner, *a stake set* (fig. 15), de 1969, onde a sentença colada na parede suscita a construção mental do espectador, ou seja, cada espectador projeta seu conjunto de estacas. Na série *Projetos Exusíacos* procuro fazer com que as folhas milimétricas sugiram essa ideia de projeto para construção, mas os objetos dessa construção não são explícitos, por isso tendem a provocar interpretações e narrativas distintas, confundem-se entre abstração das formas e as linhas de projeção.

Outro alinhavo artístico cruza com os desenhos de Cildo Meireles também em folhas milimétricas para construção espacial. Os desenhos, com tratamento ricamente minucioso, levam para o campo da arquitetura e da engenharia, mas também como um campo de jogo, de encruzilhada (fig. 16).





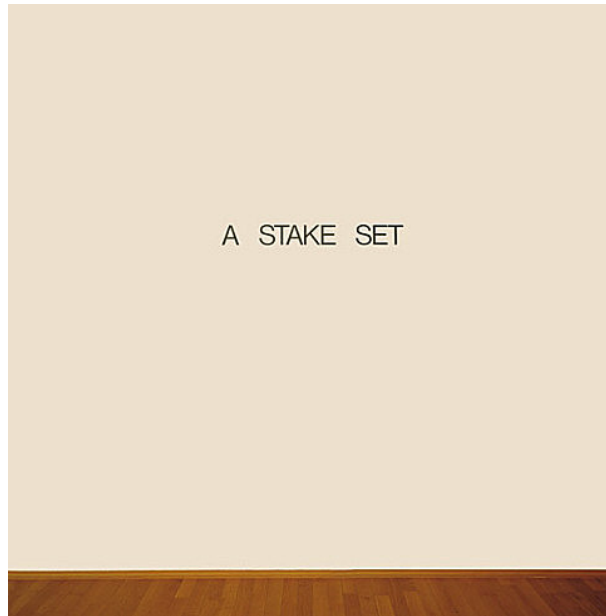


Figura 15. *A stake set*. Lawrence Weiner. 1969

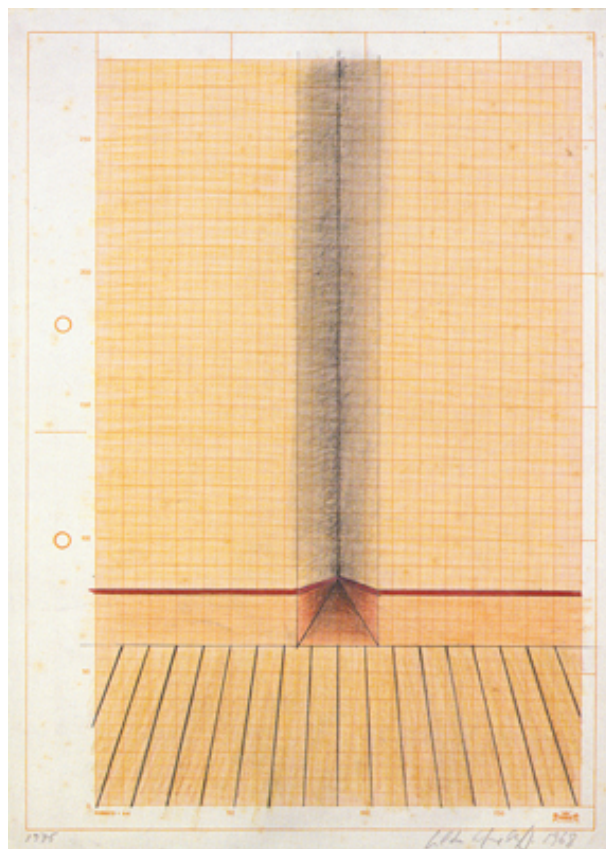


Figura 16. *Espaços virtuais: cantos*. Cildo Meireles. Nanquim, grafite e lápis de cor sobre papel. 32 x 23 cm. 1968



### 3.2 SÉRIE FIGAS – A MÃO COMO AXÉ

*“a questio mihi facto sum”*  
“A questão que me tornei”  
(Santo Agostinho)

A figa é um símbolo presente nas bases constituintes do imaginário. De concepções atuais ao objeto de sorte, a figa representava-se como amuleto na antiguidade greco-romana. O polegar entre os dedos explicam o valor da fertilidade, pois representaria o órgão reprodutor masculino (polegar) penetrado no feminino – representado pelos dedos médio e indicador. O que está em jogo não é apenas a condição ou a capacidade fértil, mas o desejo.

Esse símbolo se torna associado ao Orixá Exú, pois em seus assentamentos as formas fálicas são presentes, ele é o deus da fecundidade e do desejo. É Eros e Hermes ao mesmo tempo.

Essas figas transmutaram-se energeticamente e estão associadas a proteção e a fartura, são campos também cobertos pelo orixá e entidades das encruzilhadas. Nos herbários e nos comércios, as figas ornamentam e protegem, ativam o imaginário para representação de boa sorte. Apresentam-se no terreiro com as cores vermelho e preto que, na cosmogonia iorubana, representam o início e o fim, e também são símbolos de Exú.

As partes do corpo segmentadas e ritualizadas como apropriações mágicas podem ter dado origem ao símbolo da figa, como afirma Allan Kozlakowski (2011), assim como outros elementos como crânios, cabeças e chifres convertidos em símbolos de poder (PERÉS, 2016). Esses elementos situavam e configuravam o status de proteção, repulsa ou atração.

A ritualística pretende que quem tem a figa tem o desejo, o pensamento da vitória, de batalha vencida e do poder de magia e felicidade, a figa sintetiza um universo de proteção. Ela, a figa, está na memória coletiva de fortuna e como elemento persuasivo de anúncios publicitários também agindo no meio externo provocando sensações perceptíveis.

Na Umbanda, o cruzamento (sacralização do objeto) se faz pela mão, a mesma que canoniza e que derruba, a que bate, acaricia e acolhe. A mesma mão que atira a flecha, que age e recebe, unge e é unvida. É a mão cruzada, atravessada de cicatrizes que já tocou o céu e a terra, já sujou e benzeu o chão pisado por toda sorte de gente. A mesma mão que pede licença para Bará na encruzilhada.

A mesma mão que pede licença na roda de ginga para “volta ao mundo” na capoeira. É a mão que equilibra quando se está com as pernas para o ar. A materialidade da voz é encenada também pela mão, com maestria ela cria no espaço o caminho da voz, através de gestos e palmas.

A máxima de Santo Agostinho *a questio mihi facto sum*, que Hannah Arendt irá abordar acerca da construção de indivíduo e de subjetivação (2006), foi um dos pontos para pensar minha mão como objeto atravessado por questões que me encontram nas encruzilhadas.

A partir dessas concepções do mundo dentro dos terreiros e sobre minha própria prática, na poética e na liturgia, criei os moldes da minha mão para atravessar elementos de tensão que são as ponteiros e que estão presentes na maior parte de meus projetos no *Caderno de Odus e Projetos Exusíacos*.

Até o presente momento, algumas figas foram produzidas e para pensar a partir delas discorrerei sobre o processo dessa construção. No processo de preparo da massa para modelagem da *Figa n.1* (fig. 17), desconhecia o tempo de mistura do alginato e perdi o ponto da massa, minha mão não entrou completamente no recipiente onde havia misturado. Preparei o gesso para derramar no espaço negativo da forma e o despejei vagarosamente para que ocupasse todos os vãos que minha mão tinha feito. A utilização do gesso como material para produção das figas faz parte das investigações das imagens dos santos católicos também produzidos em gesso.

A base do objeto ficou irregular e a mão parece surgir dessa massa disforme. Posso fazer uma livre associação entre a base da mão disforme estar relacionada à imagem de Exú no continente africano, e a forma definida às imagens de Exú na terra do cruzo. Conforme já mencionei nas páginas acima, Exú no continente africano é assentado com um montículo de barro, na Umbanda das bandas de cá, a imagem de Exú é cruzada como o diabo cristão sob diferentes arquétipos.

Outro ponto de convergência dessas figas são os *ex-votos* do catolicismo popular do norte do Brasil, onde oferta-se uma parte do corpo feita em cera, madeira ou barro como representação de uma graça alcançada.



Figura 17. *Fig. n. 1*. Gesso e ponteiros de ferro. 2019

Nos desenhos dos *Cadernos* já investigava as ponteiros, que cruzam a mão de gesso, assemelhando aos pontos riscados das entidades. Para contextualizar, os pontos riscados são símbolos nos quais a potência e o axé se materializa, eles também servem como ferramentas para a sacralização e ativação do espaço. As linhas cruzadas desses símbolos geram a mesma potência que as ponteiros de Exú. Quando as cruço na mão feita em gesso procuro gerar tensão e ativação desse objeto no determinado espaço encerrado pela fotografia. A dialética está entre a produção de um objeto artístico e um objeto religioso, na construção do ruído, na semelhança da mão com a figa e as ponteiros, em uma situação entre sagrado e arte. Construir um objeto que não é sacro, mas se apresenta como tal em um

sistema de produção de objeto simbólico artístico pode trazer questões de sobreposições de sacralidades.

Na *Figa n.2* (fig. 18), que não se trata de uma figa tradicional, mas pensando no gesto engessado como potência, pois nenhum gesto é gratuito, já havia identificado o tempo da massa para o molde. Nela cartografo o arquétipo do gesto dos caboclos da linha de Ogum na Umbanda. Essa entidade se manifesta com o indicador e o dedo médio unidos representando sua espada, vale lembrar que Ogum é a entidade da guerra, sincretizado como São Jorge.

O projeto desta figa constava o atravessamento da planta referente a esta entidade comumente chamada de Espada de São Jorge. Este santo é o mouro guerreiro que se encantou nas bandas do oriente, virou santo e atravessando o atlântico cruzou no seu cavalo branco com Ogum, Orixá africano da guerra e da forja. Nos terreiros da terra do cruzo Ogum mata, não um dragão, mas um leão por dia, todos os dias, tamanho é seu culto. No Rio de Janeiro destronou o padroeiro São Sebastião e virou o santo mais batuqueiro dos terreiros brasileiros.

Desta vez a forma da mão comportou a maior parte dos detalhes. A mantive branca pelo contraste entre orgânico da espada de São Jorge e a peça acabada em gesso.

A ideia do cruzamento da espada, da mesma maneira que as ponteiros no trabalho *Figa n.1*, foi deixada pelo caminho. Quando desenformei a mão do molde de alginato, percebi o espaço formado pelo polegar e os outros dedos. Optei por utilizar esse espaço e procurei uma espada de Ogum que pudesse ocupá-lo. Encontrei o broto de espada com raiz no canteiro onde cultivo essa espécie para utilização litúrgica e percebi que o encaixe da planta parecia ter sido projetado.

Na *Figa n. 3* figa optei, primeiramente, em torná-la um recipiente para que recebesse um punhado de sal grosso e outros elementos, associada a uma mandinga para afastar o olho grosso. O projeto de recipiente (fig. 19) deu lugar a uma experimentação com o equilíbrio de um vidro retangular (fig. 20). Esse vidro foi apoiado sobre três pontos: dois dedos (médio e mínimo) e sobre duas sementes empilhadas sobre o músculo abductor curto do polegar (fig. 21).

Essas sementes se sustentam somente pelo equilíbrio. Sobre o vidro depusitei o sal grosso, as sementes, os dentes de alho e sobre a mão as ponteiros cruzadas. Os materiais utilizados transitam, mais uma vez, entre o perecível e o não perecível, ou seja, sincrético, mas também sobre certa fragilidade dos materiais pelo equilíbrio.



Figura 18. *Fig. n. 2. Gesso e espada de ogum com raiz.* 2019



Figura 19. *Figa n. 3* (primeira tentativa), sup. Esq.. Ponteiros de ferro, sementes, sal grosso e dentes de alho. 2019

---



Figura 20. *Figa n. 3*, sup. dir.. Ponteira de ferro, sementes, sal grosso, vidro e dentes de alho. 2019.

---



Figura 21. *Figa n. 3* (detalhe), inf. dir.. Ponteira de ferro, sementes, sal grosso, vidro e dentes de alho. 2019.

Já nos experimentos chamados de *Oblações* (traduzido literalmente por oferendas ou ofertas) pretendi ativar os espaços, o processo de realização é similar à montagem das oferendas. As formas das oblações procuram ativar o imaginário popular das oferendas encontradas em lugares de passagem, encruzilhadas, praias, matas.

Utilizo o nome de oblação pela palavra não estar associada diretamente à oferenda (ebó) pressupondo elementos e rituais específicos. O uso da palavra é a apropriação da etimologia latina *oblatio*, podendo ser traduzida como ato de fazer uma oferta. Esse ato faz parte da realização do trabalho, ainda que não se apresente junto com a obra, imagino que posso aproximar essa prática (ato de construir a oblação) com a distinção litúrgica das Umbandas na qual a apresentação da performance não necessariamente deva ser realizada para um público específico, mas para si mesmo, ou para os deuses e entidades.

A *Oblação n.1* (fig. 22) é composta por alguidar de barro, sementes popularmente chamadas de lágrimas de nossa senhora e por ponteiras de ferro, além de uma pequena figa.

As práticas religiosas não eximem sentidos estéticos na liturgia. O catolicismo utiliza meios de persuasão através da arquitetura, das vestes específicas de cada cargo dentro do dogma religioso, entre outros, podemos observar as volutas das igrejas barrocas, os padrões das mesquitas, os desenhos corporais indígenas e as tatuagens maoris. Enfim, a distinção entre o profano e o sagrado se dá entre uma prática fora do cotidiano, fora de práticas repetidas, e uma prática transcendente e separada da vida (para algumas religiões). Para isso necessitam de elementos e ações que dissimulem a realidade para a transcendência. Contudo, a concepção de religião e vida entre os nagôs não partilha dessa dicotomia, apenas as trago aqui para exemplificar e distinguir os conceitos ocidentais de outros conceitos não canônicos.

É esse sentido estético transitável entre religião e arte (sincrético) que procurei criar na construção das oblações, dessa forma criei outro elemento compositivo com a *Oblação n.1* (fig. 23), como se a falsa simetria completasse o trabalho.





Figura 22. *Oblação n.1*. Lágrimas de nossa senhora, olhos de boi, ponteiras de ferro e alguidar. 2019



Figura 23. *Oblação n.1*. Complemento da obra com tampa emborcada. Lágrimas de nossa senhora, olhos de boi, ponteiras, figa, alguidar e tampa. 2019



Na *Oblação n.2* (fig. 24) aumentei o formato para poder trabalhar numa dimensão onde meu corpo fosse deslocado. O alguidar escolhido tem aproximadamente 40 centímetros de diâmetro, nele trabalhei com areia, conchas, lágrimas de nossa senhora, ponteiros de ferro e espadas de ogum, perceptíveis no detalhe (fig. 25). Essas espadas verticalizaram o objeto e transbordam o alguidar.

Essa prática pode se desenvolver e expandir na ativação do espaço através de instalações ou desenhos dos pontos riscados, sobretudo, este trabalho funciona como fotografia e é a partir dela que consigo criar um espaço limitado, controlado e potencialmente ativo.

Essas tentativas de ativações dos espaços permitiram com que outros modos de jogar fossem evidenciados nas práticas explicitadas no subcapítulo seguinte. Outros modos de fazer também se desdobraram a partir desses trabalhos como o foram os ângulos fotográficos, as escolhas minuciosas das peças compositivas para os trabalhos mais recentes e que de fato compõe o corpo principal do meu projeto composto pelos cadernos (*Cadernos de Odus n.1 e n. 2*), fotografias e desenhos (*Projetos Exusíacos*).



Figura 24. *Oblação n.2*. Lágrimas de nossa senhora, conchas, ponteiras de ferro, areia, espadas de ogum e alguidar. 2019



Figura 25. *Oblação n.2*. Detalhe do trabalho

### 3.3 PEDRINHAS MIUDINHAS <sup>14</sup>– E SEUS DESDOBRAMENTOS NO *ATELIÊ TERREIRO*

*Pedrinha miudinha  
Pedrinha de Aruanda é  
Lagedo tão grande  
Tão grande de Aruanda é*

*Tem da maior  
Tem da menor  
A miudinha que nos alumeia*

(ponto cantado)

A partir dos exercícios que chamei de oblações, reuni no meu ateliê algumas sementes que guardo para eventuais confecções dos colares sagrados (chamados de guias) a fim de construir pequenas maquetes para futuras instalações.

Para contextualizar a prática, as sementes e os dentes sempre permearam o processo artístico - em desenhos, como na figura de número 3 e 4, ou nos *Cadernos de Odus* transitando entre outras formas (fig. 26). À medida que as sementes, enquanto objetos, começaram a ganhar protagonismo no processo artístico, iniciei os projetos de instalações no *Caderno de Odus n. 1* (fig. 27).

Os projetos das instalações já eram pensados e projetados no primeiro caderno, mas ganharam força quando executados enquanto maquetes, cuja referência prática são os trabalhos alquímicos de Tunga (fig. 28). Outros procedimentos e materiais começaram a ser tensionados no campo da maquete para que os demais objetos fossem evidenciados. Mas antes de refletir sobre essas novas composições, importante apresentar a primeira instalação (fig. 29).

Essa instalação atentou para um fato que se tornou cabal no processo artístico: a composição fotográfica. O sentido poético e estético da fotografia se mostrava também nos registros da série de *Figas*, mas que só a partir do primeiro projeto de instalação atentei para questões que já estavam sendo dadas nas fotografias, e que antes não percebia: a potencialização do espaço ou a criação de um espaço. Toda a tentativa de ativação do espaço que pretendia já se encontrava na fotografia.

---

<sup>14</sup> Título inspirado no trabalho de Luiz Antonio Simas, *Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*, publicado pela editora Mórula, em 2013 e no ponto cantado que abre este subcapítulo.

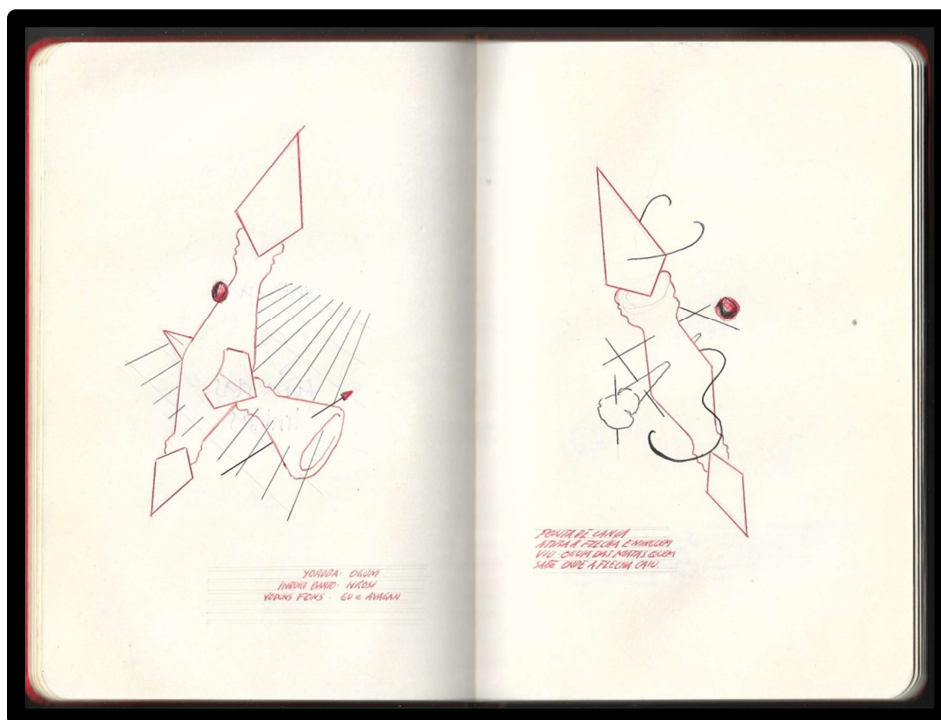


Figura 26. Caderno de Odus n.1. 2018-2019

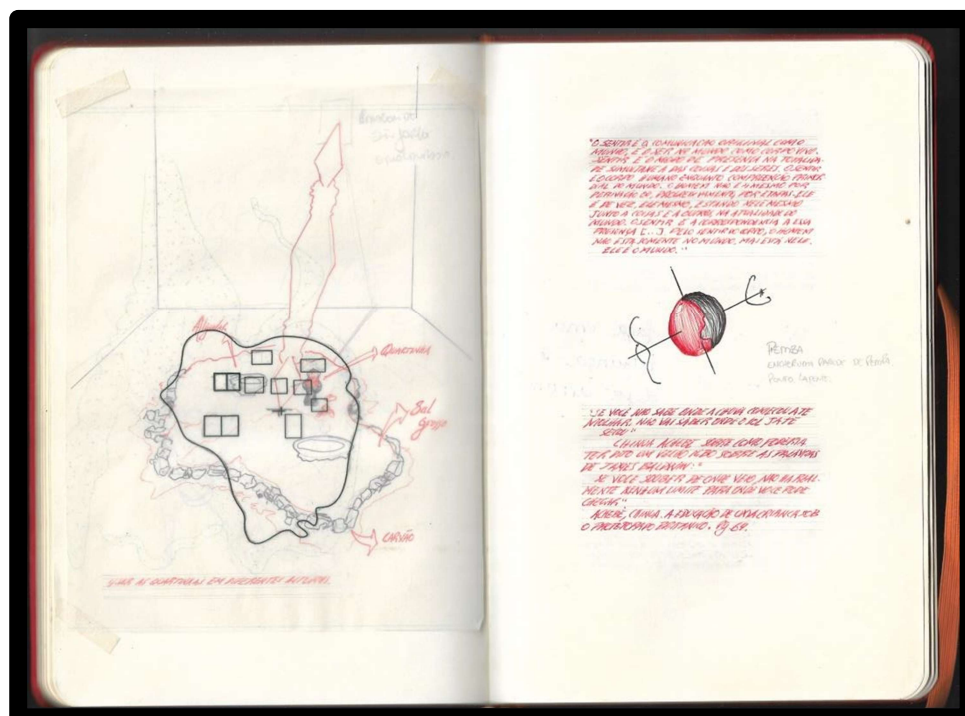


Figura 27. Caderno de Odus n. 1. 2018 - 2019



Figura 28. Tunga. *From la voide humide*. Instalação. Galeria Mendes Wood. São Paulo/SP. 2014. Fotografia de Gabri Carrera.

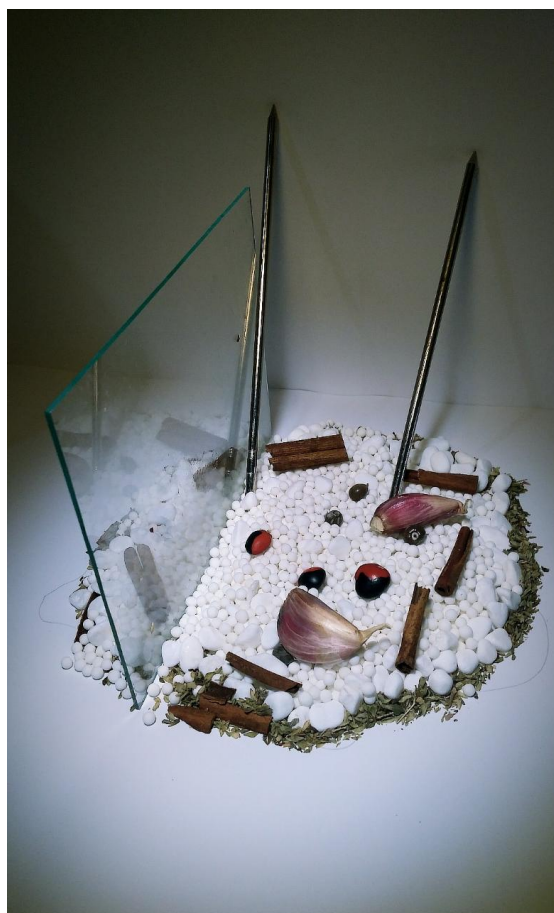


Figura 29. *Maquete n. 1*. Pedra, canela, sementes olho de cabra, alho, ponteiros de ferro e vidro. 2019

Além do espaço ativo e da fotografia, as referências dos objetos são postas em xeque, pois há um estranhamento no tamanho dos elementos. Nesta instalação, por exemplo, o que indicia o tamanho da estrutura são os dentes de alho por se tratarem de elementos reconhecidos. Tendo assimilado essas questões a partir do espaço de cruzo, do *Ateliê Terreiro* em pequeno formato, procurei investigar melhor as formas para as outras instalações.

A mudança de operação desta instalação para outra (fig. 30) foi dada no resgate de algumas plantas baixas de quilombos antigos brasileiros, para criar a base dessa nova instalação (fig. 31). Essas bases estão sujeitas a modificações e servem para engatilhar a montagem, não são fundações fixas, mas moldam-se ao sabor da composição. O processo, portanto, é exusíaco e oxafuânico ao mesmo tempo, pois parte de um sistema de regras que estabeleci e que pode ser alterado ao balanço da mão, à rolagem de alguma conta ou semente como um jogo de búzios.





Figura 30. *Maquete n.4*. Pedras, lágrimas de nossa senhora, semente olho de boi, semente olho de cabra, flor de antúrio e figa. 2019

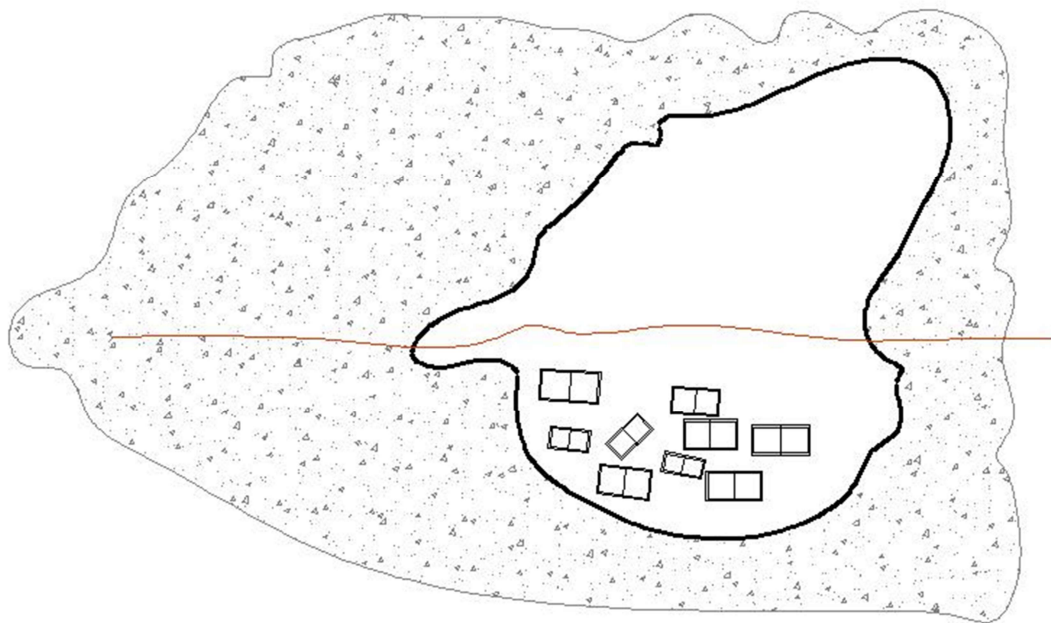


Figura 31. Planta baixa Quilombo dos Santos Fortes. 1770 – 1771. Próximo ao afluente da margem direita do córrego Santa Iria (atual Ribeirão Grande/córrego da Cachoeira, nascentes com os nomes de Bananeira e Samambaia, frente ao afluente esquerdo de nome córrego Quilombo (pg.102). Carta de Ibiá, IBGE, SE-23-Y-CIII, 1970)

Outros modos de operar e entender o espaço para a concepção fotográfica foi com o uso das ponteiras como elementos verticalizantes que estendem a base da instalação (fig. 32), pensados originalmente para a criação em grande escala, mas que resolveram alguns problemas como a planaridade da instalação na própria composição fotográfica.



Figura 32. *Maquete n.3.* lágrimas de nossa senhora, semente olho de boi, semente olho de cabra, ponteira de ferro e alho. 2019

Essas ponteiras são objetos com os quais as entidades chamadas de esquerda (Exús) trabalham e fazem movimentar suas forças, assim como sua materialização no terreiro de Umbanda Cruzada. Elas também são reflexos e sintomas das pesquisas dos pontos riscados na umbanda cruzada que transitaram nos desenhos do *Caderno de Odus*, em pinturas e nas pesquisas de referenciais práticos, como nos santos martirizados de Aleijadinho (fig. 33), além, é claro, das referências pessoais dessas linhas que transitavam



nos meus desenhos, conforme citado anteriormente no subcapítulo *Da curva à encruzilhada – sendo exusíaco no processo de criação*.



Figura 33. Escultura de Aleijadinho na exposição "Imagens de Aleijadinho" no MASP. 2018

A partir da pesquisa sobre os pontos riscados deixei que as ideias seguissem ao sabor das associações, procurando pontos de intersecção entre as entidades brasileiras, cubanas e haitianas, inicialmente com as representações de inscrições de Exú, chamado de Papa Legbará no Haiti. Esses pontos riscados são registrados no *Caderno de Odus n.1* e no *Caderno de Odus n. 2*.

Os pontos riscados (fig. 34) são inscrições, no chão ou em tábuas de madeira, através das quais os elementos desenhados nomeiam a entidade que a "risca" ou desenha, geralmente usando uma pomba, giz branco. Nas comunidades afro-cubanas e arredores essas inscrições são chamadas de *vevés* (fig.35) e são desenhadas no chão com farinhas ou grãos, conforme a corrente litúrgica estudada. Roger Bastide <sup>15</sup> irá identificar em seus estudos as diferenças entre os pontos riscados da umbanda e do vodu haitiano. Neste os

---

<sup>15</sup> Roger Bastide sociólogo francês, mudou-se para o Brasil para compor o grupo de professores da recém criada Universidade de São Paulo, no ano de 1983, onde viveu por 17 anos. Sua pesquisa mais significativa está ancorada nos estudos afro-religiosos no Brasil, onde torna-se iniciado no candomblé.

pontos riscados são mais elaborados, pois “[...] sofreram influências do trabalho de ferro batido dos negros que, fundindo os símbolos daomeanos à preciosa arte rococó de Luis XV [...]” (BASTIDE, 1947-1948). Acerca dos pontos riscados no Brasil, o sociólogo francês, aponta que as condições de trabalho levaram o negro e as comunidades para campo laboral precário, de opressão ainda maior. Os pontos riscados no Brasil assumiram sua forma no século XIX, “período de decadência artística, quando o negro estava mergulhado no operariado e já se estabelecera o divórcio entre a beleza e o trabalho” (BASTIDE, 1947-1948).

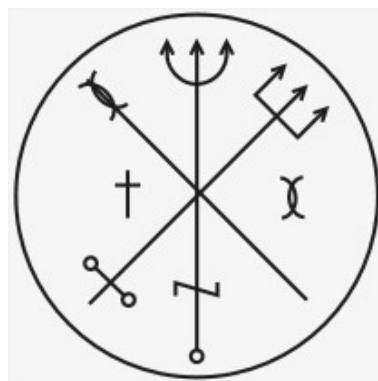


Figura 34. Ponto riscado de Exú Tiriri, entidade das umbandas de linha cruzada.



Figura 35. Ponto riscado da entidade chamada Papa Legba no Haiti.

Os pontos riscados, portanto, são por si só sincréticos, pois transitam entre a cabala, elementos judaico-cristãos, com estrelas de cinco e seis pontas, cruzes, garfos (tridentes), flechas, entre outros, além das influências estéticas daqueles que dominaram. A

heterogeneidade desses símbolos agrupados cria e transforma-se em outros elementos significativos.

A pesquisa desses pontos riscados permeia minha prática como artista-pesquisador e como umbandista. Como pesquisador, procuro mapear os desdobramentos dessas inscrições sejam elas nas umbandas brasileiras como nas santerías afro-cubanas e demais religiões que as utilizam como método de materialização do axé. À medida que estudo os pontos riscados, me aproprio das inscrições e as desdubro para criar ruído nas instalações em pequenas dimensões (abordadas pela fotografia), na série de figas ou nas proposições do *Caderno de Odus*. Ressaltados com a cor preta, esses pontos (linhas) enfatizam os ruídos entre alguns desenhos resgatados da arquitetura colonial mapeada por Lucio Costa<sup>16</sup> no artigo *Arquitetura jesuítica no Brasil*<sup>17</sup>. Essas linhas atravessando estruturas barrocas são como analogias para se perceber que ao mesmo tempo que o barroco se instaurava pela pompa, uma outra cultura se embrenhava pelas frestas, a cultura das macumbas.

Algumas abstrações dos pontos riscados haitianos aparecem nos desenhos dos cadernos. Desse modo a teoria dialoga com minha prática em um vai-e-vem, ou seja, toda minha prática artística esta ancorada neste vai-e-vem. Algumas linhas desses pontos riscados são abstraídos das inscrições e cruzados com outros objetos. As linhas são estendidas e atravessadas em elementos arquitetônicos barrocos extraídos da pesquisa de Lucio Costa sobre o período colonial brasileiro. Pretendo criar analogia dos pontos riscados com as ponteiros de ferro, evidenciando o cruzamento intercultural, mais propriamente, sincrético do uso dessas formas.

Outra maneira de extensão do ponto riscado foi pensar essa linha com cores, preto, vermelho e branco, atravessando a flor de antúrio (fig. 36). As cores são referenciadas a cobra coral, animal de importância significativa para os cultos acabocladados e também com a filosofia nagô, na qual o axé é construído no assentamento dessas três cores referentes aos três tipos de sangue na natureza – sangue vermelho (animal), sangue preto (mineral) e sangue branco (vegetal), de acordo com Juana Elbein dos Santos, em *Os Nagô e a morte*, de 2016.

---

<sup>16</sup> Lucio Marçal Ferreira Ribeiro de Lima Costa arquiteto, urbanista e professor brasileiro, nascida na França, em 1902, falecendo no Rio de Janeiro, em 1998. Participou do Plano Piloto junto do arquiteto Oscar Niemeyer na construção de Brasília fundada em 1960.

<sup>17</sup> Texto publicado na Revista do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 5, p. 105 – 169, 1941.



Figura 36. Detalhe da Maquete *n.4*. 2019

A flor de antúrio também possui significado na composição, pois é uma das flores representativas de Exú. Nos *Cadernos de Odus*, realizava algumas composições com a mesma flor, em estado de decomposição. A flor retorna no meu processo em forma de desenho e desdobra-se nos *Projetos Exusíacos* (fig. 24). Na *Maquete n.4* optei pela flor ainda “viva” para continuar o diálogo entre o perecível e o não perecível, assim como nos trabalhos *Figas*, e claro, por ainda manter sua cor vibrante, fazendo perdurar o instante, o “isto foi” da fotografia, designado por Roland Barthes, marcando, portanto, um certo tempo, como uma natureza morta.

Os registros fotográficos dessas composições dialogam com o trabalho de Ayrson Heráclito (Macaúbas, BA, 1968), principalmente na série *Bori Cabeça de Nanã* (fig. 37). Os registros das performances, no trabalho de Ayrson, tornam-se ensaios fotográficos pelo modo como o recorte é feito, assim como as escolhas de iluminação, dirigindo o olhar do espectador-fruidor.

As escolhas de iluminação dessas maquetes fazem com que o foco das fotografias aponte aos objetos da instalação e os façam tomar outras proporções. Questões de iluminação, de contrastes e da ocupação do espaço tornam-se fundamentais no processo de montagem desses objetos. Também faz parte desse jogo o ângulo da câmera, igualmente referenciado pelas escolhas do artista Ayrson Heráclito na série supracitada.



Figura 37. Ayrson Heráclito. *Bori Cabeça de Nanã*. Fotografia.  
60 x 60 cm. 2009

As concepções ideológicas do barroco interessam a minha pesquisa pela união de duas situações conflituosas, mas que se desdobra no autoconhecimento destas manifestações como uma tradição artística no território brasileiro. Essas tensões entre a ideologia da escola barroca europeia e o que de fato se desenvolveu mostram pontos de emergência de uma cultura em formação, com potenciais sincréticos, e por isso, relacionais.

A perseguição fez com que essas práticas se deslocassem dos grandes centros urbanos, partindo para as periferias e vivendo nas frestas da sociedade. O conceito de fresta é abordado pelo historiador Luiz Antonio Simas (2017) e é através dele que reflito sobre a resistência dessas culturas no período barroco brasileiro compreendido entre os séculos XVI e XVII. Por analogia, os cultos religiosos resistem pelas frestas das dobras do barroco.

É por essas dobras que brotam as sementes da resistência projetadas como peças tridimensionais no *Caderno de Odus*, assim como nos desenhos apresentados no capítulo *Da curva à encruzilhada – sendo exusíaco no processo de criação* (fig. 3 e 4). Nesses desenhos escolho elementos barrocos cruzados aos elementos das umbandas para criar as tensões entre os objetos.

Assim, procurei me apropriar das questões do barroco, de seu desdobramento na terra do cruzo e do sincretismo religioso afro-ameríndio para a criação das fotografias das pequenas instalações e conferir outra dimensão aos elementos litúrgicos. Essa foi uma das formas que utilizei para trazer para o campo tridimensional meus desenhos.

Todos esses experimentos resultantes em fotografias foram pensados para espaços mais amplos. No início não considerava as fotografias como trabalhos, pois o espaço de manipulação e construção era pequeno e utilizava-o para tentar resolver as instalações caso as expandisse. Após uma análise mais acurada sobre os resultados percebi que a potência que eu desejava já estava ali, na fotografia.

Então, é nesse espaço mínimo, no *Ateliê Terreiro* (como qualquer lugar cruzado), onde construo essas composições para fotografar, permitindo que a imaginação transite entre o real e o fantástico, devaneio e sonho, de forma a transcender o objeto. Refletindo sobre o espaço mínimo como miniatura, atuo como em um campo brincante da criança, onde nesse espaço construído crio um mundo singular com meus significantes (BACHELARD, 2008). Essas experiências entre o real e o imaginário, a criação de um mundo ou momento particular, Merleau-Ponty irá chamar de “experiência sincrética” (2007, p. 459). A “experiência sincrética” segundo o autor é o campo puramente real onde as manifestações objetivas e imaginárias atuam, portanto, as duas formas de criar o mundo – uma, partindo dos objetos, e a outra, de dentro do indivíduo – estão em convívio. A partir desses apontamentos, me pergunto se esse campo onde as maquetes atuam seriam campos sincréticos.

Podem ser sincréticos em dois sentidos: na mistura de materiais orgânicos e industriais, e sincréticos na minha própria experiência no mundo, na manipulação desses

elementos que são carregados de significação. A fotografia é parte desse processo de manipulação, pois é a partir dela que recorto a cena, fazendo desse registro uma continuidade da criação.

Apropriando-me das questões fotográficas e das leituras de Bachelard, crio uma série de maquetes para instalações, agora atentando para o fato de escolher com mais cuidado os materiais utilizados para que a escala seja ampliada, ou o enquadramento direcionado, conforme as imagens a seguir e seus detalhes. É nesse mundo da miniatura que não só fujo das realidades, mas acabo criando novas e proporcionando certa arquitetura ao espectador. Conecto-me com um espaço de possibilidades para realização (axé) onde eu desejo construir de acordo com os materiais dos quais disponho – sejam eles referentes à umbanda ou objetos e plantas que encontro significados.

No *Ateliê Terreiro*, como já disse que chamo o espaço onde trabalho e também os meus cadernos, além da experiência sincrética supracitada em forma de jogo, um espaço lúdico se forma. Ainda que o caráter de jogo como brincadeira não seja explícito no trabalho, o lúdico se dá pela manipulação dos elementos. O lúdico e o brincante – seja com os materiais ou nas reflexões teórico-práticas dos cadernos – fazem parte das dobras entre a arte e religião.

As imagens 38, 39, 40 e 41 faziam parte do desejo em criá-las em grandes formatos, como uma espécie de projeto, assim como já comentado neste texto. Já a imagem de número 42 percebo certas noções de ângulo, disposição e de perspectiva que a fotografia poderia conferir, isso será mais evidente no modo de exibição dessas fotografias, como apresentarei mais adiante.

A partir dessas fotografias como registros dos projetos de uma série de maquetes, inicio um processo de jogo compositivo onde as sementes transitam ao lance das mãos, exemplo disso se evidencia na imagem de número 46. Nesta construção fotográfica uma das figas é composta pelos elementos que utilizava nas primeiras maquetes. A fotografia aérea (ou de topo, como é chamado na cartografia), corrobora com a ambiguidade de perspectiva quando justaposta ou sobreposta às outras fotografias conforme o capítulo 4, *Proposições expositivas*.

Os registros das primeiras maquetes para instalações proporcionaram modos diferentes de construção da imagem, atentando para questões da fotografia como estão

explicitados nas imagens 41 a 45. Um recorte, aproximação, foco e desfoco dialogam com as práticas fotográficas e vão além de registros.

Vão além de um ponto focal para o plano em desfoco no qual a direção do olhar se dilui conforme a profundidade da imagem, para um espaço construído a partir da fotografia. O ponto focal atenta para a minúcia, para a pedra, semente e posteriormente para os cavalos. Neste sentido, o desfoco do fundo e a criação desses planos criam a profundidade em uma espécie de paisagem, no caso dos cavalos na *Série Humaitá* (fig. 47 e 48) e suas variações.





Figura 38. *Maquete n. 4.* Alguidar, pedras, ponteiras de ferro, sementes e espada de São Jorge. 25 x 15 x 15 cm. 2019



Figura 39. *Instalação n. 5. Quartinha, espada de São Jorge, ponteiros de ferro, vidro, alho e semente dimensões variadas.* 2019



Figura 40. *Instalação n. 2*. Pano, azeite de dendê, alho, sementes, vidro e alguidar. 2019



Figura 41. *Instalação n. 7*. Fotografia. Gesso, sementes, giz, pedras e ponteira de ferro. 30 x 40 cm. 2019





Figura 42. *Instalação n. 7* (detalhe). Fotografia. Gesso, sementes, giz, pedras e ponteira de ferro. 20 x 40 cm. 2019



Figura 43. *Instalação n. 8*. Pedras, cerâmica, giz, semente de abacate, semente lágrima de nossa senhora, semente olho de cabra e olho de boi. 2019



Figura 44. *Instalação n. 9*. Fotografia. Pedras, cerâmica, giz, semente de abacate, semente lágrima de nossa senhora, semente olho de cabra e olho de boi. 40 x 30 cm. 2019



Figura 45. *Instalação n. 10*. Fotografia. Pedras, cerâmica, giz, semente de abacate, semente lágrima de nossa senhora, semente olho de cabra e ponteiros de ferro. 60 x 40 cm. 2019

À medida que incorporei questões da fotografia e a própria técnica como um fim nos meus processos de construção dessas maquetes para instalações em pequenos formatos, outras pesquisas cruzaram minha prática, como as ideias de jogo linguístico da literatura barroca, em uma série de analogias, semelhanças e metáforas.

A partir das analogias a respeito da palavra cavalo, que para este trabalho se torna polissêmico, pois o médium na umbanda é chamado de cavalo, investigo o animal no xadrez com seu movimento em *L*, faço relações do cavalo de São Jorge com o gaúcho, que segundo Bastide transforma-se em centauro, portanto, torna-se uma figura sincrética. Estes dois últimos personagens incorporam algo de origem mítica e próxima da fantasia, de crença.

Nestas investigações sobre a figura do cavalo no xadrez, por exemplo, encontro uma das primeiras peças deste jogo onde constava sobre o animal um cavaleiro (também desenhado em um dos *Cadernos de Odus*). Essa investigação quase obsessiva sobre a figura faz aproximar a ideia de Bastide do gaúcho como centauro e até mesmo da denominação do médium na umbanda.

Esse conjunto de analogias, polissemia e pensar em uma construção imagética com base nas proposições de dessemelhança ativam o *Ateliê Terreiro* na montagem dessas pequenas cenas ou paisagens oníricas. As fotografias desses jogos de elementos projetam narrativas em um espaço quase paisagístico, como uma cena. A dessemelhança se dá quando as questões mais diretas sobre a religião começam a se dissolver e criar camadas interpretativas.

A imagem do cavalo começa a ser um dos protagonistas nas novas montagens. Em busca de um objeto associativo ao animal, resgato dois modelos de cavalos de brinquedo que começam a transitar entre as figas, sementes e ponteiras corais em diferentes composições e ângulos fotográficos, *Série Humaitá* (figuras 46 a 53).

O cavalo, as figas e as instalações começam a formar uma espécie de cena que se desdobra à medida que jogo com esses objetos em um mesmo campo/terreiro. Essas variações de composições transitam entre uma natureza morta, quando registro o procedimento e montagem; e uma fotografia com suas questões quando faço o recorte utilizando-a como foto-arte.

No *Ateliê Terreiro* onde as montagens se tornam desenhos, os desenhos em projetos, esses projetos em variações (nas folhas milimétricas) as questões de escalas começam a se desdobrar, como as figas em relação com os cavalos. Ainda que os cavalos sejam

evidentemente de brinquedo, a proporção e a projeção mental a partir da fotografia e suas perspectivas propõe um espaço lúdico e ambíguo onde se joga com a perspectiva fotográfica.

Os cavalinhos de brinquedo transitam sobre uma das figas criadas no início desta pesquisa (fig. 18) gerando diversos diálogos, incorporações e acúmulos de objetos (fig. 48 e 50). Para esses jogos referenciais outra figa foi construída para composição fotográfica (fig. 46). Nesta proposição a figa foi pintada de acordo com as cores das ponteiras corais para criar embaralhamento na imagem, assim como gerar certa paisagem/cena compositiva. A *Série Humaitá* incorpora, de certa maneira, os rastros de toda a prática artística desde o início dessa pesquisa – sejam nas composições com as figas, com as ponteiras (dialogáveis com os desenhos) e até mesmo com as sementes e búzios remanescentes dos estudos sobre as oblações e oferendas.

A partir dessas composições e das formas desses cavalos, uma nova série de desenhos começou a ser esboçada nas folhas milimétricas, transcritas para os cadernos e também transformados em carimbos. Isso faz parte de uma espécie de brincadeira com as variações das linhas do desenho sem a restrição dos objetos. Ou seja, no campo do desenho o projeto tende a se tornar mais elástico.

Os objetos manejados nesse *Ateliê Terreiro* estão subordinados ao sabor do jogo e como tal considerado como criação (BENJAMIN, 2002). A repetição compulsiva desse jogo compositivo no *Ateliê Terreiro* se configura além das analogias para um campo onde o brincar com as formas se torna potente. As polissemias dos objetos, suas analogias e semelhanças, perdem pouco do seu caráter e se dirigem para uma experiência sincrética (BACHELARD, 2008) para um lugar repetitivo onde “a essência desse brincar não é ‘fazer como se’, mas um ‘fazer sempre de novo’, transformação da experiência mais comovente em hábito” (BENJAMIN, p.102). Como já mencionado, a metodologia de criação em arte na minha poética é cruzada à questão de tempo do conhecimento. Ou seja, a experiência no ateliê traz um hábito, e o hábito, conhecimento, e isso se desdobra em outros procedimentos (como nos desenhos, na fotografia e em projetos mais recentes como no vídeo)

Posso traçar paralelismos com a ideia benjaminiana de jogo como um hábito com as performances religiosas de matriz africana onde a repetição torna-se hábito, quando um iniciado pratica sucessivas vezes os rituais e incorpora essas atividades no cotidiano.





Figura. 46. *Série Humaitá, 01* (sup. esq.).  
Fotografia.  
15 x 30 cm. 2019

---

Figura 47. *Série Humaitá, 02* (sup. dir.). Fotografia.  
15 x 30 cm. 2019

---

Figura 48. *Série Humaitá, 03* (inf. esq.). Fotografia.  
20 x 30 cm. 2019



Figura. 49. *Série Humaitá, 04* (sup. esq.).  
Fotografia.  
17 x 30 cm. 2019

---

Figura 50. *Série Humaitá, 05* (sup. dir.).  
Fotografia.  
15 x 30 cm. 2019

---

Figura 51. *Série Humaitá, 06* (inf. esq.).  
Fotografia.  
17 x 30 cm. 2019



Figura 22. *Série Humaitá, 08*. Fotografia. 30 x 20 cm. 2019



Figura 53. *Série Humaitá, 09*. Fotografia. 30 x 20 cm. 2019

#### 4. PROPOSIÇÃO EXPOSITIVA

A partir dessas séries de instalações em pequenos formatos configurados pela fotografia pretendo realizar a exposição compondo-as como mosaico em uma expografia que dê conta do meu processo artístico. Esse mosaico tem como referência formal as instalações fotográficas de Wolfgang Tillmans (Alemanha, 1961), conforme figura 61.

A proposição de exposição, além da ideia de mosaico, propõe certa linha narrativa através das montagens fotografadas, permitindo ao espectador que construa sua própria interpretação, realizando seus próprios diálogos nas fotos relacionadas. Outra ideia é a de criar certa ambiguidade de perspectiva através da justaposição ou sobreposição das imagens realizadas (fig. 54 e 55).

Com a justaposição e o agrupamento das fotografias da *Série Humaitá* um movimento se configura pela descontinuidade da linha de horizonte, pela variação de composição através da repetição e de jogo no espaço do *Ateliê Terreiro* (fig. 56, 57 e 58), assim como o recorte proposto pela fotografia mantendo uma distância onde

[...] o espectador encontra-se de certa forma *interpelado* pelo dispositivo. Ao mesmo tempo que permanece fisicamente exterior à própria obra (ele não está integrado a ela, não pode intervir nela, não pode nela intervir materialmente, permanece um observador), está em condições de construir intelectualmente jogos de sentidos entre as fotos de acordo com balizas que lhe são fornecidas pela montagem. (DUBOIS, 1993, pg. 293)

Neste sentido há certo isolamento entre o espectador e a montagem dos objetos no *Ateliê Terreiro*, ele está privado de transitar ao redor da montagem que se desvela aos poucos, pelos diferentes ângulos e recortes das mesmas instalações pela fotografia, provocando a imaginação de quem olha.

Na proposição da figura de número 59 um jogo associativo é posto em diálogo com a história da arte através da iconografia clássica de São Jorge nas pinturas de Gustave Moreau e Paolo Uccello. Nesta montagem não pretendo ser irônico quando aproximo a ideia do cavalo de brinquedo às imagens da iconografia cristã, mas pretendo criar um jogo de referências, associações e analogias, explicitadas ao longo deste trabalho escrito. A ideia do cavalo associado ao brinquedo e a ludicidade, como quando Bastide relaciona o barroco com o cavalo de pau do carrossel:

O carrossel pretende ser um encantamento, um momento de graça na vida da criança, levada sobre o turbilhão de seu cavalo de pau num redemoinho de ouro, de mulheres estranhas, de anjos que lhe sorriem por entre as nuvens pintadas. (BASTIDE, 1944, pg. 67-71)<sup>18</sup>

Entre outras associações e polissemias da palavra cavalo, como já explicado neste texto: os médiuns na umbanda e macumbas também são chamados de cavalo, as relações com o jogo de xadrez, com o centauro, com São Jorge, assim como a observação dos bonecos da região de Wiatka, onde Walter Benjamin expressa o amálgama do cavalo e cavaleiro como um dos modos lúdicos dos brinquedos populares (BENJAMIN, 2002).

Contudo, quando realizo essa aproximação do cavalo de brinquedo (na fotografia) com a pintura procuro esticar o campo das relações dessa iconografia clássica. Assim como estendo as relações quando abstraio o cavalo de São Jorge, da pintura de Uccello, para os desenhos nos *Projetos Exusíacos* (fig. 24). Essa composição é muito potente como desdobramento dessa pesquisa poética que só foi possível através da prática nos *Cadernos de Odus*.

Os *Projetos Exusíacos* reforçam a ideia e a transitoriedade (vai-e-vem) entre a fotografia, o projeto, o esboço e a brincadeira de imaginação proposta pelas folhas milimétricas. Essa ideia pode ser ancorada na justaposição das imagens em forma de série (fig. 60).

---

<sup>18</sup> Trecho do texto *Igrejas Barrocas e Cavalinhos de Pau*, de 1944, escrito por Roger Bastide publicado em *Roger Bastide, Impressões do Brasil*, organizado por Fraya Frehse e Samuel Titan Jr. pela Imprensa Oficial de São Paulo, em 2011.



Figura. 54. Proposição 01.



Figura. 55. Proposição 02





Figura. 56. Proposição 03. *Série Humaitá*.



Figura. 57. Proposição 04. *Série Humaitá*



Figura. 58. Proposição 05. *Série Humaitá*



Figura. 59. Proposição 06. *Caboclo São Jorge*





Figura. 60. Proposição de montagem para *Projetos Exusiacos*.



Figura. 61. Referência de instalação fotográfica. Wolfgang Tillmans, 2017.  
*Foundation Beyeler*, Basel. Registro de Mark Niedermann. Fonte: Artforum.

## 5. CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Não conseguiria nomear esta parte do trabalho como considerações finais, por que as considerações são sempre provisórias, assim como são todos os estados de ser e estar no mundo. Mesmo que essas palavras se proponham finais para o trabalho apresentado, ele se desdobra e leva consigo questões exploradas aqui. Portanto, gostaria de deixar estas palavras abertas, desdobradas para que outras leituras possam ser realizadas.

O desenvolvimento da poética, até o presente momento, desdobrou-se de maquetes, para instalações, em fotografias e desenhos através dos cadernos de artista produzidos desde 2018. Esses trabalhos permitiram que o trânsito entre os procedimentos dialogassem entre si sem perder o fio poético que os alinhavou desde o início.

Essa espécie de costura entre procedimentos distintos – como os desenhos, a fotografia e registros poéticos, como foi o desenvolvimento nos cadernos – partiu de um conceitualismo com sincretismo religioso, a partir da antropologia e também com a ideia de movimento (vai-e-vem) do Orixá Exú apontado durante este trabalho escrito, cujo princípio dinamizador de criação e movimento estão presentes nos terreiros de Candomblé, Batuque de Nação, Umbandas e Macumbas.

A partir das questões supracitadas motivadas por questões pessoais, o processo da criação em artes visuais neste trabalho específico dialogou estritamente com o sincretismo em uma proposição de cruzamento dos dois campos onde estou inserido (Arte – Religião).

A arte, neste caso, teve como resultado a série de fotografias e desenhos apresentados; a religião, por sua vez, está inserida nos modos de operação, escolhas dos objetos, no próprio assunto e como apresentado na introdução, a religião de matriz africana está estritamente ligada à mundanidade, ao cotidiano, a vida, ao profano, onde não se pretende nenhuma transcendência do mundo material. Desta maneira, acredito que esta prática artística, dialoga com minha própria vivência no campo religioso. Não posso propor que toda e qualquer poética está relacionada à vida, pois há razões ou motivos distintos para cada pesquisa em artes, e os amarrar por essa ideia a partir de uma experiência poética particular seria restringir as potencialidades no próprio campo.

As deambulações entre uma prática e outra, em estado de devir, permeado pela compulsividade criadora em repetições, mantém o trabalho em movimento constante. Haja vista os modos com os quais operei o início da pesquisa com o resultado recente: partindo

de uma ideia de utilizar a maquete como objeto artístico para a apropriação da fotografia (que até aquele momento serviu como registro) como potência estética. À medida que fui criando uma sensibilidade estética para a fotografia, os modos de operar mudaram os recortes, ângulos e afins, foram mais explorados, claro que não de forma exaustiva, pois se trata de um trabalho que não termina com estas escrituras.

A partir do diálogo estreito com a fotografia, aliado às questões surgidas nos cadernos, uma série de jogos começaram a ser esboçados. Sejam os jogos explícitos, como as referências ao xadrez e ao cavalo do próprio jogo, como os jogos metafóricos ou realizados por camadas.

Esses jogos estiveram presentes ao longo de todo o processo artístico, desde as variações das primeiras maquetes quando a reflexão sobre ela se dá como miniatura em um espaço sincrético, onde o lúdico (imaginação) e o real (a materialidade dos objetos) se cruzam.

Além da sobreposição de sacralidades, lugar no qual os objetos não estão nem no campo religioso nem artístico (a não ser pelo registro – fotográfico ou projetivo) o trabalho transita na questão benjaminiana de jogo, em sempre fazer de novo, e mais uma vez, e mais uma vez pode estar muito relacionado ao contar histórias e propor narrativas, como os griôs. Nesse sentido cria-se o hábito do jogo, quando tento mais uma vez compor uma imagem através dos objetos, imagino esteticamente essa imagem na perspectiva da fotografia. Ou seja, a própria técnica fotográfica dirige o jogo, ou seleciona as peças desse jogo compositivo.

Conforme a fotografia entrou no processo definitivamente, também restringiu os materiais com os quais estava trabalhando. Restringiu no sentido não de esvaziamento da “cena”, mas na quantidade de variação dos objetos que compunham a cena. Este é um dado que se aproxima mais dos trabalhos mais recentes, como a *Série Humaitá*.

O próprio jogo é infinito e se desdobra de inúmeras maneiras podendo até se afastar das questões motivadoras deste trabalho, mas mantendo relações com outros jogos religiosos, como os búzios e as cartas de tarô. Esses jogos têm qualquer coisa de imprevisibilidade, mas uma regra permeia a prática.

A imprevisibilidade com certo grupo de regras sustentou uma prática lúdica, um impulso que permeou grande parte do processo artístico com uma série de surpresas e descobertas (repetição gerando variação). Ancorados também pelo conceito do Orixá Exú,

entidade que principia a dinâmica, através do axé, nos terreiros, as práticas artísticas constituíram-se em ações sincrônicas. Para entender as ações sincrônicas das quais escrevo, um aforisma nagô pode esclarecer: *Exú matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje*. Portanto, Exú está presente no aqui e no ontem ao mesmo tempo, e foi com esse princípio dinâmico que realizei essas séries de trabalhos, como em um giro e vai-e-vem entre os procedimentos (cadernos, fotografias e desenhos).

Estas considerações tem potência para múltiplos desdobramentos que podem se tornar princípio de uma pesquisa futura. Portanto, o trabalho apresentado procurou dialogar com diferentes linguagens e procedimentos: fotografia, desenho, carimbo, cadernos de artistas, com apropriação e com as escrituras, em dados momentos deste texto, de maneira poética próxima da literatura. Desta maneira o trabalho se pretendeu interdisciplinar tanto em sentido de sua materialidade quanto em sua metodologia das encruzilhadas aproximando conceitos, poéticas e campos distintos do conhecimento.

A partir desses alinhavos poéticos, o trabalho não termina aqui, mas se desdobra em outras infinitudes de práticas, uma vez que a questão de jogo se mostrou presente nos trabalhos mais recentes, ampliando o campo de atuação em artes, como nos dois vídeos chamados *Cadernos de Odus*, 13'00", de 2019, e *Ateliê Terreiro: Humaitá como campo de jogo*, 13'13", de 2019.

*Cadernos de Odus*, 13'00", 2019 (fig. 62), é composto por dois vídeos justapostos, onde folheio os dois cadernos onde estão registrados minhas pesquisas para este trabalho. As ações acontecem simultaneamente com a câmera em vista de pássaro, vista de topo, rodeados pelos objetos que fazem parte das fotografias e dos desenhos.

*Ateliê Terreiro: Humaitá como campo de jogo*, 13'13" (fig. 63) também é composto por dois vídeos justapostos onde os ângulos das câmeras são levemente deslocados e duas ações acontecem simultaneamente.

Nesse espaço onde o vídeo acontece há uma espécie incessante de jogo, assim como o jogo de búzios, de repetição de movimento, deslocamento das peças entre o foco e desfoco, aproximação e afastamento, mas tudo acontece em um mesmo plano. *Ateliê Terreiro: Humaitá como campo de jogo* apresenta minha relação com os objetos e a montagem para as fotografias. Neste trabalho os procedimentos poéticos partem também do campo relacional e de uma experiência sincrética, onde o imaginário e o real coexistem. Assim como citado ao longo deste texto, *Terreiro* é forma como são chamados as casas de Umbanda,

Candomblé, Macumba, entre outros segmentos; *Humaitá* é uma relação feita com os pontos cantados para Ogum, Orixá e entidade relacionada à guerra (sincretizado como São Jorge), também vinculada a batalha mais sangrenta e terrível da América Latina travada entre a Tríplice Aliança e o Paraguai. Contudo a palavra *Humaitá*, nos terreiros, sublimou qualquer relação com esta guerra para se encantar como um lugar mitológico onde esta entidade vence qualquer demanda, feitiço e as batalhas cotidianas pela sobrevivência dos corpos periféricos.

*Ó, Beira-Mar, olha a maré  
Ó Beira-Mar na porta do Humaitá  
A sua espada brilha ao raiar do dia  
Seu Beira-Mar é filho da Virgem Maria.*

(Ponto cantado)

Com essas considerações provisórias e o desdobramento do trabalho espero que as proposições poéticas tenham não exaurido o assunto, mas contribuído para que diferentes questões surjam para a produção de conhecimento e de cruzamentos entre campos tão caros à arte contemporânea.



Figura. 62. *Cadernos de Odus*. 13'00". 2019. Acesso ao vídeo completo pelo QR Code ou pelo Link: <https://youtu.be/Qr9mKmCq8Ts>



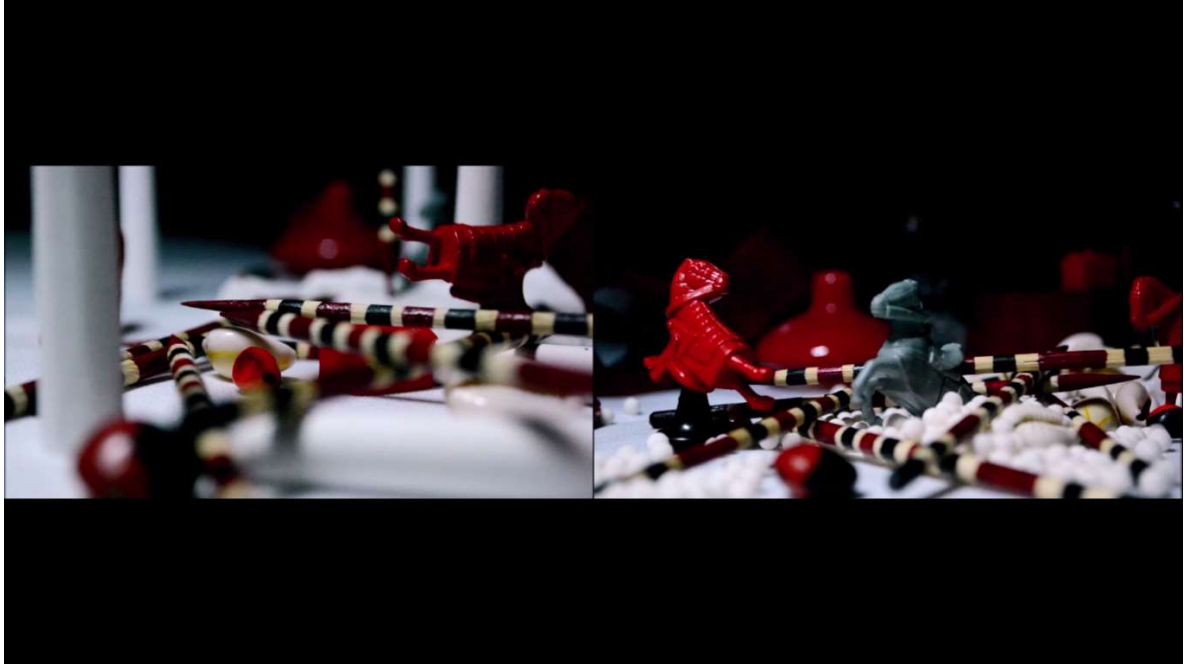


Figura 63. *Ateliê Terreiro: Humaitá como campo de jogo.* Acesso ao vídeo completo pelo QR Code ou pelo link:  
<https://youtu.be/wsNr4pw2g>





## ANEXOS



Figura 64. Registro da montagem da exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Fotografia do artista.



Figura 65. Registro da montagem da exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Fotografia do artista.





Figura 66. Registro da montagem da exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Fotografia Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 67. Registro da apresentação do Trabalho de Conclusão de Curso no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Fotografia Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.



Figura 68. Registro da montagem da exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Fotografia do artista.



Figura 69. Registro da montagem da exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Cadernos de Odus. Fotografia do artista.





Figura 70. Detalhe da montagem de *Projetos Exusiacos*, de 2019, na exposição no Instituto de Artes/UFRGS, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, realizada em 13 de dezembro de 2019. Cadernos de Odus. Fotografia do artista.

## GLOSSÁRIO

Para melhor compreensão das expressões utilizadas ao longo deste trabalho e que reforçam os conceitos apresentados, serão apresentados seus significados a seguir. As expressões mantêm a grafia portuguesa e a grafia estrangeira embora este trabalho não se trate de um resgate histórico, mas da criação a partir dos desmembramentos em território brasileiro, as grafias originais podem ser encontradas também em outros trabalhos como *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi e *Os Nagô e a Morte*, de Juana Elbein dos Santos, entre outros. O uso das palavras é de suma importância em qualquer que seja a cultura, portanto, apresentar os termos em sua grafia mais próxima é criar conhecimento e dar continuidade para a cultura, neste caso das umbandas, quimbandas e candomblés. Apagar uma língua ou dissimulá-la faz parte do apagamento cultural, por isso os termos estão escritos com seus correspondentes estrangeiros neste glossário.

**Aiê** [ayé]: terra dos homens, também é outro nome para o Orixá Onilé (PRANDI, 2007).

**Aruanda**: Céu, mundo sobrenatural das entidades ligadas à corrente religiosa de matriz africana chamada Umbanda, na qual sincretiza conceitos kardecistas, católicos e espíritas. Também se trata de uma corruptela de Luanda, território em grande maioria do povo banto.

**Axé** [àşę]: “é a força que assegura a existência dinâmica, que permite o acontecer e o devir” (SANTOS, 2016). Também é a força mística dos Orixás (PRANDI, 2007).

**Bará** [Elegbára]: um dos nomes de Exú nos batuques do Rio Grande do Sul. (PRANDI, 2007). Também é chamado de Elegbará. Papa Legbá é outra denominação deste Orixá no culto vodu haitiano.

**Caboclo**: miscigenação entre o índio e o negro; também refere-se às entidades da Umbanda.

**Candomblé**: Religião de Orixás; variação do conjunto de atividades místicas que envolvem diversos cultos de etnias africanas traficadas de seu continente de origem para o Brasil, com origem no Nordeste do país, na Bahia. Os grupos mais importantes para a formação do candomblé são os Nagôs e os Bantos.

**Batuque de Nação**: Religião de Orixás no Rio Grande do Sul; variação do conjunto de atividades místicas que envolvem diversos cultos de etnias africanas traficadas de seu continente de origem para o sul do Brasil, tendo como grupo de maior importância o Jeje-ljexá.

**Catimbó:** “conjunto de atividades místicas que envolvem desde a pajelança até o catolicismo popular, com origem no Nordeste [brasileiro]” (SIMAS; RUFINO, 2018)

**Iorubá [Yorubá]:** Língua da última etnia a ser traficada para o continente americano, por ser fazer parte do período próximo ao fim da escravidão sua língua e liturgia sofreram menos interferências políticas, mas não significa que não sofreram perseguição. Esse fator levou a denominação por “ioruba” grande parte do conjunto de regras litúrgicas bem como a língua nos cultos mais tradicionais brasileiros.

**Euó [ewó]:** proibições e tabus para os iniciados no candomblé que variam conforme o Orixá individual, quizila, tabu. (PRANDI, 2007).

**Exú [Èṣù]:** “Orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião da porta de entrada da casa; sempre o primeiro a ser homenageado” (PRANDI, 2007).

**Ifá [ifá]:** outro nome para Orunmilá, também os apetrechos do babalawô (pai do segredo) e o próprio oráculo (PRANDI, 2007)

**Macumba:** variação de cultos afro-descendentes com origem no Rio de Janeiro; de acordo com Simas e Rufino em *Fogo no Mato* “a expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas.” Pode-se de acordo com esta definição aproximar de outra denominação dos contadores de histórias chamados de *Griôs*.

**Nagô:** grupo étnico africano. “Nagô’ é um termo genérico utilizado pelos fons do Dahomé para designar os grupos de origem iorubáemigrados da Nigéria e estabelecidos no Dahomé em épocas diferentes.” Nota 4 de carta número 57 de Verger para Bastide. (BASTIDE; VERGER, 2017)

**Oblação:** oferenda ou oferta.

**Ogã [ògá]:** “cargo sacerdotal masculino do candomblé, incluindo o tocador [de tambor], o sacrificador e homens de prestígio ligados afetivamente aos grupos de culto.” (PRANDI, 2007).

**Odu:** “signos do oráculo iorubano, formados de mitos que dão indicações sobre a origem e destino do consulente. O Odu é obtido ao acaso, pelo lançamento de dezesseis búzios, dezesseis cocos de dendê, ou pela cadeia de adivinhação de Ifá. Na África, os odus são histórias em forma de poemas recitados de cor pelo babalaô. Em Cuba, os babalaôs mantêm os mitos dos odus escritos em cadernos que conservam em segredo (pataquis). No Brasil, os poemas estão esquecidos, conservando-se contudo seus nomes, nomes de orix’s que fazem

parte das narrativas e presságios de cada um deles. Odus são divindades enviadas por Orunmilá para ajudar os homens." (PRANDI, 2007).

**Ogum** [*Ogun*]: Orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra. (PRANDI, 2007).

**Okuta**: nome da pedra referente a divindade em seu assentamento.

**Orixá** [*Òrìṣà*]: divindade, deus do panteão iorubano.

**Oriqui** [*oriki*]: "epíteto, frase de louvação que acompanha o nome de determinada pessoa, família ou orixá e que fala de seus atributos e atos heroicos." (PRANDI, 2007).

**Orum** [*Orun*]: "céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás, cada um dos nove mundos paralelos a concepção ioruba." (PRANDI, 2007).

**Oxalá** [*Òrìṣánlá*]: Grande Orixá, outro nome para Obatalá (PRANDI, 2007); conhecido também como pai do pano branco; é sincretizado como Jesus Cristo na Umbanda.

**Oxalufã** [*Òrìṣá Olufón*]: Oxalá velho (PRANDI, 2007).

**Patuá**: amuleto em forma de pequeno saco feito de tecido na cor correspondente ao Orixá dentro do qual são colocadas ervas e outras substâncias atribuídas ao Orixá correspondente.

**Padê**: comida ritual para ofertar ao orixá Exú antes de certas cerimônias do candomblé.

**Pemba**: giz branco.

**Ponto Cantado**: rezas e músicas tocadas ao som de tambor nas liturgias da umbanda.

**Ponto Riscado**: inscrição de símbolos sagrados da umbanda. O conjunto desses símbolos significam as atuações místicas de quem o inscreve (BASTIDE).

**Quimbanda**: vertente religiosa na qual cultua-se Exú (espíritos de homens) e Pomba-gira (espíritos de mulheres), versão feminina de Exú; importante ressaltar que não é uma religião de Orixá, mas do culto de espíritos que são regidos por esta divindade. Enquanto no culto da Umbanda há uma visão ocidentalizada na qual a divisão entre bem e mal se torna evidente, a quimbanda mantém uma ética africana onde a dicotomia entre bem e mal são indissociáveis. Esse tipo de culto teve maior penetração no Rio Grande do Sul.

**Tambor de Mina**: variação do conjunto de atividades míticas que envolvem diversos cultos de etnias africanas traficadas de seu continente de origem para o Brasil e que envolvem também o catolicismo popular e os voduns da costa do Daomé. Esse culto tem origem em Alagoas.

**Tiriri**: um dos nomes de Exú nos cultos de origem fon e banto, relatados por Pierre Verger no Brasil; nas correspondências da quimbanda Tiriri corresponde ao diabo Fleuruty.

**Trickster** [do inglês]: malandro; na mitologia, no folclore e na religião trata-se de um deus, deusa, homem, mulher ou animal antropomorfo que prega peças descumprindo normas de conduta.

**Umbanda:** culto aos espíritos que são comandados pelos Orixás; os principais espíritos são os Pretos-velhos e os caboclos; é resultante do encontro de tradições africanas, espíritas e católicas, “ao contrário das religiões negras tradicionais, que se constituíram com religiões de grupos negros, a umbanda já surgiu como religião universal [...] dirigida a todos” (PRANDI, 1998)

**Umbanda Cruzada:** reunião de cultos entre a umbanda tradicional com a quimbanda.

**Vevés** [Wewés]: inscrição de símbolos sagrados no culto vodu haitiano, feita com o uso de farinha da Guiné.

**Vodum** [do fon: *vodun*]: “divindade, deus do panteão jeje (ewe-fon); alguns voduns foram incorporados ao panteão ioruba como orixás.” (PRANDI, 2007).

**Xangô** [Ṣàngó]: “Orixá do trovão e da justiça; teria sido rei de Cossô e o quarto rei de Oió” (PRANDI, 2007). Na Umbanda é sincretizado como São João Batista (Norte e Sudeste do Brasil) ou São Jerônimo (Rio Grande do Sul); a religião de Orixá em Pernambuco é chamada de Xangô.



## REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo, SP. Editora Perspectiva. 1971.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo, SP. Editora Forense Universitária. Edição: 13ª, Nova Edição. 2016.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo, SP. Editora Martins Fontes. 2008
- BASTIDE, Roger. *Ensaio sobre uma estética afro-brasileira*. O Estado de São Paulo. 1947 – 1948.
- \_\_\_\_\_. *Impressões do Brasil*. São Paulo, SP. Imprensa Oficial de São Paulo. 2011.
- BASTIDE, Roger; VERGER, Pierre. *Diálogo entre filhos de xangô: correspondência 1947 – 1974*. Editora Edusp. 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Reflexos sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Editora 34. São Paulo, SP. 2002.
- CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60/70*. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editora. 2005.
- CATTANI, Iclea Borsa (org.). *Mestiçagens da arte contemporânea*. Porto Alegre, RS Editora da UFRGS. 2007.
- DUBOIS, Phillipe. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 2ª edição. São Paulo, SP. Papyrus Editora. 1998.
- FERRETTI, Sérgio. *Repensando o Sincretismo*. Editora Arché. São Paulo, SP. 2013.
- \_\_\_\_\_. *Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural*. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun. 1998
- FICHTE, Hubert. *Etnopoesia: Antropologia poética das religiões afro-americanas*. Ed. Brasiliense.
- FICHTE, Hubert. *Explosão: um romance etnográfico*. 1ª edição. Editora Hedra. São Paulo, SP. 2017.
- FRISVOLD, Nicholaj de Mattos. *Exu*. Editora Bibliothèque Rouge. 2012.
- FRISVOLD, Nicholaj de Mattos. *Palo Maiombe: o jardim de sangue e de ossos*. 1ª edição. Editora Penumbra Livros. 2018.
- GARCIA, Maria Amelia Bulhões; Klein, Maria Lucia Bastos. *As questões do Sagrado na Arte Contemporânea da América Latina*. Porto Alegre, RS. Editora UFRGS. 1997.

HERRERA, Álvaro Vilallobos. **El sincretismo y el arte contemporâneo latino americano**. Ra Ximhai, revista de sociedade, cultura e desarrollo sustentable. Universidad Autónoma Indígena de México. 2006.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes visuais na universidade**. (pg. 15-34). BRITES, Blanca; TESSLER, Élica (orgs.). **O meio como ponto zero**. PPGAV UFRGS. Editoria da Universidade. 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Ed. Martins Fontes. São Paulo, SP. 1999.

PARÉS, Luis Nicolau. **O Rei, o pai e a morte: a religião vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental**. Editora Companhia das Letras. São Paulo, SP. 2016.

PRANDI, Reginaldo. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira**. 1ª edição. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, SP. 2005.

\_\_\_\_\_. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos Orixás**. 1ª edição. Editora Companhia das Letras. São Paulo, SP. 2001.

\_\_\_\_\_. **Exu, de mensageiro a diabo**. Revista USP, São Paulo, n.50, p. 46-63, junho/agosto 2001.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nagô e a morte**. 3ª reimpressão. Petropolis, RJ. Editora Vozes LTDA. 2016.

SHINER, Larry. **La invención del arte - Una historia cultural**. Paidós Estética 36. Barcelona, Buenos Aires, México. 2010.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **A ciência encantada das macumbas**. 1ª edição. Rio de Janeiro, RJ. 2017.

SIMAS, Luiz Antonio. **Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros**. Rio de Janeiro, RJ. 2013.

SODRÉ, Muniz A.C.. **Pensar Nagô**. 1ª edição. Editora Vozes LTDA. Petrópolis, RJ. 2017.

SOLERA, Osvaldo Olavo Ortiz. **A magia do ponto riscado na umbanda esotérica**. Tese de mestrado em ciências da Religião. PUC São Paulo. 2014

ESPAÇOS Virtuais: cantos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14101/espacos-virtuais-cantos>. Acessado em: 02 de Outubro de 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

Filosofia pop. Episódio 053, Pensamento Nagô, com Muniz Sodré entrevistado por Murilo Ferraz e Marcos Carvalho Lopes . Publicado em 27 de novembro de 2017. Link de acesso: <https://filosofiapop.com.br/podcast/filosofia-pop-053-pensamento-nago/> último acesso em 24 de junho de 2019.

Resenha de Laurence Cen sobre exposição de Wolfgang Tillmans em Hong Kong, publicada em março de 2018. Link de acesso: <https://culturaljournalismcampus.org/2018/03/28/signals-and-borders-wolfgang-tillmans-hong-kong/> último acesso em 24 de junho de 2019.

“As faces do guerreiro”, texto escrito por Luis Anotnio Simas, publicado em 23 de abril de 2015. Link de acesso: <https://www.pedromigao.com.br/ourodetolo/2015/04/as-faces-do-guerreiro/> último acesso em 24 de junho de 2019.

Revista online Vice. Artigo de Reginaldo Prandi , por André Maleronka, publicado dia 04 de dezembro de 2009. Link de acesso: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/nzjbdm/reginaldo-prandi-v1n6](https://www.vice.com/pt_br/article/nzjbdm/reginaldo-prandi-v1n6) último acesso em 29 de agosto de 2019.

Acervo online da Fundação Solomon R. Guggenheim. Ficha técnica da obra *A stake set*, de Lawrence Weirner. Link de acesso: <https://www.guggenheim.org/artwork/4191> último acesso em 02 de outubro de 2019.

Biografia de Arthur Bispo do Rosário pela Enciclopédia Itaú Cultural. Link de acesso <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10811/arthur-bispo-do-rosario> último acesso em 8 de novembro de 2019.

Resenha da Exposição de Wolfgang Tillmans na Fundação Beyeler, em Basel, no ano de 2017, publicada pela artforum em 2017. Link de acesso: <https://www.artforum.com/print/reviews/201708/wolfgang-tillmans-71251> último acesso em 03 de dezembro de 2019.