



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
LINHA DE PESQUISA: PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

LUIZA MAGALY SANTANA OLIVEIRA REIS

O QUE GUARDA UM CORPO-OBJETO:
procedimentos cerâmicos e incorporações anímicas nas artes visuais

Salvador
2018

LUISA MAGALY SANTANA OLIVEIRA REIS

O QUE GUARDA UM CORPO-OBJETO:

procedimentos cerâmicos e incorporações anímicas nas artes visuais.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador:
Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.

Salvador
2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pela autora

Reis, Luisa Magaly Santana Oliveira

O que guarda um corpo-objeto: procedimentos cerâmicos e incorporações anímicas nas artes visuais. / Luísa Magaly Santana Oliveira Reis. - Salvador, 2018.

140 f. : il 52

Orientador: Eriel de Araújo Santos.

Dissertação (Mestrado em Artes Visuais. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) Universidade Federal da Bahia, Escola de Belas Artes, 2018.

1. Cerâmica. 2. Artes Visuais. 3. Natureza. 4. Umbanda. 5. Sincretismo artístico-animista. I. Luisa Magaly Santana Oliveira Reis, Eriel dos Santos Araújo. II. Título.

LUIZA MAGALY SANTANA OLIVEIRA REIS


O QUE GUARDA UM CORPO-OBJETO:

procedimentos cerâmicos e incorporações anímicas nas artes visuais

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Artes Visuais.

Área de concentração: Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientador:
Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos.



Prof. Dr. Eriel de Araújo Santos
Universidade Federal da Bahia



Prof. Dr. Carlos Augusto Nunes Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profª. Drª. Ines Karin Linke Ferreira
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

*Chegar para agradecer e louvar.
Louvar o ventre que me gerou
O orixá que me tomou,
E a mão da doçura de Oxum que
consagrou.
Louvar a água de minha terra
O chão que me sustenta, o palco, o
massapê,
A beira do abismo,
O punhal do susto de cada dia.
Agradecer as nuvens que logo são chuva,
Sereniza os sentidos
E ensina a vida a reviver.
Agradecer os amigos que fiz
E que mantém a coragem de gostar de
mim, apesar de mim...
Agradecer a alegria das crianças,
As borboletas que brincam em meus
quintais, reais ou não.
Agradecer a cada folha, a toda raiz, as
pedras majestosas*

*E as pequeninas como eu, em Aruanda.
Agradecer o sol que raia o dia,
A lua que como o menino Deus espraia
luz
E vira os meus sonhos de pernas pro ar.
Agradecer as marés altas
E também aquelas que levam para outros
costados todos os males.
Agradecer a tudo que canta no ar,
Dentro do mato sobre o mar,
As vozes que soam de cordas tênues e
partem cristais.
Agradecer os senhores que acolhem e
aplaudem esse milagre.
Agradecer,
Ter o que agradecer.
Louvar e abraçar!*

Abraçar e Agradecer - Maria Bethânia

Abraçar e agradecer! Em voz de canção, inicio os agradecimentos aos que, durante esta caminhada de persistência e crença na arte, na natureza e na umbanda, estiveram comigo.

A Zambi, criador do Orum e do Aiyê.

Ao meu pai Xangô, orixá da justiça, luminoso fogo ancestral, que rege meu ori.

A Oxum, mãe fluida, rainha das águas doces, que abrandou minhas angústias e medos.

Aos meus pais, Luiz e Sandra, que sempre estiveram comigo. Prolongo os meus agradecimentos aos meus irmãos e demais familiares. Vocês são a base do que me tornei.

A Luiza Gardênia, minha companheira, que me ensina o amor cotidianamente. Gratidão a sua mãe e irmãs, cunhados e sobrinho, por também reconhecerem nossas batalhas.

A Mãe Isabel e minha família espiritual por compreenderem minhas ausências, me ensinarem os valores do axé e firmarem pontos sempre que precisei.

Ao meu querido mestre, Eriel Araújo, por sua generosidade, profissionalismo e amizade. Você tornou o meu processo de criação e pesquisa mais intenso e prazeroso. Que ser artista, mestre, continue sendo o motivo do bombear do seu coração.

Ao Bonde: Renata Voss, Mário Vasconcelos, Josemar Antônio, Rodrigo Seixas e Eriel Araújo, por compartilharem seus saberes, casas e experiências de profissão e de vida comigo. Espero que continuemos nos incentivando.

A Adriano Albuquerque, Milena Oliveira e Takeo Komorizono: obrigada pelas trocas no ateliê e na vida, pela amizade e por serem braços fortes quando precisei.

A Sol Barros (in memoriam)

A Mariana Marin, por emprestar seu som de terra.

A Nilton do Vale, pela amizade e por abrir as portas do seu lar para me acolher.

Às amigas e amigos de Saúde, terra que me gerou.

Às amigas e amigos do Vale do São Francisco, terra que me adotou. As distâncias não nos impediram de estarmos juntos: Sarah Hallelujah, Paulo Cantarely, Joanna Carvalho, Milla Ingridy, Bruna Siqueira, Manu Lins, Cleybson Lima e Carina Oliveira.

A Uriel Bezerra, por aprendermos a voar juntos.

A Luciana Santos e família, pela amizade e calorosa recepção no Candeal. Vocês sempre estarão em nossas orações.

A tia Rosa, tio Marinho e família, que reforçaram o que aprendi sobre união; a beleza de Plataforma está realçada em vocês.

À minha “safra” de mestrado. Em especial, a Adriano Machado, Gil Maciel e Caio Araújo, por muitas vezes dividirem comigo as inquietações e risadas em cada etapa desta caminhada.

Aos novos amigos que fiz no IF Baiano *campus* Uruçuca; obrigada pelo acolhimento e por tornar este processo de mudança menos complicado.

À professora Nanci Novais, diretora da EBA-UFBA, e à sua equipe de professores e funcionários, em especial, Robério e Manoel.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA e aos professores que contribuíram para a minha formação. Sintam-se abraçados.

À prof^a. Dr^a. Ines Linke, pelas generosas contribuições na construção de saberes na pesquisa em artes visuais e ao prof^o. Dr. Carusto Camargo, pelas generosas contribuições no exame de qualificação e na defesa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de estudos.

(...) monta-me no axé das palavras prenas do teu fundamento dinâmico e cavalgarei o infinito sobrenatural do orum. percorrerei as distâncias do nosso aiyê feito de terra incerta e perigosa.

*Fecha o meu corpo aos perigos
transporta-me nas asas da tua mobilidade expansiva
cresça-me à tua linhagem de ironia preventiva
à minha indomável paixão (...)*

Padê de Exu Libertador - Abdias Nascimento

RESUMO

Disserto sobre as inferências poéticas no campo da pesquisa de caráter prático e teórico em Artes Visuais, tendo como principal elemento norteador a ideia de alma existente em objetos artísticos. O animismo é a crença em que todos os elementos da natureza, sejam eles pedras, plantas, animais ou os elementos fundamentais, isto é, animados ou inanimados, possuem alma. Por meio de uma metodologia denominada por mim de sincretismo artístico-animista, onde o trinômio arte-umbanda-natureza protagoniza interlocuções que fundamentam minhas criações, elaboro corpos-objetos construídos por meio de rituais artísticos e técnicas híbridas que surgem da utilização de matérias terrestres, como argila, pedras e metais, dos procedimentos cerâmicos e rituais de incorporações anímicas para instaurar objetos, ações e instalações artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: Cerâmica. Umbanda. Natureza. Animismo. Artes Visuais.

ABSTRACT

My dissertation is on the poetic inferences in the field of research of practical and theoretical character in Visual Arts, having as the main guiding element the idea of anima existing in artistic objects. Animism is the belief that all elements of nature, be they stones, plants, animals or the fundamental elements, that is, animate or inanimate, have soul. Through a methodology called by me artistic-animist syncretism, where the art-umbanda-nature trinomial plays the role of interlocutions that underlie my creations, I elaborate object bodies constructed through artistic rituals and hybrid techniques that emerge from the use of terrestrial materials such as clay, stones and metals, ceramic procedures and rituals of soul-building to establish objects, actions and artistic installations.

KEYWORDS: Ceramics. Umbanda. Nature. Animism. Visual Arts.

ÍNDICE DE IMAGENS

Imagem 1 - <i>Pedra do Caminho</i> . Cerâmica vitrificada, ouro 24k e fios de cobre. Instalação. Dimensões do objeto: 28cm x 21cm x 21cm. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.	27
Imagem 2 - Fiéis durante a procissão à Pedra de Xangô. Fonte: Google Imagens.	29
Imagem 3 - Pedra do Caminho (foto-detalle). Instalação. Ouro e vidro sobre cerâmica, fios de cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.	32
Imagem 4 - <i>Nimbo-Oxalá</i> . Parque Lage, Rio de Janeiro (RJ). Ronald Duarte, 2015.	38
Imagem 5 - Ritual circular. Serra da Capivara, São Raimundo Nonato (PI) Foto: André Pessoa.	39
Imagem 6 - Monumento pré-histórico Stonehenge. Reino Unido. Foto: Google Imagens.	39
Imagem 7 - <i>Nimbo-Oxalá</i> . Praia de Ponta Verde, Maceió (AL). Fumaça branca é efeito de 20 extintores de incêndio disparados ao mesmo tempo. (Foto: Fabiana De Mutiis/G1).	40
Imagem 8 - Fotografia da performance <i>O Sacudimento da Maison des Esclaves</i> , 2015. (Fonte: http://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/).	41
Imagem 9 - Entre-visões. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	45
Imagem 10 - Aterramento de tecido de algodão em argila. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	45
Imagem 11 - Aterramentos. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	46
Imagem 12 - Ocultações. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	46
Imagem 13 - Visão da instalação. Tecidos de algodão aterrados sobre varal. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Foto: Eriel Araújo.	47
Imagem 14 - Conduções para a ação final. <i>Para dias de chuva: aterra. Performance-instalação</i> . Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	47
Imagem 15 - Aterramento da veste ritual. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	48
Imagem 16 - Olhar sobre corpo-objeto aterrado. <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	49
Imagem 17 - Foto-detalle. Momento do aterramento do tecido na bacia de metal com argila. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	51
Imagem 18 Detalle da ação <i>Para dias de chuva: aterra</i> . Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.	55
Imagem 19 Processo de secagem dos corpos-objetos aterrados. Foto: Luisa Magaly, 2016.	56
Imagem 20 <i>Para dias de chuva: repouso</i> (foto-detalle). Instalação. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.	58
Imagem 21 Corpos-objetos repousados sobre tecidos de algodão. <i>Para dias de chuva: repouso</i> . Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.	59
Imagem 22 - <i>Para dias de chuva: repouso</i> . Instalação. Cerâmica, tecido de algodão e nylon. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.	61
Imagem 23 - Drusa de cristal de quartzo branco. Objeto que me acompanha desde a infância.	66
Imagem 24 - Exemplo de coleções que iniciei junto às percepções da natureza. Foto: Luisa Magaly.	67
Imagem 25 <i>Escrita Temporal</i> . Impressões de folhas da árvore pata-de-vaca (<i>Bauhinia variegata</i>) sobre paper clay anterior à queima. Luisa Magaly, 2015/2016.	68
Imagem 26 Resultado da impressão/cópia da folha de palmeira-leque (<i>Licuala grandis</i>) sinterizado. Foto: Luisa Magaly.	69
Imagem 27 Livro-catálogo. Impressões de objetos naturais e tipográficos sobre placas de cerâmica (20cmx10cm). Luisa Magaly, 2016.	71

Imagem 28 - Tanto invade até que curva (foto-detalle). Foto: Renata Voss.	74
Imagem 29 <i>Tanto invade até que curva</i> . Instalação. Cerâmica vitrificada e fios de cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.....	78
Imagem 30 <i>Sem título</i> . Karin Lambrecht, 1999-2000. Terra rosa da região da Caraíva, sul da Bahia, em meio acrílico e carvão sobre lona. 270cm x 270cm. Foto: site da Galeria Nara Roesler.	81
Imagem 31 - Foto-registro da performance <i>Passagem</i> , Celeida Tostes, 1979.	86
Imagem 32 - Cena do filme <i>Espaço Além</i> , 2016.	88
Imagem 33 - <i>Dragão Vermelho</i> . Cobre oxidado, obsidiana. 1989. Brasil. Catálogo da exposição <i>Objetos Transitórios para uso humano</i> , Galeria Brito Cimino, 2008.	90
Imagem 34 - <i>Leito/Foz</i> . Instalação. Cerâmica, crosta de granito, cristal bruto e ferro. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.	93
Imagem 35 - <i>Leito/Foz</i> (foto-detalle). Foto: Adriano Machado.	94
Imagem 36 - <i>Deixar Passar</i> , (foto-detalle). Foto: Renata Voss.	96
Imagem 37 Sementes de obi e orobô.	98
Imagem 38 Semente híbrida. 20cm x 10cm x 8cm. cerâmica. 2017.	98
Imagem 39 - <i>Deixar Passar</i> . Cerâmica, metal e cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.	100
Imagem 40 <i>Desmanchados em um ato</i> . Instalação. Cerâmica, filtros de algodão, argila vermelha e branca. Eriel Araújo, 2002. Imagem extraída do site do artista.	106
Imagem 41 Placas resultantes da instalação-performance <i>Desmanchados em um ato</i> . Eriel Araújo, 2002. Imagem extraída do site do artista.....	106
Imagem 42 <i>Fluxos Contínuos</i> . Instalação. Cerâmica, tecido de algodão, sal grosso e luz. Luísa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.	110
Imagem 43 Drusa cerâmica. <i>Fluxos Contínuos</i> . Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.....	111
Imagem 44 <i>Vazocorpo</i> . Carusto Camargo, 2002. Anagrama lenha.....	114
Imagem 45 Uma das obras pertencente à série <i>Souffle</i> , iniciada em 1978. Giuseppe Penone.	117
Imagem 46 <i>Destrancamentos</i> . Cerâmica vitrificada. Escultura. 67cmx12cmx6,5cm e 25cmx12cmx6,5cm. Luisa Magaly, 2017.	119
Imagem 47 <i>Destrancamentos</i> . Escultura. Cerâmica vitrificada. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.	124
Imagem 48 <i>Afluências</i> (detalle das peças). 28cmx35cmx31cm. Luisa Magaly, 2017.	126
Imagem 49 <i>Afluências</i> (foto-detalle). Foto: Adriano Machado.	128
Imagem 50 <i>Afluências</i> . Instalação. Cerâmica e luz. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss. ..	131
Imagem 51 Incorporações sobre cristais. Revelação da imagem fotográfica de uma vela, utilizando a técnica do Dusting On, óxido de ferro e queima em forno elétrico a 760 °C.	133
Imagem 52 Incorporações sobre cristais. Revelação fotográfica de incorporação por meio da técnica do Dusting On, óxido de ferro e queima em forno elétrico a 760 °C.	134

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CRIAÇÕES ARTÍSTICAS INCORPORADAS POR UM SINCRETISMO ARTÍSTICO-ANIMISTA....	18
2.1 DAS HIEROFANIAS ARTÍSTICAS.....	26
2.2 AÇÕES PERFORMÁTICAS COMO PRÁTICAS SINCRÉTICAS	35
2.2.1 <i>Depois de aterra, repouso</i>	56
3 ANIMAS DA NATUREZA E TRANSMUTAÇÕES EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS	62
3.1 DA ARTE INCORPORADA POR ANIMAS DA NATUREZA	73
3.1.1 <i>Do corpo animado por forças elementares</i>	83
4 INTERLOCUÇÕES, OCULTAÇÕES MATERIAIS E RITOS ARTÍSTICOS.....	104
4.1 TENSÕES ENTRE CORPO MATERIAL E IMATERIALIDADE	118
4.2 OUTRAS INCORPORAÇÕES	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	135
REFERÊNCIAS	139

1 INTRODUÇÃO

Das Utopias

*Se as coisas são inatingíveis... ora!
 não é motivo para não querê-las.
 Que tristes os caminhos, se não fora
 a mágica presença das estrelas!*

(Mário Quintana)

Talvez seja dessas coisas indizíveis que o artista queira falar. Sejam essas coisas as mais tristes belezas ou as mais belas tristezas, encontram um jeito de dizer o que nas lacunas existenciais se esvazia. Espaços velados, tempos não vividos, surrealismos sonhados de olhos abertos, realidades de carne e osso apontam caminhos para criações artísticas e revelações poéticas. A poesia visual, a imaginação material, o devir humano, as expressões e afecções da alma se tornam possíveis pelas ações da artista quando se atira no abismo do processo de criação.

O que guarda um corpo-objeto: procedimentos cerâmicos e incorporações anímicas nas artes visuais é o título desta pesquisa realizada entre os anos de 2016 e 2018, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia, na linha de Processos de Criação em Artes Visuais, tendo como objetivo construir uma reflexão por meio de um viés metodológico aqui denominado sincretismo-artístico-animista, o qual tem como princípio norteador os processos criativos que envolvem corpos-objetos artísticos incorporados de anima.

Aqui, disserto sobre as inferências poéticas no campo da pesquisa de caráter teórico e nas práticas de ateliê, tendo como principal conceito operacional a ideia de *anima*¹, existente em objetos artísticos. Uma espécie de relação entre os mundos visíveis e invisíveis, ocultas sensações, rituais de “quase vidas” em metalinguagens visuais. Apresento discussões que auxiliam na análise de uma produção artística que propõe dar visibilidade à linha de pensamento que pode ser lida a partir do olhar sobre:

¹ “A própria etimologia da palavra remete para o sopro e para o ar, enquanto que princípio vital; animus: princípio pensante e sede dos desejos e das paixões, corresponde ao grego anemos, ao sânscrito aniti, que significam sopro; de valor intelectual e afetivo; de gênero masculino; anima: princípio da aspiração do ar e da expiração; de gênero feminino” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 52).

as formas de vida da natureza e as diferentes naturezas materiais, dimensões transcendentais e animistas por meio das crenças umbandistas.

A escolha dos procedimentos cerâmicos nesta pesquisa se deu pela especificidade dos materiais e transformações físicas e químicas inerentes à sinterização e fusões de materialidades e uma possível relação poética com o anímico. A partir da capacidade de mutabilidade da argila em algo perene, petrificado pelo fogo, e as relações que mantém com os elementos fundamentais da vida material e suas possíveis interligações simbólicas com o animismo, é possível compreender os resultados aqui analisados como uma espécie de imaginação material animista. Desse modo, esta pesquisa usa procedimentos cerâmicos e modos de apresentação, como instalações, para incorporar ou revelar uma ideia de “alma” nos objetos concretos, pois eles podem se transformar em *hierofanias*² artísticas, ou seja, adquirem capacidade de nos afetar.

Pertenço à religião brasileira sincrética umbanda. Pensando assim, acredito que há, aqui, uma vontade antes oculta, agora revelada, em promover um passeio pela invisibilidade e imaterialidade presentes em algumas obras de arte e processos criativos de alguns artistas. Desse modo, os elementos fundamentais contidos nos rituais umbandistas e nos processos cerâmicos, especificamente, me permitem fazer possíveis associações com a vida, a natureza, a espiritualidade e suas transformações. Há, aqui, o desejo pela materialidade terrestre, o calor e a luminosidade ígneos das sinterizações; há, ainda, uma imaginação volátil, etérea, que alça voos por temas e sensações provocadas nos corpos quando ocorrem encontros e interações entre os planos material e espiritual; assim, a fluidez e a liquidez se misturam e se transmutam em efêmeras sensações e tensões, antagonismos geradores de possibilidades poéticas que transcendem o real, o lugar, o tempo, o Ser.

O trinômio metodológico arte-umbanda-natureza, o que denomino neste texto como *sincretismo artístico-animista*, inaugura uma série de incorporações anímicas e poéticas a partir de procedimentos e rituais artísticos atualizados por meio dos

² Por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore (ELIADE, 2010, p. 17). Em outras palavras, para aqueles que têm uma experiência religiosa, toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se hierofania (ELIADE, 2010, p.18).

processos cerâmicos e instalativos permeados pela minha experiência nas três vertentes do pensamento: arte, espiritualidade e natureza. A partir do objetivo em refletir sobre o processo de criação em artes visuais, foi instaurada uma série de trabalhos híbridos, ou melhor, sincréticos, que se iniciam com a criação de peças em cerâmica para depois se misturarem a outros materiais.

O conjunto de trabalhos realizados durante o período em que se deu esta pesquisa culminou na exposição individual denominada “O que guarda o silêncio nas pedras” (2017), exibida na Galeria Cañizares, em Salvador. Mediante os processos de criação, envolvidos nas atividades de ateliê e apresentação dos trabalhos em outros eventos artísticos e científicos, passei a compreender os corpos cerâmicos enquanto materiais que permitem passagens sígnicas associadas à natureza e alguns princípios ritualísticos e significados espirituais da umbanda, pois entendidos aqui como receptáculos de imaterialidades do sutil; as ações, instalações e demais construções artísticas me proporcionam interpretar o imaterial e explorar o oculto pela arte.

Para construir um repertório de referenciais artísticos que contemplasse descobertas de uma metodologia pautada no trinômio arte-animismo-natureza, onde o contato com os corpos-objetos produzidos entremeiam entre a arte e uma espécie de sagrado, optei por analisar obras de alguns artistas: como a natureza do sagrado em ritos artísticos instaurados por Ayrson Heráclito; os vazocorpos de Carusto Camargo, quando põe em contato corpo e alma diretamente com a massa de argila; as impressões viscerais de Karin Lambrecht com uso de sangue; a série de sopros (*soffio*) de Giuseppe Penone, que animam seus objetos cerâmicos; os objetos e materiais performáticos usados por Eriel Araújo em suas instalações de caráter efêmero; o corpo-lama de Celeida Tostes; os objetos transitórios criados por Marina Abramovic; ou mesmo pelas intervenções incensárias de Ronald Duarte.

Com efeito, alguns desses artistas se aproximam de fundamentos relacionados com espiritualidade e natureza, outros, com as ideias de corpos sociais e transcendentais, ou, ainda, de materialidades animadas pelas ações traçadas pela arte, assuntos que perpassam de modo direto ou transversal em seus trabalhos. Observo que esses trabalhos, e aqueles que desenvolvo como artista e pesquisadora,

auxiliam na compreensão das estratégias artísticas contemporâneas e suas implicações sobre o que denomino *sincretismo artístico-animista*.

É através desse método sincrético que fundamento o meu processo de criação e questiono: quais os materiais plásticos podem me proporcionar interligações entre arte, natureza e animismo (umbanda)? Por meio de quais estratégias poéticas seria possível corporificar ideias e incorporar animas nos corpos-objetos? Como definir o que são esses corpos-objetos, vezes construídos por mim, vezes apropriados ou analisados a partir de trabalhos de outros artistas?

Em cada um dos capítulos desta dissertação, busquei construir relações entre os três vértices que impulsionaram a construção dos corpos-objetos e estimularam pensamentos a respeito do sincretismo-artístico-animista. Para analisar as estratégias definidas diante do fazer artístico e inter-relacionar cada uma das palavras-conceitos que escolhi, busquei a fenomenologia poética de Gastón Bachelard, as impulsões provocadas pelo contato do corpo com a matéria discutidas por Henri Bergson, o conceito de hierofanias trazido por Mircea Eliade, a filosofia africana, seus mitos e o modo como os povos africanos se relacionam com a natureza por meio do pensamento de Luis Tomás Domingos e Amadou Hampâté Bâ.

Nos três capítulos de desenvolvimento deste texto, costuro pensamentos teóricos, artísticos e anímicos através de alguns dos meus escritos poéticos, que são reflexões “primárias” sobre as sensações provocadas pelos trabalhos elaborados durante este processo criativo, dos poemas de Manoel de Barros, Carlos Drummond de Andrade e Mário Quintana, de canções de Gilberto Gil, Pepeu Gomes e Caetano Veloso entre outros.

No primeiro capítulo, apresento reflexões sobre criações artísticas incorporadas por um sincretismo artístico-animista fundamentados em trabalhos como *Pedra do Caminho*, as hierofanias artísticas e sagradas conduzidas pelo elemento pedra e sua multiplicidade de significados. Assim também, as ações performáticas, realizadas durante esta pesquisa, fazem parte de outras discussões sobre o modo que podemos instaurar rituais artísticos por meio de práticas sincréticas, diante de trabalhos como: *Para dias de chuva: aterra* e *Para dias de chuva: repouso*.

Os animas da natureza e transmutações em processos de criação são apresentados no segundo capítulo, desvelando um tipo de arte incorporada por animas da natureza, onde nós artistas somos influenciados pelo contato com a materialidade e retiramos forças dos fenômenos elementares para criarmos corpos animados. Nesse capítulo, estarão presentes trabalhos, como *Escrita temporal*, *Tanto invade até que curva*, *Leito/Foz* e *Deixar passar*.

No terceiro capítulo, disserto sobre questões relacionadas a objetos performáticos e os desejos de ocultação e corporificação do imaterial por meio da materialidade e dos ritos artísticos. Apresento trabalhos como *Fluxos Contínuos*, *Destrancamentos* e *Afluências*. Além dos trabalhos realizados para esta pesquisa, apresento outras incorporações feitas a partir de revelações de imagens sobre cristais de quartzo e o uso dos procedimentos herdados da técnica cerâmica como ações capazes de incorporar outras características físicas ao corpo-objeto selecionado. Com efeito, procuro deixar explícito o desejo pela continuidade das descobertas e experimentos gerados pelo sincretismo artístico-animista.

Durante esta pesquisa, o corpo cerâmico funcionou como condutor de proposições poéticas, unindo-se a outros materiais como: sal, pedras, algodão e metais; uma espécie de metáfora-vertigem de petrificações e silêncios conduzidos por rituais e processos artísticos, gerando instalações, objetos e ações. Este corpo cerâmico age como se fosse um corpo umbandista passível de incorporações e doações, manuseando cada objeto ritualístico que se sacraliza para alcançar seus encantados. Desse modo, deixo aqui o convite para adentrarmos juntos nesta espécie de “lab-oratório”, ateliê de coisas animadas, que evoca um transe ritual capaz de criar outros ritos e corpos-objetos artísticos, recônditos da alma.

2 CRIAÇÕES ARTÍSTICAS INCORPORADAS POR UM SINCRETISMO ARTÍSTICO-ANIMISTA

Sempre me interessa por isso: esse universo cósmico não é um universo religioso, institucional.

(Karin Lambrecht, 2013, p. 64).

Aquilo que se encontra abaixo ou acima do horizonte está imbricado ao que conhecemos como vida e nos permite fazer leituras diversas sobre o que existe no mundo intangível, ou seja, no mundo interno das ideias e das crenças. Do mesmo modo, acontece com o que se faz presente no mundo tangível, isto é, no mundo das coisas concretas. Estabelecemos linguagens verbais e imagéticas para nos comunicarmos e tentarmos compreender o que poderia estar reservado dentro de nós, inventamos formas abstratas para sentir esse continente concreto que é o mundo. A arte se localiza em uma posição em que esses dois universos, concreto e abstrato, tangível e intangível, se encontram:

Desde os primórdios o homem procura se espelhar na matéria e encontra nela a condição de possibilidade de dar uma forma às suas emoções e sentimentos. As imagens e as coisas são percebidas, transformadas em ideias de forma a criar um “olhar” sobre o funcionamento do universo como um todo (GOUVÊA, 2007, p. 229).

A contar do tempo em que a humanidade se pôs a produzir arte, havia ali a necessidade de encontrar na materialidade a saída para estabelecer o contato direto com o imaterial, fosse ele vislumbrado pelos que acreditam ou não em algo superior, em forças e energias que regem o cosmos. O humano passou a criar imagens e a desenvolver técnicas para compreender sua função no universo e viver no ambiente natural. Na natureza, tudo se reúne e suas substâncias propiciaram a criação de sociedades. Desse modo, o humano continua acreditando no meio natural como fonte de mistérios e energias, ciências e tecnologias, onde “nada se perde, tudo se

transforma”³, concebendo meios de cultivo e de cultura⁴, personificando seus elementos através dos mitos, religiões e símbolos.

Confunde-se então a natureza dos corpos com a força natural e essencial denominada pelos estudiosos da religiosidade, espiritualidade e fenomenologia como *alma*. O sopro divino que põe de pé; a essência predefinida do Ser, a liberdade de poder existir além da materialidade dura no mesmo tempo-espaço do que acreditamos ser o nosso tempo real. Desse modo, sacraliza-se o mundo e acredita-se no divino, na divindade, naquilo que constitui a existência de algo real, a entidade.

As personificações da natureza são até os dias atuais cultuadas por diversos povos que acreditam na ancestralidade como fio condutor da vida, como é o caso dos povos africanos e indígenas, que inauguram a existência da humanidade por meio dos vestígios humanos datados como os mais antigos. Esses temas perpassam por discussões que envolvem dimensões do Ser e sua interação com volumes que inferem descobertas e questionamentos sobre a separação do corpo e da alma, da materialidade e da imaterialidade, passando por temas que envolvem vida e morte, ausência e presença, contenções e transbordamentos condensados por aspectos formais e sensíveis referentes à produção e ao contato com a natureza anímica.

A tentativa de desvendar os mistérios que envolvem a *anima* e os fenômenos provocados por ela nos corpos, revelar essa substância invisível aos olhos, evoca processos de criação que passeiam pelas mais diversas áreas do conhecimento, como a filosofia, as ciências da natureza e os estudos teológicos. Compreende-se que algo intangível faz parte do mundo material, da natureza das coisas e dos seres. Algumas vezes separável, outras incrustada no corpo maciço, tátil. A *anima*, portanto, tem suas significações e simbologias nas mais diversas culturas, e ao longo dos séculos foi apropriada pela crença de diversas religiões como o sopro que dá vida ao mundo.

³ Célebre frase do químico francês Antoine Laurent Lavoisier (1743-1794).

⁴ Cultivo no seu sentido agrícola, enquanto “processo de produção, com métodos e técnicas, de vários tipos de plantas, como alimento ou matéria-prima” (iDicionário Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2018). Cultura no seu sentido antropológico, enquanto “tudo que caracteriza uma sociedade qualquer compreendendo sua linguagem, suas técnicas, seus artefatos, alimentos, costumes, mitos, padrões estéticos e éticos” (iDicionário Aulete. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso em: 19 out. 2018).

No livro *De anima* (2006), Aristóteles admite a dificuldade em desvelar os mistérios que envolvem a alma e seus fenômenos. Concentra os seus esforços em estudar a alma da natureza presente nos animais, acredita que a alma esteja atrelada à psiquê e que a alma só pertença aos seres vivos animados. Define a alma como algo em movimento, elaborando seu pensamento a partir de constatações fundidas com a fenomenologia elementar dos sentidos. O cheiro, por exemplo, se faz perceptível por meio do ar e da água. Para ele, esse mesmo cheiro pode ser sentido tanto pelos seres humanos quanto pelos animais. Constatando que animais e humanos possivelmente podem se servir dos mesmos sentidos, desse modo, ambos possuem alma, o que permitiria a ligação entre humanos e demais seres vivos.

Portanto, para Aristóteles, todos os seres que possuem alma vivem, se movimentam. Diferente do pensamento do filósofo, para as religiões animistas, há um esforço em estabelecer certa equivalência entre os seres considerados inanimados, identificando a sua essência, sob o ponto de vista filosófico que estabelece totalidade à natureza. Desse modo, todos os elementos pertencentes ao ambiente natural possuem alma e são capazes de atuar sobre outros corpos, humanos ou não.

Algumas religiões, como o catolicismo, as religiões afro-diaspóricas e indígenas, e pesquisadores das ciências, como Bachelard, Husserl, Maurice Merleau-Ponty, Carl Jung, o já citado Aristóteles, dentre outros, pensam a alma como parte integrante dos corpos, ora acreditando que essa substância seja eterna ou mortal, separável, ora inseparável de suas respectivas matérias. A presença invisível da alma na matéria, animada ou inanimada, aqui nesta pesquisa foi suscitada pela arte, por meio de rituais artísticos híbridos incorporados aos processos de criação que utilizam procedimentos cerâmicos, instalativos e performativos; pela natureza física ou imaginária, que organiza as qualidades, características e aspectos físicos da matéria e seus fenômenos, por meio da coleta, observação e apropriação de seus elementos; e pela umbanda, religião sincrética, animista, que sacraliza, personifica e incorpora suas divindades por meio das forças da natureza, revelando em seus ritos ancestrais a vontade transcendente dos corpos humanos pelos objetos sacralizados através do oculto.

No pronunciamento para o III Colóquio Bachelard, Ruy do Carmo Póvoas elabora seu pensamento partindo de uma epígrafe bachelardiana que questiona o *real*

oculto e o *dado evidente* sugerido pela crença na realidade, a ideia de realidade e a metafísica do real. O contista encontra no candomblé, religião da qual faz parte e da qual a umbanda extrai o culto aos orixás, o encontro entre esse jogo de realidades e evidências: “A pessoa do candomblé vê, ouve e sente seu orixá, quando se imbrica com ele. Ela faz parte deste real oculto que sente e pressente, inclusive no seu próprio corpo. E ‘oculto’ aqui ultrapassa de longe a compreensão de ‘invisível’” (PÓVOAS, 2017. p. 279). Com efeito, afirma que os fundamentos e crenças que fazem parte do candomblé, principalmente nos que se referem à construção do sujeito, como exemplo o axé, não “pertencem à categoria do dado evidente. Se inscrevem, no entanto, na categoria do oculto, que não se confunde com o ‘invisível’” (PÓVOAS, 2017, p. 271).

Desse modo, para Póvoas, o imaterial se encontra na cisão e mutabilidade da matéria que se apresenta por meio dos fenômenos naturais e personificações astrais, traduzidas pelas crenças ancestrais como orixás, entidades, encantados, espíritos etc. Paradigmaticamente, o intangível é o complemento para que se possa tocar algo, sentir, ver. Seria possível perceber a *anima* reverberando na materialidade de modo a provocar transformações sensoriais e físicas nos corpos, tornando-se perceptível para aqueles que permitem imbricarem-se com suas forças?

Dadas as afirmativas de Póvoas, torna-se possível reconfigurar as questões que permeiam esta pesquisa e acrescentar reflexões sobre as diferenças e similaridades entre o invisível, o oculto e a imaterialidade. É possível perceber que a materialidade é essencial para revelar o oculto e não para conter o invisível, uma vez que a sensibilidade anímica parte de acontecimentos percebidos no mundo material, ou seja, nos corpos, sejam eles vistos como orgânicos ou inorgânicos, minerais, vegetais, humanos, animais, animados ou inanimados. Quando acontecem fenômenos animistas, os corpos respondem por meio de tremores, arrepios, movimentos, e assim percebemos que o “invisível” na verdade é o que está oculto diante da visão, entretanto, se tornam visíveis ou nos afetam quando nos permitimos reconhecê-los e acreditamos que podem existir.

Se pensarmos que nem tudo que se toca pode ser visto, e que nem tudo o que pode ser visto pode necessariamente ser tocado, confirmamos a questão e atribuímos ao tangível critérios que se aplicam ao real oculto nas práticas animistas. O tato transcendental vai além da materialidade, apesar de se manifestar em substâncias. É

uma espécie de realidade virtual entrecruzada ao plano material real, do qual fazemos parte. Transita entre os mistérios do oculto enquanto campo do pensamento e a materialidade transformada por essa ideia.

De modo geral, o que pude perceber é que o que distingue o corpóreo do incorpóreo⁵ é a tangibilidade. A arte nos permite tocar o inatingível por meio da imaginação. Acessamos tanto o que é corporal quanto aquilo que é impalpável ao mesmo tempo. A materialidade na arte suscita uma série de sensações e imaginações presentes no campo do intangível, assim como os tremores sentidos na umbanda ou as sensações causadas pelo contato direto com a natureza.

Inevitavelmente, as coisas voltam ao seu lugar. Cadeiras se escondem entre as pernas da mesa, a mochila se lança num canto desafinado da sala, o pueril relógio avisa que a hora caminha em desalinho, jogando-se no tempo como quem se joga ao mar. Peço licença e perdão ao mar pelas vezes que não me deixei levar por suas espumas salgadas. Amiúde, admiro sua cor e seu cheiro, querendo esticar meu corpo de braços abertos, como astronauta que flutua no ar. O cosmos se reorganiza a seu modo, enquanto eu sigo.

Fluidos ventos sopram sobre perenes pedras.... Fugazes serenos encobrem pulsantes meu peito, num movimento contínuo de dentro/fora. Fora, neste momento que me vi externa a mim e em busca de mim mesma, como a sensação de ser extracorpórea, de estar desdobrada de mim. Corto as peles mortas, o excesso de pelos e as pontas duplas, furo o dedo para ver se ainda sangro — vermelho-ocre-sangue-vermelho-oco-fogo. O sangue existe para que saibamos o quão vibrante é a dinâmica da vida.

Penso que fechar os olhos me impediria de ver o que minha cabeça se agitando de um lado a outro do travesseiro teima em revelar. É madrugada, já não consigo dormir. Diante de mim, entre as minhas tantas pessoas surge: a imagem! Emerge límpida e sincera. Em minha alma racional sobrevive o risco errante do lápis sobre o

⁵ Segundo o dicionário Aulete (iDicionário Aulete. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/incorporeo>>. Acesso em: 19 out. 2018): 1. Que não é corporal; que não possui um corpo; imaterial; impalpável; incorporal. 2. P. ext. Que não se capta por percepção sensorial; espiritual; etéreo; impalpável.

papel, bambeia, mas não larga a mão, que é extensão do meu corpo-máquina a funcionar desesperadamente antes que o dia possa anunciar pela fresta da janela o que se põe a acontecer. Bombear desesperado; o sangue circula depressa por toda a extensão do meu corpo. Pareço perecer em angústia.

Inquieta e acelerada, defino os rumos verbais, pictóricos ou escultóricos do que se apresentou para mim pelo nome de imagem. Dessa forma, inicio os trabalhos. É desse modo intempestivo que abro minhas sessões artísticas, ideias que depois se transfiguram no contato com a matéria, nas horas no ateliê, em uma vida-bolha gerada ao adentrar o plano da criação. Compreendo-me nas artes e nos processos artísticos como tradutora de linguagens internas, e para isso formulo novos rituais e mitos baseados em experiências sociais, pessoais e animistas com a arte.

Escrevo para o silêncio. Confesso que se não fossem as gotas de chuva que respingaram em mim durante uma manhã quente, não estaria a compreender por que cada coisa tem seu par. O meu processo é fruto da dúvida e da inquietude de pares que se cruzam através dos séculos sob os nomes de: corpo e alma. O corpo enquanto matéria palpável e a alma velada por aquilo que posso tocar. E o que posso tocar faz parte de um conjunto de crenças que estão presentes em cada elo imaterial que desejo iniciar. Conduzi este processo de criação por meio de uma metodologia trinômica, onde imagens se apresentam feito rãs, que num único salto se agarram na parede e permanecem verticais. As rãs, animais de vida dupla, dividem-se entre corpos d'água e corpos da terra, mistura essencial para a elaboração dos meus corpos-objetos. Em mim, as ideias fluem escorregadias como as peles lubrificadas dessas rãs, não hesito em me agarrar a elas e submetê-las à profundidade do meu pensar. Se não o fizer, elas se vão com a primeira brisa que sopra.

Minhas referências animistas são atravessadas por representações colhidas nos rituais da religião umbanda, mediante a prática de sua doutrina, observações feitas em cerimônias e sessões de incorporação, onde a materialidade da vela, dos cheiros, fumaça, contato com a terra, folhas, águas, são essenciais para a percepção de fenômenos nos corpos. A partir de experiências pessoais, observações e estudos sobre a religião sincrética, início o entrecruzamento entre o meu corpo artístico, meu corpo ancestral e meu (in)corpo anímico, isto é, eu e alma. Mergulhada neste transe

artístico-animista, construo estratégias rituais para instaurar, a partir da materialidade, com destaque para a argila, pedras e metais, os corpos-objetos.

Conceitualmente, as palavras arte, onde me localizo enquanto artista e pesquisadora; natureza, fonte de toda materialidade plástica e animada; umbanda, lugar de crenças animistas e sincréticas, que me concede acesso às práticas ritualísticas, desvelam multiplicidades de significados pautados em concepções poéticas, filosóficas, socioculturais e nas demais áreas do conhecimento, contribuindo para a construção de um processo de criação híbrido, onde as possibilidades de combinar materiais, conhecimentos, linguagens, práticas e compreensões acerca dos três substantivos auxiliam em uma produção constituída por diversas formas, nuance e modos de fazer.

Nesse sentido, a presença da terra enquanto elo demarcador de territórios artísticos, naturais e animistas perpassa por lugares pertencentes ao sagrado e são transfigurados por mim através de ritualidades atualizadas por metodologias poéticas. A criação de um sincretismo artístico-animista, onde aproximo umbanda, arte e natureza, me transporta para um estado ritual ancestral afro-brasileiro e indígena. Entrar em contato com a arte por vias originárias me faz espelho do passado que reata elos perdidos ao longo de processos genocidas, diaspóricos e escravistas. Retiro-me da zona de conforto e retomo questões a partir dos corpos-objetos que produzo. Essa reconexão funciona como um ato de reconhecimento da minha linha ancestral e dos meus antepassados encantados. Conjugações do verbo incorporar.

As crenças animistas experimentadas por diversos povos espalhados pelo mundo, destacando africanos e indígenas brasileiros, confluentes representações na umbanda, atribuem alma a todas as coisas existentes na natureza. No documentário *O povo brasileiro*, inspirado no livro do antropólogo, escritor e político Darcy Ribeiro (1922-1997) de mesmo título, lançado em 1995, os povos indígenas são apresentados pelo predominate cuidado com o fazer, pelo senso estético da natureza e presença do rito em todas as instâncias de suas vidas que envolvem a crença na existência do espírito e da alma. Sobre o animismo indígena, em entrevista contida no mesmo documentário, Washington Novaes diz:

Para um índio, não existe diferença entre a realidade acordada e a realidade do sonho. O parto, o mundo dos espíritos, os pássaros... Tudo, tudo está entrelaçado. Quer dizer, tem um espírito em cada coisa: um espírito na hora da colheita, um espírito na hora do plantio, um espírito que mora no fundo das águas e rouba a alma das pessoas, um outro espírito que perturba, o espírito do tatu, o espírito do macaco (NOVAES, Washington. Transcrição nossa. Documentário *O povo brasileiro*, 1995).

Os encantados, como são conhecidos os espíritos ancestrais dos povos indígenas, atuam junto com as representações africanas da natureza, conhecidas como orixás, incorporados à liturgia umbandista pela presentificação dos caboclos, conhecedores da força do que é natural. Os entrecruzamentos entre encantados, orixás, ancestrais, orações católicas, princípios kardecistas e reinvenções próprias tornam-se a síntese formadora da umbanda e refletem a construção sociocultural do povo brasileiro.

Com efeito, o sincretismo amplificado para os umbandistas, estabelecido a partir de junções socioculturais adquiridas ao longo dos processos coloniais e diaspóricos, que se manifestam na construção do idioma, costumes, cultura e religiosidade brasileiras, demonstra as possibilidades de construir realidades a partir da hibridação cultural⁶. Para a arte contemporânea, o híbrido pode se manifestar na junção de técnicas, linguagens e expressões, havendo fusões aos modos diversos de fazer arte. E é por meio de conceitos híbridos, que podem ser extraídos dos processos genéticos naturais ou artificiais observados nas plantas e animais, que atualizo a criação e composição dos meus trabalhos artísticos, onde ideias, materialidade e as expressões pertencentes às artes visuais se justapõem, gerando o que denomino sincretismos.

Pensar em um elemento pertencente à natureza, apropriado pelos rituais umbandistas e ressignificado pela arte por meio de procedimentos poéticos e metafóricos, é o que faz surgir esse sincretismo artístico. Quando elaboro trabalhos como os que constituem a exposição *O que guarda o silêncio nas pedras*, vivencio os elementos doados pela natureza, sacralizados nos ritos umbandistas, sendo

⁶ Ver CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2011.

transformados em corpos-objetos — formas e nuances internalizadas em experiências pessoais, artísticas e sagradas, como quando participo das sessões no terreiro, quando adentro o ateliê ou quando me permito entrar em contato direto com o ambiente natural — construídos por meio de procedimentos cerâmicos unidos aos metais ouro, cobre e ferro, ao sal, às sementes e efeitos luminosos, itens também encontrados na natureza e, conseqüentemente, apropriados pela umbanda.

Desse modo, a arte se torna alimento para reencenações cosmogônicas, e me auxilia a refazer cada passo antecedente à minha existência para que eu me sinta parte natural de um todo denominado humanidade. Ser artista me torna mais próxima de um conceito de humana atrelado à fragilidade e à necessidade de pertença a algo sagrado. Esse apelo ao sagrado, repetido em infinitas culturas, promove a complexidade do mistério, do segredo, do invisível aos olhos. Acreditar na existência do além-material está imbricado com a eleição de um Ser que administra o todo, responsável pela criação e “culpado” pelo ritmo do mundo, cujo o nome possui inúmeras derivações, Zambi, Olorum, Deus, Jah, Alá. Consequências diversas de nossa incapacidade de explicarmos o funcionamento do Universo com precisão.

Assim, diante de um estado de passividade, nos agarramos ao que não podemos explicar com exatidão por meio de algo que não podemos ver. Alguns processos de criação podem nos propor acordarmos deste estado passivo, nos dando liberdade para comunicarmos e desvelarmos aquilo que nem sempre é explicável por meio do verbo e que parte do enredamento de fenômenos que traçamos ao definir a gênese de nossa existência, onde a natureza surge primeira. Transversalmente, recorreremos às sensações, a uma ideia catártica de encontro estético. Guiados pela criatividade e pela imaginação, somos capazes de criarmos nossos próprios deuses e objetos sagrados, nossas hierofanias artísticas.

2.1 Das hierofanias artísticas

A partir de fatores relativos à minha compreensão sincrética dos fazeres artísticos, extraídos do que enxergo como a inter-relação entre natureza, arte e umbanda, surgem trabalhos como *Pedra do Caminho* (2017). Nele, refaço as pegadas

deixadas e as almeçadas para traçar rotas transcendentais. Busco reacender as imagens guardadas e realinhar a intencionalidade emitida pelo silêncio das pedras. A obra se propõe a bailar ao primeiro sussurro de vento, erguida por sete fios de cobre, metal condutor por excelência. A anfitriã da mostra “O que guarda o silêncio nas pedras”⁷ é como palavra reticente dita em segredo, convite íntimo para um olhar aéreo. Instalada na porta de entrada do espaço expositivo, pairando sobre a cabeça de cada indivíduo que entrou no espaço no período em cartaz, possui o papel de convidar, um a um, a descobrir o que guarda a solidez das pedras.



Imagem 1 - *Pedra do Caminho*. Cerâmica vitrificada, ouro 24k e fios de cobre. Instalação. Dimensões do objeto: 28cm x 21cm x 21cm. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

A *Pedra do Caminho* me permite abrir passagens e comunicações com a mudez e com o incorporal que habita os corpos-objetos. Não é um caminho terrestre, mas transcendente. Aprendi coisas sobre caminhos, ensinaram-me a chamá-los: Exu! O orixá da comunicação entre o mundo espiritual e o mundo material, mensageiro e guardião das estradas para as religiões de matriz africana. É fluido, risonho, não engole seco, molha a boca para falar. Exu faz estradas, caminha sobre os trilhos. Abre

⁷ A mostra individual intitulada *O que guarda o silêncio nas pedras* foi realizada na Galeria Cañizares - EBA/UFBA, sob curadoria de Eriel Araújo, do dia 23 de outubro ao dia 1 de novembro de 2017.

portas, comunica-se com o céu e a terra, dinamiza a vida. Envia mensagens sagradas, mistura-se a nós como qualquer um que nos atravessa o caminhar. Está na esquina, na entrada da casa, na bebida da moça sentada no bar, no trago do cigarro, no caminhar elegante do boêmio. Está no sexo, na festa, na fumaça que sopra no ar, está em mim e em você. Penso neste trabalho como guardião das encruzilhadas simbólicas que se formam entre meu processo de criação e esta pesquisa. Procurei traçar caminhos suspensos, que, para percorrê-los, torna-se necessário silenciar.

Penso nas pedras que habitam a natureza, que se formam na dureza, e que se transformam, de acordo com os devaneios humanos, em metáfora de dificuldades. Possuem faces, pontas, textura e tonalidades diversas. Imortalizada na poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)⁸, a pedra delimita o meio do caminho e surge diante das retinas como um acontecimento, algo que o indivíduo que se deparou com ela gravara na memória. Pedra e caminho convergem. O que seria então do caminho se não fosse a pedra e vice-versa?

Para a umbanda, o candomblé e demais derivações da religiosidade africana e indígena, as pedras também possuem seu valor simbólico e sagrado. Além de parte indissociável da natureza, são representantes de suas divindades. Nas variadas versões das crenças, cada orixá possui uma espécie de pedra que o representa. Mircea Eliade, em seus estudos sobre religiões “primitivas”, pensa as hierofanias da pedra como sinônimo de firmeza, permanência e poder:

Basta, por exemplo, analisar os diversos valores religiosos atribuídos às pedras, para que se compreenda o que as pedras, *como hierofanias*, podem *revelar* aos homens: o poder, a firmeza, a permanência. A hierofania da pedra é, mantém-se sempre a mesma, não muda — e *impressiona* o homem pelo que tem de irreduzível e absoluto, desvendando-lhe, por analogia, a irreduzibilidade e o absoluto do Ser. Captado graças a uma experiência religiosa, o modo específico de *existência absoluta*, para além do Tempo, invulnerável ao devir (ELIADE, 2010, p. 129).

⁸ ANDRADE, Carlos Drummond. No Meio do Caminho. In: **Revista Antropofagia**, 1928.

Um exemplo para nós, baianos, é a Pedra de Xangô, localizada no bairro de Cajazeiras X, na cidade de Salvador. Anualmente, mães (lalorixás ou zeladoras de *nkisi* para os umbandistas), pais (babalorixás), filhos e filhas de santo caminham em direção à pedra para pedir proteção ao orixá da justiça. As pedras e pedreiras são moradas para o rei de Oyó, divindade que dá nome à pedra, onde recebe suas oferendas, orações e pedidos.

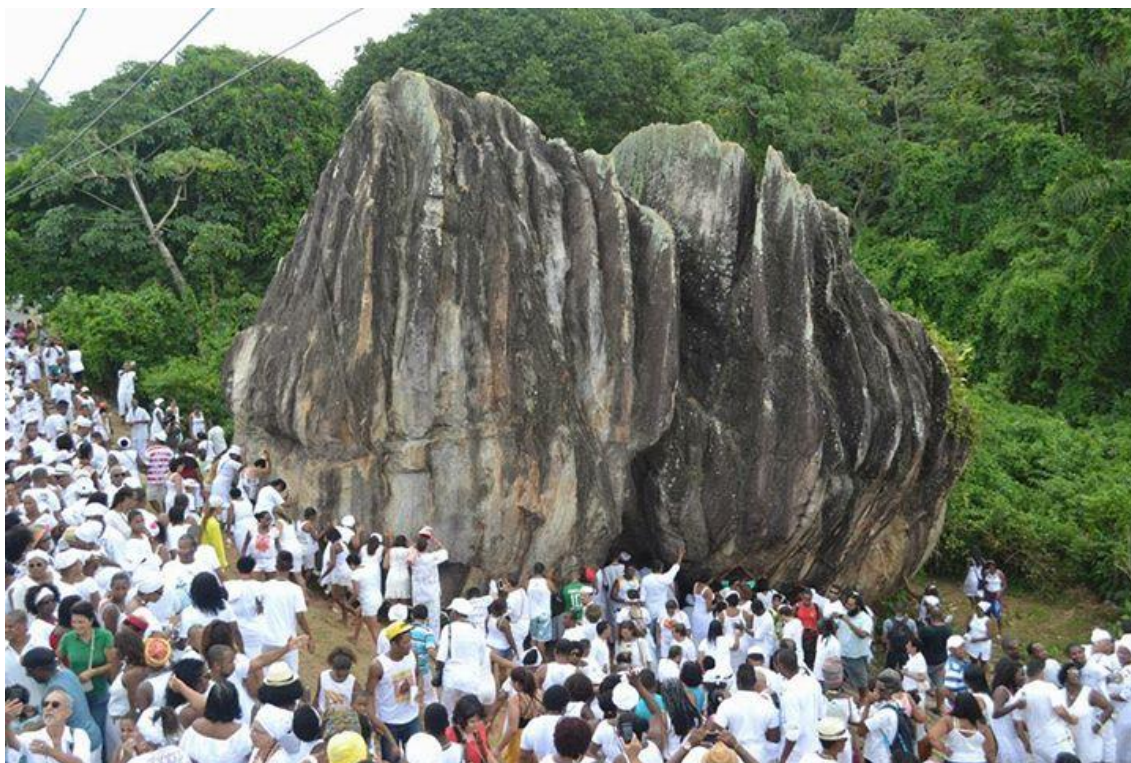


Imagem 2 - Fiéis durante a procissão à Pedra de Xangô. Fonte: Google Imagens.

No ano de 2017, a pedra sagrada, símbolo de resistência do povo negro, foi reconhecida pela Prefeitura Municipal de Salvador como Patrimônio Cultural e Religioso após oito anos de luta. A Pedra de Xangô e a área onde ela está localizada são consideradas sítios históricos do Quilombo Buraco do Tatu, onde estão abrigados outros espaços sagrados para os povos de terreiro. Antes de ser decretado o seu tombamento, a pedra recebeu inúmeras ações de vandalismo, desrespeito à importância que tem para os praticantes das religiões de matrizes africanas. Desse modo, percebemos o quão indispensável é a natureza para a manutenção das tradições. Assim como a Pedra de Xangô, em Salvador existem outras pedras

espalhadas por toda a extensão urbana, que são utilizadas para o mesmo fim, como na Avenida Juracy Magalhães e no Parque São Bartolomeu, em Plataforma⁹.

No universo experimental da arte, onde podemos presenciar a transfiguração material em espécie de “hierofania artística”, somos capazes de criar nossas próprias pedras. Enquanto investigadores da poiética, somos instigados a inventar outras realidades, outras sacralidades que não pertencem a nenhuma instituição religiosa, mas à provocação de um estado de arte. São elos de “quem-alma” fomos em outros corpos habitados. Contemplo, nesta dissertação, o prazer em erguer metáforas rituais do que ainda pode vir a ser, sob a luminosidade de inscrições materiais, imagéticas e verbais. Misturo-me à poesia em estado latejante de vida.

A transcendência artística explorada por meio do uso da hierofania da pedra, materialidade animada diante da possibilidade de reconhecimento de sua essência, isto é, das qualidades imateriais que dispõem seus volumes para o campo do sagrado, surge por meio de ideias atreladas às crenças umbandistas, religião “sincrética brasileira afro-euro-indígena”, que acredita na alma e no espírito de cada coisa pertencente ao cosmos. Desse modo, assim como há corporificações do sagrado nas pedras umbandistas, a forma criada por mim para instaurar *Pedra do Caminho* se localiza no campo da arte e pode ser incorporada de alma por meio dos procedimentos-rituais acessados nos processos criativo e expositivo, o que dá origem à minha própria além-matéria por meio da cerâmica, petrificações da vida da terra.

Penso que, para compreender essas incorporações e perceber os silêncios que habitam as pedras, seja necessário doar-se ao objeto de arte no momento de encontro com ele, assim como o “cavalo”¹⁰ doa o seu corpo ao orixá. Diante desse pensamento, a pedra que amola a faca para os rituais e que simboliza entidades é o mesmo tipo de pedra que constrói os caminhos do processo criativo, o mesmo que se transforma, para mim, em metáfora por meio do ritual no campo da arte.

Contudo, eleger pedras e petrificações para instaurar trabalhos no campo da arte também faz parte de um estado de pertencimento ao que é terreno e,

⁹ Bairro da cidade de Salvador, inserido na região dos Subúrbio Ferroviários.

¹⁰ Como se denomina o participante nos rituais de umbanda que possui aptidão para a incorporação de entidades. Uma relação proporcionada pela imagem de “montar” o corpo e dominá-lo.

consequentemente, humano e tátil. Me desafio a provocar reconexões com a terra e as substâncias pertencentes a esse elemento da natureza para vislumbrar, por meio dos meus desejos mais íntimos, imagens. A metodologia sincrética artístico-animista pode se configurar na relação entre o pertencimento ao que é tátil e está localizado na terra, parte da realidade em que vivemos coletivamente enquanto sociedade, e no que é imaterial e se localiza no campo do espiritual, isto é, do “real oculto”, compreendido pelo campo do imaginário animista ou do imaginário artístico.

O limite entre o que está posto no que compreendemos como realidade e aquilo que pode estar contido em outros sentidos do real estão relacionados com o ato de crer e de imaginar. Crer é um ato que envolve tomar algo por verdadeiro, e essa verdade pode fazer parte de um único indivíduo ou de um coletivo, como na religiosidade, quando se confere divindade à pedra. Formar imagens mentais e conceber ideias têm a ver com o ato de imaginar. Dessa forma, poderíamos pensar que a imaginação e a crença se aliam para elaborar divindades e estados espirituais que podem ser experimentados por indivíduos, tanto pela religiosidade quanto pela arte.

Nossa imaginação nos confere o artifício de nos transportarmos para outros lugares que não pertencem a uma cartografia da realidade material, ao mesmo tempo que nos permite caminhar pelo mundo e, em frações de segundos, sairmos do lugar onde estamos para um ponto distante sem sequer darmos um único passo. Os rumos sinalizados pela *Pedra do Caminho* contemplam esse outro artifício do nosso corpo real, provocado por nós e em nós, ao experimentarmos, por intermédio de projeções de verdades criadas pela arte ou pela espiritualidade, um conjunto de imagens e sensações provocadas pela nossa imaginação.



Imagem 3 - Pedra do Caminho (foto-detalle). Instalação. Ouro e vidro sobre cerâmica, fios de cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

Cuidado! Um passo de cada vez. Siga em frente, olhe para os dois lados ao atravessar esse monte de becos que te cercam. Pare, olhe para cima! Quem poderia a luz tocar? Concentre-se em ouvir o estalar dos dedos, o chamado na encruzilhada, a voz a suspirar nos grãos que alimentam as esquinas. Poeira vermelha, sangue na estrada, caminho aberto, peito aberto, cabeça acalentada.

Escute! Perceba quem sopra no ar a gota vermelha derramada. A lâmina grave sussurra aguda sobre a pedra no meio fio da calçada. E se fosse um fio inteiro? Um fio que desse para tear outras vidas, outros mundos. E se fossem entrelaçados? E se fossem sete fios-filhos? E se fossem esticados sobre nossa cabeça o metal-cobre e a pedra dourada?

Inquietas vozes insistem em me chamar. Abra caminhos, janelas, portas, solares. Ampare almas, conforte espinhos sobre travesseiros de ervas, crie laços e deixe outros passar. Deixe desfilar nas solas dos pés descalços o ritmo que transborda. Ouro de tolo goza o prazer de ser ouro para o ambicioso. Perene lógica. Sinta o gosto da flecha atirada para cima. Caminho fechou. Parte-se em mil pedaços. Silêncio! Acabaram os sussurros. Calou-se na angústia do peito-caminho, da voz-alma, na força-matéria, no corte-vermelho. 1 para o início, 7 moedas, taça e fome, bicho-lâmina, fala e falo. Porta aberta. Pode entrar!

Abri as portas e os trabalhos para elaborar a proposta metodológica que permeia esta pesquisa. Junto às elaborações e reflexões reagiram letras em textos poéticos construídos para cada trabalho elaborado ao logo desse processo. Essa é uma característica do meu percurso criativo, que se espalha por meio do verbo, não tem hora nem lugar marcado para acontecer. A intangibilidade da imaginação se transmuta em massa e verbo, quase que ao mesmo tempo. Conseqüentemente, minhas referências transitam entre poemas visuais, literários e canções.

Além das referências artísticas, para elaborar o que chamo *sincretismo artístico-animista*, foi necessário analisar informações filosóficas e sócio-históricas acerca do sincretismo e do animismo, considerando a presença de características que se assemelham com as da arte, a fim de promover entrecruzamentos que dão origem aos corpos-objetos e demais composições. A partir desses entrecruzamentos, é possível discorrer sobre transformações no modo de pensar e produzir a arte, que vêm acontecendo desde meados do século 20.

A partir da crise do modernismo, a inserção e diversificação dos meios de construção de trabalhos artísticos aproxima o ato criador de saberes, práticas e dinâmicas pertencentes aos campos cultural e social. Dessa forma, surgem práticas artísticas como a performance e o *happening*, dentre aqueles que produziram trabalhos neste sentido, destaco o alemão Joseph Beuys (1921-1986), participante do grupo *Fluxos*.

Os artistas performers passaram a utilizar o corpo como meio em seus processos criativos, permitindo que a presença do corpo, humano ou não, ultrapassasse a utilização de suportes tradicionais na construção de trabalhos artísticos. Beuys encontrou na simbologia xamânica a razão para inserir uma espécie de corpo-ritual em suas ações e *happenings*, como os trabalhos *I like America and America likes me* (1979), performance-instalação que contava com a presença de um coite, e *How to Explain Pictures to a Dead Hare* (1965), onde o artista, com o rosto coberto por mel e folhas de ouro, era visto da vitrine da galeria, explicando imagens para uma lebre morta¹¹.

¹¹ Por meio de atividades como essa, Beuys logo se tornou um dos mais proeminentes artistas da vanguarda internacional. A incorporação de animais em suas ações e atividades como a plantação de árvores, combinadas a extensas sessões de “ensinamento”, ministrada de uma forma livre,

Desse modo, o corpo se tornou uma importante ferramenta de elaboração de fenômenos estéticos, passando a participar de modo mais direto da instauração de trabalhos artísticos e a desempenhar ações junto à materialidade selecionada. Esse conjunto de mudanças no modo de pensar o corpo no processo artístico junto a propostas como a utilização de referências próprias do xamanismo, sugerem o ritual, as repetições, o uso de elementos não convencionais, às vezes projetando o corpo ao limite físico e ao risco.

2.2 Ações performáticas como práticas sincréticas

A palavra de origem grega *sygkretismós* foi aplicada nos estudos socioculturais e utilizada por seus estudiosos para designar a junção de religiões praticadas no Brasil em vista das condições sociais impostas pela igreja católica, religião “predominante” no período colonial, onde os indivíduos escravizados eram submetidos a batismos forçados, antes ou depois de entrarem nos navios, no caso dos povos africanos, ou de terem suas terras invadidas, como ocorreu com os povos indígenas que já habitavam as terras brasis. Por consequência, a imposição católica forçou a fusão dos cultos africanos aos seus ritos, gerando adaptações e o surgimento das religiões afro-brasileiras como as conhecemos hoje, dentre elas o tambor de mina, o batuque, o candomblé, o xangô e, mais tarde, a umbanda, que reforçou o sincretismo no campo do sagrado. O pesquisador Reginaldo Prandi diz:

Por razões históricas de sua constituição, as religiões afro-brasileiras são as que mais se aproximam de outras, primeira e especialmente do catolicismo, e em segundo plano de religiões indígenas e do espiritismo kardecista. Pela densidade do sincretismo que se pode observar a olho nu, as religiões afro-brasileiras, entre elas o candomblé, o xangô, o tambor de mina, o batuque e a umbanda, não

contribuíram também para que ele fosse visto como uma figura significativa para a política cultural (...) Parte do que ocorreu na modernidade foi a fratura do simbolismo público ou o seu enfraquecimento diante dos termos e temas da mídia de massa. Alegorias como as que foram representadas aqui requerem, para que possam funcionar, que se recorra a uma definição previamente estipulada (“a cruz apagada significa...”; “A lebre morta significa...”, “Gordura significa X”; “Feltro significa Y” e assim por diante). E isso implica uma aceitação da autoridade ou, mais precisamente, da autoridade do artista concebido como um xamã (...). (WOOD, 2002. p. 24).

raro, são classificadas numa categoria genérica denominada religiões sincréticas (PRANDI, 2011, p. 12).

O caráter sincrético das religiões brasileiras permite que enxerguemos características justapostas, principalmente no que se refere à simbologia nas representações de santos católicos e orixás, cantos e rezas. Mas, além dessa evidente forma de ver o sincretismo afro-brasileiro, poderíamos observar por outro ângulo, o da mistura das crenças africanas para fundar o candomblé, que uniu diferentes entidades cultuadas pelas várias nações africanas em um só lugar. Apesar disso, nas últimas décadas, o candomblé experimenta um momento de *dessincretismo* e desapego ao catolicismo, retomando os laços “perdidos” no movimento diaspórico em busca de fortalecimento da identidade africana na sociedade brasileira, sob a perspectiva do “mito da pureza africana” (FERRETTI, 2013, p. 68).

Diferente de sua irmã mais velha, a umbanda não suprime em sua doutrina o que herdou da pajelança, do kardecismo, do catolicismo e das religiões Bantu. Fazendo do sincretismo uma particularidade sua. Traz em si um vasto panteão de espíritos encantados: diversos caboclos, entidades que se destacam nas sessões, pretas velhas e pretos velhos, espíritos de crianças, ciganas, marujos, mineiros etc. Diversidade fruto da existência dos povos que foram marginalizados durante a criação do mito originador do Brasil. A umbanda, chamada por Brumana & Martinez (1991) de “marginália sagrada”, reúne em seu culto a diversidade sociocultural brasileira por meio de indivíduos que, historicamente, sofreram à margem da sociedade. Além disso, a utilização de práticas rituais e de cura pertencentes aos povos indígenas e africanos, que acreditavam na força da natureza e em sua força espiritual, atribuindo a todos os elementos um espírito específico, tornam-na uma religião animista.

Para desenvolver uma metodologia sincrética em arte, escolhi envolver no processo de criação elementos em comum à natureza, à arte e à umbanda. A arte que vivenciamos em nossa contemporaneidade possui corpo híbrido, o que torna livre o artista para criar a partir de misturas de linguagens e técnicas relacionadas com arte e vida. A umbanda, como já pontuei, por ser caracterizada como religião animista em sua reinterpretação de diversas crenças e personificações do sagrado em um só

espaço contribuiu expressivamente para o desenvolvimento desta pesquisa poética. A natureza, por sua vez, doa tanto a matéria-prima encantada quanto a artística, liga os pontos entre a arte e a religiosidade, em especial atenção aqui nesta pesquisa com os processos cerâmicos e uso de outros materiais.

Desse modo, o método sincrético artístico-animista pode ser percebido na arte por meio de processos de criação que reinterpretam elementos pertencentes à natureza e às crenças animistas por meio de rituais pertencentes ao fazer artístico em suas mais diversas manifestações. Esse ato processual implica em acreditar na teoria de que todo elemento e fenômeno pertencente à natureza (pedras, plantas, animais, rios, chuva, enchentes, sol, lua...) possui uma essência particular, capaz de influenciar fisicamente uns aos outros. Nesse sentido, acontecem os rituais de cura e limpeza por meio das folhas, pedras, incensos etc.; assim como os ritos performáticos e processos de transformação e organização de materiais em instalações artísticas.

A partir dessas colocações, podemos selecionar trabalhos como os de Ronald Duarte. Em *Nimbo-Oxalá* (2011), o artista faz da fumaça de extintores de incêndio a representação do *alá*¹² branco do orixá da paz, *Oxalá*. Na performance artística, Ronald convida pessoas a se posicionarem em círculo, em um ambiente externo, repetindo a forma de culto utilizada em muitas religiões animistas, dentre elas, a umbanda. A crença nos orixás africanos o inspira a nomear sua intervenção performática. Cada um dos indivíduos participantes do círculo, vestidos de branco, segura um extintor e em um mesmo momento o acionam para dar origem a uma escultura de fumaça, efêmera, que se desfaz no ar. Nesse caso, o material usado em extintores de incêndios é ressignificado pelo ato artístico-espiritualista.

¹² Pano branco que cobre o corpo do médium incorporado com o orixá Oxalá nos rituais afro-brasileiros.



Imagem 4 - *Nimbo-Oxalá*. Parque Lage, Rio de Janeiro (RJ). Ronald Duarte, 2015.

Nimbo-Oxalá reúne em sua execução o ritual da roda, como podemos visualizar na imagem 4, presente na história humana desde a pré-história, como mostram os registros nas rochas encontradas no Parque da Serra da Capivara, em São Raimundo Nonato (PI); na composição das rochas em Stonehenge (Reino Unido); dos rituais indígenas, danças, círculos mágicos, na organização espacial das tribos brasileiras; até a formação da “gira” umbandista, como já citada anteriormente. Nesse trabalho, Ronald cruza o valor simbólico da fumaça dos extintores com a fumaça dos incensos, enquanto matéria de purificação. Em meio ao cenário natural, a fumaça se espalha ou se adensa, transformando-se em um corpo purificante e misterioso.



Imagem 5 - Ritual circular. Serra da Capivara, São Raimundo Nonato (PI) Foto: André Pessoa.



Imagem 6 - Monumento pré-histórico Stonehenge. Reino Unido. Foto: Google Imagens.

Ronald Duarte efetuou sua intervenção performática algumas vezes, em diferentes espaços externos. Em parques, praças e um deles em um barco sobre o mar, e, em cada um desses lugares, a fumaça do extintor se comporta de modo distinto. Como se suprisse as necessidades de cada local, ou como se pudéssemos ver sua força anímica agindo sobre cada lugar. E, ainda, a possibilidade desse ritual artístico feito em nome de Oxalá contar com a presença do divino. Os atos para a execução da obra são repetidos sob os mesmos critérios, mas, devido às diferentes localizações geográficas, a fumaça se comporta de modo próprio e adaptativo.



Imagem 7 – Nimbo-Oxalá. Praia de Ponta Verde, Maceió (AL). Fumaça branca é efeito de 20 extintores de incêndio disparados ao mesmo tempo. (Foto: Fabiana De Mutiis/G1).

Assim como Ronald Duarte em *Nimbo-Oxalá*, Ayrson Heráclito ressignifica os ritos espiritualistas para realizar um trabalho denominado *O Sacudimento: a reunião das margens atlânticas* (2015). O díptico foi realizado na Maison des Esclaves, Ilha de Gorée, no Senegal, e na Casa da Torre de Garcia D'Ávilla em Mata de São João (BA), os dois locais estão margeados pelo Oceano Atlântico e são representações arquitetônicas da escravatura colonial. O ritual candomblecista de mesmo nome (sacudimento) funciona para fazer limpezas espirituais, afastando do corpo do médium ou de locais específicos, como casas e pontos comerciais, os espíritos que não alcançaram conforto espiritual. Os “espaços adoecidos”, escolhidos por Heráclito, carregam os resquícios do passado escravocrata que mantém, historicamente, a ligação entre Brasil e África. O artista tenta, com sua performance, realinhar esse passado doloroso, dando descanso aos espíritos *eguns*¹³, e reafirmar a importância e o reconhecimento da cultura africana na história do Brasil, pois existe um passado que precisa de respostas no presente.

¹³ De modo geral, Egum é um termo utilizado pelos povos de terreiro para designar os espíritos de pessoas falecidas, que possuíram vida na terra e desencarnaram.



Imagem 8 - Fotografia da performance *O Sacudimento da Maison des Esclaves*, 2015. (Fonte: <http://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/>).

A partir do uso de folhas e galhos, Heráclito e dois assistentes, todos vestidos de branco, seguram grandes maços verdes em cada uma das mãos e os passam sobre as paredes das edificações da Maison des Esclaves e Casa da Torre de Garcia D'Ávilla, repetindo movimentos feitos pelos povos de terreiro sobre o corpo ou casa de pessoas que desejam obter limpeza espiritual, acreditando retirar dos locais o eco dos gemidos dos escravizados que permanecem ou permaneceriam nos lugares selecionados pelo artista.

No Brasil, as religiões de matrizes africanas são importantes exemplos da crença nas forças advindas das coisas da natureza, sejam essas vegetais, minerais ou fenômenos. Segundo Luis Tomas Domingos, em *A Visão Africana em Relação à Natureza* (2011), “um dos fundamentos da arte de viver do Africano é ,a ‘participação’ ou a comunhão profunda com a Natureza”. Em análise sobre essa relação, destacando os povos Bantu, Domingos identifica que as relações entre o humano e a natureza ultrapassam as relações técnicas (no sentido desenvolvimentista), e se estabelecem nas relações estéticas, onde o respeito, a participação e a complementaridade inauguram um elo de equilíbrio homem/universo.

O equilíbrio entre humano e natureza é atualizado e preservado pela crença na ancestralidade e personificação dos elementos naturais em entidades denominadas *Orixás*. Desse modo, mantém-se o vínculo íntimo e harmonioso com o cosmos. Podemos identificar a forte herança africana e seus princípios na religiosidade brasileira por meio dos povos de terreiro, onde, por exemplo, a ancestralidade é representada por árvores sagradas centenárias, denominadas *Tempo*, segundo o candomblé Bantu, ou *Irôko*, segundo o candomblé Ketu. De acordo com Reginaldo Prandi,

Faz parte da doutrina afro-brasileira acreditar que o mundo é governado pelos orixás, cada um cuidando de uma parte, numa espécie de divisão do trabalho divino. Além da regência que cada orixá desempenha sobre um aspecto da natureza, a cada um é reservada uma atividade específica no cuidado da sociedade, da cultura ou da psicologia do ser humano (PRANDI, 2011, p. 21).

Para a arte, os aspectos sociais, naturais e espirituais africanos são frequentemente utilizados para representar a relação entre o humano e o Universo, tornando esse tema fonte de processos de criação de inúmeros artistas. A limpeza simbólica aproxima Heráclito de questões antropológicas, históricas e transcendentais, fazendo com que o movimento criativo aconteça entre os campos do visível e do invisível.

Em processos artísticos em que o desejo pelo que é incorpóreo é o item impulsionador da criação, a materialidade se torna parceira na construção da obra de arte, sendo utilizada enquanto símbolo ou metáfora de contenções e transbordamentos da imaterialidade, isto é, do campo das ideias e do pensamento transcendental. Esse paradigma da criação em arte revela a inter-relação entre a materialidade artística e seu caráter espiritual.

Para a umbanda, folhas, frutos, árvores, frutas e flores possuem funções específicas para cada tipo de trabalho e para a entidade que deseja se designar oferendas e pedidos. Cada uma possui relação com uma entidade específica. Como exemplo, podemos citar a *Sansevieria trifasciata*; a planta de origem africana é

popularmente conhecida no Brasil como espada-de-são-jorge, espada-de-ogum, espada-de-santa-bárbada, língua-de-sogra e rabo-de-lagarto, utilizada nos rituais para Oxossi, Ogum, Iansã e em trabalhos de descarrego, como o que foi realizado artisticamente por Heráclito, numa relação sincrética entre arte, história e espiritualidade.

O artista baiano combinou práticas sagradas e artísticas de tal modo que, ao vermos registros de *O Sacudimento*, imagens se fundem e não conseguimos separar a cerimônia religiosa dos processos artísticos, método escolhido pelo artista para a realização de suas performances. Heráclito quebra a linha que separa ritos artísticos de ritos sagrados e cria outra realidade por meio do discurso das artes visuais e das forças da natureza. Esse é um dos tipos de síntese entre diferentes espaços de atuação e conhecimento que podemos perceber com o sincretismo artístico-animista.

Em um de meus trabalhos, denominado *Para dias de Chuva: aterra*¹⁴, utilizei a ideia circular e a cor branca para instaurar um ritual artístico, que aos poucos se modifica com uso das cores da terra molhada, argilas preparadas para a ação. A ação contou com sete tons de argila, sete bacias metálicas, sete tecidos de algodão na cor branca e uma veste também feita do mesmo tecido, costurada à mão com linha vermelha, uma espécie de vestido longo, ou saia ritual utilizada acima dos seios, no intuito de promover um contato mais direto entre meu corpo, os corpos-objetos escolhidos para a performance e a matéria terrestre, para dar origem ao que considero uma ação-performance-instalação. O intuito desse trabalho foi demonstrar, a partir do gesto criador, o contato entre a materialidade e a imaterialidade provenientes das crenças anímicas e que posteriormente geraram objetos petrificados, a cerâmica, onde as ideias a respeito da espiritualidade, vida, morte, aterramentos, passagens, efemeridade e tempo poderiam se associar a alguns aspectos sociais e rituais presentes no cotidiano.

Durante a performance, denominada *Para dias de Chuva: aterra*, sentia em meu corpo como se a terra soprasse minha alma e animasse caminhos ainda obscuros do trabalho. A materialidade do meu corpo e das argilas usadas pareciam conectar-se com o indizível. Ao tocar e mergulhar os tecidos na terra dissolvida em água, formas e cores se misturavam numa transformação conduzida pelos gestos, até

¹⁴ A performance *Para dias de chuva: aterra* foi realizada no Congresso 70 anos da UFBA, campus Ondina, 2016.

repousar cada um dos tecidos-objetos-lama sobre fios tencionados entre árvores do lugar escolhido para a apresentação. A cada dobra que surgia, sentia que ocorriam mudanças e outras dobras dentro de mim, pois:

Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p. 14).

Diante do que Henri Bergson nos diz, considero a escolha pela arte como o meu modo de devolver o que recebo dos ambientes com os quais me conecto, sejam eles naturais ou sociais. Abramos então nossos olhos para os corpos dos animais humanos e dos seres ditos inanimados e deixemos também que eles nos vejam, nos toquem, nos afetem e assim possamos ouvir os ensinamentos da natureza. Permitamos que adentrem nossos corpos, experimentemos sensações tangíveis e intangíveis provocadas pelos fenômenos da alma, sintamos os cheiros e os gostos que possuem os volumes em suas essências e, por fim, reconheçamos na arte a ferramenta capaz de transformar o material e o imaterial em poesias visuais.

Naquele momento, as coisas da terra me sopraram alma. Mesmo consciente de tudo que ocorria, pude perceber quais os caminhos deveriam tomar para seguir a construção poética pautada nas incorporações anímicas na arte. As sensações diversas, como o silêncio em meio ao barulho que ocorria no ambiente, a concentração no movimento das minhas próprias mãos, o tremor do corpo que se esforçava para repetir o movimento de abaixar-se próximo à bacia, tomar o tecido nos braços, mergulhá-lo na argila até que toda a sua superfície fosse encoberta, e a forte presença da terra sobre minhas mãos, atravessaram-me em uma constante oscilação entre os gestos do fazer artístico e o contato com um universo intangível. O movimento e o comportamento do meu corpo foram coordenados pela presença dos materiais e do ambiente externo que me cercava, tornando possível a criação de objetos e interações com o real.



Imagem 9 - Entre-visões. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.



Imagem 10 - Aterramento de tecido de algodão em argila. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.



Imagem 11 - Aterramentos. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016.
Foto: Eriel Araújo.



Imagem 12 - Ocultações. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016.
Foto: Eriel Araújo.



Imagem 13 - Visão da instalação. Tecidos de algodão aterrados sobre varal. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Foto: Eriel Araújo.



Imagem 14 - Conduções para a ação final. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.



Imagem 15 - Aterramento da veste ritual. *Para dias de chuva: aterra*. Performance-instalação. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.

A cada etapa da produção desse trabalho, surgiam observações, análises e necessidades de tomar decisões instantaneamente. Bergson nos diz:

Se a percepção exterior, com efeito, provoca de nossa parte movimentos que a desenham em linhas gerais, nossa memória dirige à percepção recebida as antigas imagens que se assemelham a ela e cujo esboço já foi traçado por nossos movimentos. (BERGSON, 1999. p. 114-115).

Deste modo, nossa capacidade de escolher como devolvemos aquilo que recebemos de outros corpos me influencia, essa obra segue caminhos que avançam para outras direções processuais, interpretativas e expositivas. A cada passo dado, a cada movimento feito, deixei que meu corpo decidisse o que cada tecido-objeto-lama, transfigurados em corpos passíveis de aterramento, suscitava. Deixei que os estímulos externos, de algum modo, deliberassem ações. Ao carregá-los nos braços,

caminhando em direção ao varal, olhava-os com olhos de quem carrega um filho. Foi o sentimento que ainda neste momento de escrita vive em mim.



Imagem 16 - Olhar sobre corpo-objeto aterrado. *Para dias de chuva: aterra*. Luisa Magaly, 2016.
Foto: Eriel Araújo.

Acompanhei-os a cada dia, até o dia da sinterização, onde foram transformados em cerâmica para sempre. Quando as formas pararam de dobrar e se constituíram objetos rígidos, resultando em outros corpos-objetos, dessa vez, cerâmicos, porosos, devido à presença do tecido e à massa de *paper clay*¹⁵, abriram-se microespaços por onde o ar pode transitar livremente. Ao pensar sobre as transformações ocorridas em todo o processo desse trabalho, no fluxo do ar sempre presente nos momentos de construção e montagem, nos aterramentos artísticos e aqueles vividos por pessoas reais, fiquei estimulada a descrever as inúmeras sensações em poesia:

¹⁵ Mistura de papel e argila. Permite que, após a sinterização, as peças fiquem mais leves e que os detalhes das dobras dos tecidos permaneçam.

Descobri então que há dias
que a terra me toca de
modo diferente. Em dias de
chuva em que seu cheiro
molhado anuncia um gosto
de tijolo furado na boca.
Dias em que me preparo
para ver sobrevoos de
inúteis guarda-chuvas
torcidos. Em tempos como
estes é inevitável o lamento.
Em dias como este me
enterro como guaiamum no
mangue, enxergo-me
ligeiramente azulada em um
repouso velado, estático e
inesperado.

Ao analisar a anatomia das minhas mãos durante a performance, percebo-as como “versos-receptáculos”, capazes de tocar as vontades do corpo inteiro e das coisas, guardando na memória as experiências proporcionadas pelo tato. Em frase drummondiana, saúdo: “tenho apenas duas mãos e o sentimento do mundo”¹⁶. Foi pelas minhas mãos que pude sentir os desejos da massa em cobrir o tecido e tocar partes do meu corpo. Foi por meio dos gestos orquestrados por elas que pude perceber o soprar do vento, a textura e o peso dos materiais ativos na ação. O tangível me tocou profundamente.

¹⁶ Frase inicial do poema *Sentimento do Mundo*, de Carlos Drummond de Andrade, escrita entre os anos de 1935 e 1940.



Imagem 17 - Foto-detalle. Momento do aterramento do tecido na bacia de metal com argila. Luísa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.

Para Henri Focillon (1881-1943), “o homem fez a mão (...) mas a mão também fez o homem” (FOCILLON, 2012. p. 9). Segundo ele, foi por meio das descobertas das habilidades das mãos que o homem se distanciou do animal, ao mesmo tempo, a mão lhe permitiu perceber o universo de um modo diferente, sensações nunca sentidas por meio de outros órgãos do corpo, como fazem as crianças em suas fases iniciais do desenvolvimento, quando começam a agarrar e a sentir os objetos. Para ele, o artista é o único que, independente da idade com que esteja, recomeça todas as suas experiências diante desse instinto primitivo da descoberta tátil:

O artista prolonga os privilégios da curiosidade infantil muito além dos limites daquela idade. Ele toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem visual (FOCILLON, 2012. p. 16).

Pode parecer que a fala de Focillon seja um pouco pretensiosa, passional ou contrária ao que propomos com esta pesquisa, por descartar as sensações dos

animais por meio do tato que possuem, indicando uma supremacia do humano sobre todas as criaturas da natureza. Lembremos que a pele é o que nos auxilia em nossa capacidade de sentir o que as mãos agarram. Contudo, além de quisermos evidenciar o conjunto de sensações proporcionado pela potência que possui esse órgão, mediante a produção artística, louvemos a existência de outras possibilidades de sentir e compor a linguagem visual, principalmente aquelas que não possuem tangibilidades com sincretismos e hibridações entre o sensível e a realidade.

Perante a imagem dos *Amassadinhos*, de Celeida Tostes, por exemplo, percebo essa artista como uma das representantes da “sobrevivência da era das mãos”, atualizando o ritual tátil ao convidar outras pessoas a experimentar seus sentidos por meio da matéria amassada por suas mãos, num simples gesto com a argila. Celeida proporciona ao outro a possibilidade igualitária de sentir o mesmo que ela sente por intermédio da tradição da modelagem em argila, entretanto, tratando esse “gesto arcaico” como um momento oportuno para capturar sentidos e reinventar procedimentos cerâmicos. Sobre os sobreviventes da era das mãos, Focillon nos diz:

Não é admirável vê-lo em pé, entre nós, em plena era mecânica, esse sobrevivente obstinado da era das mãos? Os séculos passaram por ele sem alterar sua vida profunda, sem fazê-lo renunciar a seus modos antigos de descobrir o mundo e de inventá-lo. Para ele, a natureza ainda é um receptáculo de segredos e de maravilhas (FOCILLON, 2012. p. 19).

Receptáculo, esse, estimado por quem tem como ofício o labor com a terra. A experiência de Celeida, feita com o toque das mãos que amassam pedaços de argila, gerou, como parte da sua obra, o conjunto de peças denominado pela artista de *Gesto Arcaico*, apresentado na XXI Bienal de São Paulo (1991), formado por vinte mil “amassadinhos”, dispostos nas paredes em painéis de 6m x 3m.



Imagem 18 – *Amassadinhos*. Celeida Tostes. Registro fotográfico: Sérgio Guerini.

A coleção de “apertos reflexos” realizou-se a partir das mãos de diversas pessoas de distintas camadas sociais. Esse ato reunido em obra de arte parece apagar possíveis diferenças de classe. Segundo Celeida Tostes, “(...) os amassadinhos que estavam na parede tinham que ser construídos pelo olho e pelo espírito do espectador” (TOSTES apud PINTO, 2006, p. 75). São performances de corpos sociais incorporados à materialidade terrestre. “Ações sincréticas” entre arte e vida. Na condição de artista, procuro ouvir o que “o deus quántuplo”, “agenciadora das aventuras da matéria”, as mãos tão elogiadas por Focillon, podem me dizer. As sensações se intensificam e são guardadas na memória a cada gesto de criação. Assim:

Vejo na terra a casa, a lona, o corpo. Estiro-me num mar vermelho-ocre, como criança que escorrega sobre o chão coberto de sabão. E, apesar de tanto estardalhaço, posso afirmar: o silêncio vem de lugares inimagináveis. Neste momento em que sinto meu corpo deslizar, perco-me em uma pausa de mil subtons, ora quentes, ora frios.

Faço pausas dentro da pausa
para fazer orações, penso e
acredito em assovios-silêncios e
danças-imóveis e vejo o vento
dançar sobre mim
constantemente, no mesmo
ritmo em que a linha vermelha
transpassa e une os tecidos
brancos de algodão que me
vestem.

Meu mergulho em ocres
permanece. Claramente prata, a
lua toma o branco laçando-o
entre os braços, como a mãe
que admira seu filho lácteo,
faminto e dócil. O olhar reflete o
regaço largo. O corpo inteiro é
tomado e nada posso ouvir além
de pássaros. Repito em sete
tramas cada passo fazendo o
laço que me põe em suspensão.



Imagem 18 Detalhe da ação *Para dias de chuva: a terra*. Luisa Magaly, 2016. Foto: Eriel Araújo.

2.2.1 Depois de aterra, repouso

Enquanto estamos inseridos num processo de criação em artes, surgem indicações que redirecionam o projeto inicial e promovem o surgimento de outros resultados. Percebo que o processo criativo implica em um processamento de ideias do próprio artista diante da criação. As mudanças ocorrem não só nos aspectos dos materiais, mas também nas sensações que surgem do fazer arte. Assim, me ocorreu, ao mergulhar metaforicamente junto com os tecidos na argila, maleável, a necessidade de reconfigurar os resultados obtidos da ação intitulada *Para dias de chuva: aterra* em objetos cerâmicos.

Diante da secagem e sinterização dos corpos-objetos no ateliê, outras qualidades estéticas foram agregadas às materialidades, algumas desapareceram com o calor do forno, outras surgiram de uma reorganização composicional. Agora, não existia mais a moleza que era parte do corpo-objeto aterrado, mas, sim, a dureza causada pela ação do ar e do fogo. Não estava lidando mais com objetos flexíveis e mutáveis, mas com a dureza e a resistência repousadas sobre as formas invariáveis dos objetos cerâmicos resultantes.



Imagem 19 Processo de secagem dos corpos-objetos aterrados. Foto: Luisa Magaly, 2016.

Ainda buscava as relações entre corpo, natureza e anima. Desse modo, senti a necessidade de desenvolver outra maneira de ver as peças cerâmicas de modo a continuar tornando visível aquilo que não vemos. Passei a analisar as qualidades dos corpos-objetos e seus respectivos contrários, como exemplo: a moleza e a dureza que teriam os objetos da ação após a queima. Percebi que para reconfigurar o modo de apresentar as peças, como um desdobramento da fase anterior, teria que fazer funcionais as dualidades percebidas entre a ação e a nova configuração dos dobramentos têxteis.

Inserida na ação, necessitei criar uma espécie de extensão que fosse capaz de interligar a resistência gerada pela transformação da argila em pedra, em uma contemplação repousante, permitindo assim o desdobramento da ação anterior, denominando-o de *Para dias de chuva: repouso*. O trabalho consiste em uma instalação composta pelas peças cerâmicas em repouso sobre cortes finos de tecido de algodão suspensos. A materialidade têxtil que desapareceu junto à queima da argila, deixando somente seus rastros poríferos nos corpos cerâmicos, tornou-se receptáculo para seu próprio desaparecimento. Com efeito, saio de “aterra” para o “repouso” aéreo.

Me propus a uma espécie de exercício do retorno, onde a maioria dos conceitos e materiais faria parte da nova amostragem dos corpos cerâmicos. Retorno ao exercício de ateliê, à cerâmica. Esse conceito do regresso ainda reverbera no meu processo de criação, uma vez que tenho utilizado os mesmos materiais para construir novos trabalhos. A cerâmica, antes terra maleável, tornou-se pedra; o tecido, ora desaparecido, não mais recebeu camadas de terra, mas se tornou o próprio lugar de repouso horizontal e aéreo, ressurgindo como receptáculo que guarda o corpo-objeto petrificado, organizando-se em ascendência, como um altar.

Ligação entre o vertical e o horizontal, entre o que está em cima e o que está embaixo, entre o ar e a terra. Suspensão de corpos e tensões da matéria que se esticam para se tornarem lugares de repouso. E, assim, “o ser de repouso”¹⁷ se torna

¹⁷ “Parece que a matéria tem dois seres: seu ser de repouso e seu ser de resistência. Encontramos um na contemplação, o outro na ação” (BACHELARD, 2013, p. 35). Para Bachelard, a análise materialista está acompanhada da análise energética, havendo então duas forças essencialmente dinâmicas agindo no trabalho com matéria. Para ele, a matéria possui dois seres: um de repouso e outro de resistência (nota da autora).

contemplação. Com efeito, o corpo-objeto ali suspenso presencia a quietude da matéria anímica incorporada na casca dura dos corpos cerâmicos.



Imagem 20 *Para dias de chuva: repouso* (foto-detalle). Instalação. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.

No anima, o próprio movimento interno das coisas é fluido, mole, maleável e, por vezes, procura nas cascas e nas coisas duras proteção, abrigo. O potencial de ação se retira para que seja possível entrar no potencial de repouso dos corpos. Diante da resistência, podemos ver as matérias terrestres e a ação contínua do trabalhador, a repetição do movimento movida pela vontade de transformação da matéria. Perante o repouso, sinônimo do refúgio e enraizamento, nos esforçamos a ver o interior das coisas por meio de uma imaginação íntima, subterrânea, da volta à mãe terra e da contemplação.

Para a umbanda, o repouso pode ser lido como resguardo, recesso de atividades, uma fase de recolhimento quando o médium se inicia ou quando se perde por falecimento um líder ou membro do terreiro. É o momento em que o iniciado deita

seu corpo sobre o chão puro para saudar o orixá que rege seu *ori*¹⁸, cala-se e se recolhe em orações e encontros com o sagrado. Ainda poderia ser o próprio transe, que ocorre quando o médium dá permissão para que as entidades possam passar. Na natureza, esse repouso vem depois de fortes tempestades, de trombas d'água ou de momentos de infinitude, onde, dentro do lugar preservado das mãos da destruição, os ciclos se renovam pelo tempo-espaço do sublime. Uma calmaria.



Imagem 21 Corpos-objetos repousados sobre tecidos de algodão. *Para dias de chuva: repouso*. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.

A regência na instabilidade dos objetos da instalação, sustentada pelos fios de nylon quase imperceptíveis, torna-se instrumento de imaginações e relações subjetivas sobre o espaço, o tempo, a matéria e o transcendente. A imaterialidade nesse momento é casa de ideias e de trocas percebidas com o olho do corpo metafísico, pois a arte provoca em nós outros sentidos de ver o real e imaginações por meio de imagens. Nesse sentido, o trabalhador da matéria “vai ao *fundo* das coisas, como se aí devesse encontrar, numa imagem final, o repouso de imaginar”

¹⁸ Cabeça na língua iorubá.

(BACHELARD, 2013, p. 10) para exprimir por meio de seus volumes algo que ultrapassa ela mesma. Desse modo:

Estou eu diante do
repouso dos
enrugamentos secos.
Ecoa então a voz que
petrificou marcas, agora
flutuantes, textura farta,
cor mutante, purificação.
Pareço perene, mas a
verdade é que me
chamaram à
efemeridade, me
desmancho fácil. Teria
meu teto vítreo trincado?
Ou jamais existiu?
Consigo ver meu reflexo
repousando agasalhado,
mesmo que ainda sinta
meu corpo agitado,
mutável. Mesmo que não
possa voltar ao chão.
Neste momento, retomo
minhas dobras, abro o
círculo feito, para receber
com tecido esticado o
corpo que secou ao
vento, embaixo de sóis e
serenos. Foi petrificado
pelo calor. Transmutação
da matéria telúrica em
pedra. Inverso ao
fenecimento, a insurgente
cerâmica.

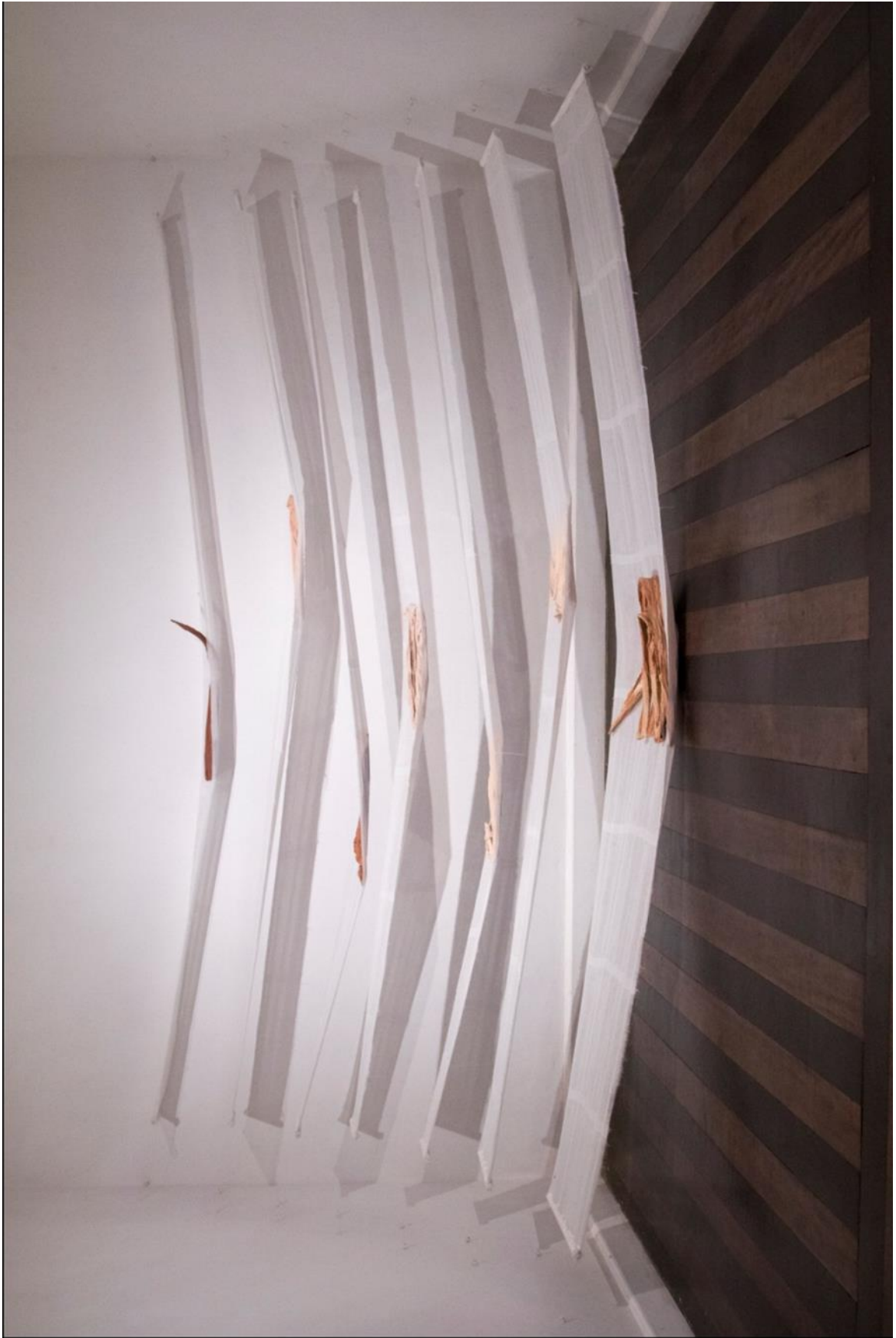


Imagem 22 - *Para dias de chuva: repouso*. Instalação. Cerâmica, tecido de algodão e nylon. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

3 ANIMAS DA NATUREZA E TRANSMUTAÇÕES EM PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM ARTES VISUAIS

TRADUÇÃO EM SI MAIOR

Acredito em fantasmas, bichos de seda e tsunamis.

Sou o olho que se deixa ver antes mesmo de enxergar.

Apresento-me às folhas e às pedras, que, assim como eu, possuem nome e sobrenome.

Deixo cavalgar em mim as encantadas danças de fogo, água, terra e ar.

Faço da terra-lama nascente de epitáfios de vidas perenes queimadas, capazes até de respirar.

Sinterizações de fenômenos estéticos e relâmpagos inventivos. Penso que poderiam ser canções!

Crio sondas luminosas de cor alaranjada sob camadas vítreas para roubar os arpões metálicos dos pescadores de sereias.

Saúdo e creio nas sereias. Até posso com elas nadar!

Mesmo sem que tenha aprendido... como se nada.

Sobre a pedra disponho sementes e oferendo ao rei sol, que insiste em raiar sobre a ventania que rasga o amanhecer.

Sopro junto com ela, paio sobre o ar.

Caminho em direção à tempestade que embaraça meus cabelos.

Tenho um gosto pelo obstáculo, o que é muito fácil não me faz pensar.

O poema apresentado como epígrafe inicial deste capítulo, *Tradução em Si Maior*, é resultante de alguns dos pensamentos que se apresentam durante o desenvolvimento do meu processo criativo como tentativa de traduzir sensações no momento em que surge a obra. Um caminho de reconhecimento que não espera para ser escrito. Funciona como sopro que me conecta com o transcendental e flui sobre a mão que escreve e constrói formas poéticas com o barro. Desse modo, percebo aquilo que deve permanecer invisível e o que deve se tornar visível em meus trabalhos. Por meio dos escritos e das formas materiais, consigo dar continuidade às relações que procuro fazer diante da tríade arte-natureza-umbanda.

O sentimento que tenho enquanto artista visual é que os objetos apropriados e criados pela arte dizem algo além das formas sinuosas ou de suas arestas firmes e retas, definidas pelos processos cerâmicos, por exemplo. A materialidade transmuta os significados habituais e apresenta qualidades imanentes a ela. Quando canto a música *Copo Vazio* de Gilberto Gil, por exemplo, que melodicamente diz que “é sempre bom lembrar que um copo vazio está cheio de ar” (GIL, 2006), essa “verdade” caminha junto comigo, os copos e corpos que vejo jamais se configuram “despreenchidos”, eles parecem afetar a minha composição essencial, minha alma “animada”.

A *anima* surge como uma fonte incontrolável do Ser e das coisas, são como transbordamentos presentes em todos os elementos da natureza, proporcionando a percepção ampliada da existência e dos fenômenos espirituais, que, nesta pesquisa, podem passar à visibilidade por meio de formas produzidas com a argila, além dos modos de apresentação dos resultados obtidos. Uma vez que a anima necessita da materialidade para manifestar-se, impulsos anímicos em contato com os corpos suscitam ações e imaginações entre materialidade e imaterialidade, transformações materiais e ressignificações dos corpos-objetos em ideias preponderantes à nossa existência.

A religião umbanda tem como um de seus fundamentos a crença nas personificações das forças da natureza, conhecidas como Orixás. Desse modo, cada um dos elementos se torna insubstituível. Reconheço que a umbanda funciona, para

mim, como ponto de partida para que eu possa atualizar, mediante os processos de criação em artes visuais, alguns ritos de passagens próprios e tentar compreendê-los enquanto fases de desenvolvimento criativo e poético. Instaurando, assim, conceitos inerentes ao universo animista e natural.

Para o processo criativo em artes, qualquer coisa pode se tornar “matéria de poesia”, parafraseando Manoel de Barros. Um objeto, principalmente aqueles que pertencem ao mundo natural, bruto, pode se transformar em outro, assim como as nuvens “desenham” animais no céu, um aspecto visual lúdico que pode alcançar outros lugares do pensamento e ressignificações simbólicas. O artista da matéria, assim como o poeta, é capaz de perceber o invisível. Como em outra canção (*Metáfora*) do compositor baiano Gilberto Gil: “uma lata existe para conter algo/ Mas quando o poeta diz: ‘Lata’/ pode estar querendo dizer o incontível” (GIL, 1982).

As operações plásticas e visuais no ateliê funcionam como um modo de assimilar a potência material que possui as coisas diante de seus conteúdos simbólicos, que podem variar em forma e significado diante da imaginação do humano e de sua experiência cultural. Encontrar possíveis relações entre as formas definidas pela natureza e aquelas resultantes das operações processuais da arte demanda um reconhecimento do irreconhecível. Durante o processo de “plantio” desta pesquisa, anterior à criação dos trabalhos que compõem esta dissertação, recolhi da natureza alguns objetos orgânicos, minerais e animais para reconfigurar sua essência em metáforas medusantes¹⁹ a partir dos processos cerâmicos. Acompanhei atentamente os vestígios da natureza existentes nos lugares por onde circulei e relembrei dos contatos mantidos desde a infância. Um exercício para ativação da memória afetiva através do contato com a natureza.

¹⁹ A partir das ideias sobre o “complexo de Medusa” elaboradas por Gaston Bachelard em “A Terra e os Devaneios da Vontade: ensaio sobre a imaginação das forças” (BACHELARD, 2013), trago para esta pesquisa a vontade do sonhador da Terra transfigurada em “metáforas medusantes”, isto é, os impulsos que permitem transformar a argila em petrificações poéticas por meio dos procedimentos cerâmicos. Segundo Gastón Bachelard: “Os sonhos de pedra procuram forças íntimas. O sonhador apossa-se dessas forças e, quando as dominou, sente brotar nele um devaneio da vontade de poder que apresentamos como um verdadeiro complexo de Medusa.” (BACHELARD, 2013. p.09).

Acredito que a natureza tenha esse poder de nos manter em contato com o tempo passado. Recorrendo novamente à sabedoria *Bantu*²⁰: o tempo que ainda não aconteceu se encaixa numa categoria de “não-tempo”, pois esses povos consideram somente o passado e o presente como temporalidades acessíveis por terem sido ou estarem sendo vividas. A importância da noção do espaço-tempo se dá pela compreensão de fundamentos conceituais filosóficos e religiosos:

O conceito do tempo nos ajuda a explicar conceitos, atitudes, práticas e, em geral, o sentido da vida dos povos Africanos, não somente o conceito tradicional, mas também na situação moderna (seja na política, economia ou educação, etc.) (DOMINGOS, 2011, p. 4).

Portanto, ponderar as formas de existência e compreensão do tempo também é reconhecer-se socialmente. O tempo também pode ser considerado uma das forças existentes no cosmos, como uma parte ativa e dinâmica da natureza. Tempo dá nome a um dos *nkisis*²¹ do panteão africano, é “bandeira branca enfiada em pau forte”²² posta no cume das casas de raiz Angola e Congo. É o orixá regente do tempo e das estações. É incorpóreo, como diz um dos pontos cantados²³ de umbanda: “Tempo não tem casa, Tempo mora na rua. A morada de Tempo: Tempo mora no sair da lua”. É algo que está em todos os lugares e ao mesmo tempo em lugar nenhum. Para a nação *Ketu*, *Irôko* representa a ancestralidade, ligação direta com os antepassados. Assim, o contato com uma matéria pode nos conectar com experiências vividas e que influenciam de algum modo a realidade atual.

²⁰ Grupo etnolinguístico africano, habitante de Angola, que possui em sua composição cerca de 500 variações ou subgrupos, que, reunidos, são denominados de povos Bantu. Esses povos são agrupados por suas semelhanças culturais, linguísticas e de crenças.

²¹ Entidades cultuadas pelos povos Bantu. No Brasil, são pertencentes aos cultos compreendidos como parte da Nação Angola. São personificações da natureza, o mesmo que Orixás para os povos iorubanos.

²² Ressignificando o trecho da música *Triste Bahia*, de Caetano Veloso.

²³ Pontos cantados são preces ou louvações cantadas ao som de atabaques, palmas ou tamboretas durante as cerimônias sagradas de umbanda e demais religiões afro-diaspóricas.



Imagem 23 - Drusa de cristal de quartzo branco. Objeto que me acompanha desde a infância.

Folhas, formigueiros, troncos de árvores, conchas, pedras e muitos outros elementos da natureza me conectam de alguma maneira a uma experiência além dos sentidos conhecidos por nós. Após a coleta de alguns desses materiais, iniciei uma série de experimentações no ateliê de cerâmica. O intuito era compreender possíveis transmutações pautadas na alma das coisas naturais. Doei tempo para a natureza e recebi dela imagens e respostas atreladas a um processo de intimidade entre seus elementos constituintes e eu, numa busca para compreender e distender poeticamente o movimento de recepção e devolução estudado por Henri Bergson²⁴.

²⁴ “Mas essa imagem muito particular, que persiste em meio às outras e que chamo meu corpo, constitui a cada instante, como dizíamos, um corte transversal do universal devir. Portanto é o lugar de passagem dos movimentos recebidos e devolvidos, o traço de união entre as coisas que agem sobre mim e as coisas sobre as quais eu ajo, a sede, enfim, dos fenômenos sensório-motores” (BERGSON, 1999, p. 177).



Imagem 24 - Exemplo de coleções que iniciei junto às percepções da natureza. Foto: Luisa Magaly.

Decidi então fazer repetidas “impressões” de folhas da árvore pata-de-vaca (*Bauhinia variegata*) – encontradas no chão ou recolhidas das árvores existentes nos caminhos percorridos por mim. Para isso, usei massa de *paper clay*²⁵ para instaurar um processo de recriação das formas da natureza pela ação do calor e contato da terra com as folhas. Do mesmo modo, sou atraída também pelas folhas da palmeira-leque (*Licuala grandis*), pois suas perfeitas dobraduras me lembram grandes origamis verdes capazes de provocar ventanias internas. A proximidade com os fenômenos da natureza e suas “leis” me põem em estado de observação. Tento perceber os efeitos do tempo, pois vejo o envelhecimento das folhas num desgaste silencioso da vida. A partir disso, recorro aos processos cerâmicos para petrificar algumas formas resultantes da passagem do tempo.

²⁵ Consiste em uma massa feita com argila em estado pastoso (barbotina) e papel.



Imagem 25 *Escrita Temporal*. Impressões de folhas da árvore pata-de-vaca (*Bauhinia variegata*) sobre paper clay anterior à queima. Luisa Magaly, 2015/2016.

Cada folha de pata-de-vaca foi utilizada até que eu pudesse enxergar o seu desgaste, quando seu corpo havia perdido água e a lâmina vegetal seca se rasgava. Essa repetição provocou em mim a observação da passagem do tempo pelos corpos das folhas. E tudo acontecia silenciosamente e de modo invisível. A evidente invisibilidade estimulava o surgimento de nuances em tons de marrom e de enrugamentos que modificaram a aparência verde e maleável das folhas, transferindo algumas dessas marcas para a argila usada para preparar o *paper clay*.



Imagem 26 Resultado da impressão/cópia da folha de palmeira-leque (*Licuala grandis*) sinterizado.
Foto: Luisa Magaly.

Durante esse período, deixei fluir as descobertas, as técnicas e a criação, experimentando uma espécie de relação poética entre a materialidade e o tempo de sua existência, uma escrita temporal sobre as coisas onde os fenômenos anímicos pudessem se tornar perceptíveis, uma necessidade de “olhar”, por outras perspectivas, a natureza. Pois, não diferente das folhas, nós, seres humanos, sofremos a ação do tempo, da mudança das estações, das intempéries climáticas, fazemos parte desta natureza nos adaptando às condições que nós mesmos provocamos ao mudarmos o ciclo natural das coisas.

Entretanto, temos ingenuamente a ânsia de tentarmos medir e controlar as dimensões do tempo, a longevidade e a durabilidade. Enquanto isso, a folha cai, e tudo muda sua aparência, respeitando os marcos temporais em que o seu ciclo acontece, no intuito de revelar o nascimento, a perda, o envelhecimento e o esmaecimento do verde e de todas as cores que compõem o universo material.

Além das “impressões” das folhas, construí uma espécie de catalogação gráfica sobre a cerâmica, que denominei de *Livro-catálogo*. Os objetos que recolhi foram pressionados sobre lâminas de argila. Desse modo, pude criar imagens, vestígios dos

corpos que por ali haviam passado. Além dos objetos recolhidos, foram gravados dois trechos de um dos poemas de Manoel de Barros, onde o poeta demonstra o seu afeto pela natureza em personificações animadas e o humano se transforma em “pedras, vegetais, bichos, coisas”. Escreve ele:

VIII

Nas Metamorfoses, em duzentas e quarenta fábulas,
Ovídio mostra seres humanos transformados em
pedras, vegetais, bichos, coisas.
Um novo estágio seria que os entes já transformados
falassem um dialeto coisal, larval, pedral etc.
Nasceria uma linguagem madruguenta, adâmica,
edênica, inaugural —
Que os poetas aprenderiam — desde que voltassem às
crianças que foram
Às rãs que foram
Às pedras que foram (...)

IX

(...) Eu via a natureza como quem a veste (...)

(BARROS, 2010. p. 265-266).



Imagem 27 Livro-catálogo. Impressões de objetos naturais e tipográficos sobre placas de cerâmica (20cmx10cm). Luisa Magaly, 2016.

Foi preciso entrar em contato com o ambiente natural – fossem estes jardins, parques, a praia ou qualquer vestígio de natureza que se apresentasse em meu caminho – e entendê-lo por meio das crenças anímicas de que tudo que é natural possui alma, se move e reage ao tempo. A partir dos caminhos escolhidos, segui apresentando o meu META: o que está além e se configura nas incorporações anímicas por meio das práticas artísticas, a possibilidade de encontrar alma no “todo” material; o meu MORPHO: formas, linhas, nuances e texturas, muitas vezes inspiradas na dureza das pedras, na moleza da lama e do barro, nas características

das matérias orgânicas; e o meu SIS: um sistema de criação que deriva das associações entre umbanda, arte e natureza.

Cercados pela natureza, nós, seres humanos, agimos diferentemente sobre a materialidade inorgânica ou orgânica. O humano parece ter a necessidade de racionalizar sobre os eventos que nos cercam, nomear as coisas e de estabelecer redes de conexões hierárquicas para fins de localização e tentativa de controle no espaço-tempo natural. Lembremos, diante dessa atitude pretenciosa, que a natureza sempre existirá, mesmo que o homem e os fenômenos naturais a “destrua”, ou a transforme ao extremo, seu anima permanece ativo.

De acordo com a visão africana, “existe o parentesco original entre o homem e a natureza” (DOMINGOS, 2011, p. 2). Ele está diretamente associado ao mundo natural e “age, ‘praticamente’ e constantemente no meio da natureza para conquistar a sua *força vital* no espaço-tempo da sua própria existência para manutenção do seu equilíbrio” (DOMINGOS, 2011, p. 6), por meio de rituais específicos, saudando seus espíritos ou deuses.

Pois bem, se restabelecermos certo nível de proximidade com a natureza e seus elementos, notaremos que fazemos parte dela como qualquer outro corpo. Nós, enquanto animais humanos, somos uma pequena parte desse todo natural que nos circunda. Preexistimos no campo do intangível e ganhamos materialidade, passando a pertencer ao mundo visível. Somos substância da natureza, assim como qualquer pedra que se ponha em nossos caminhos.

Acredito que o ato de conservação da natureza seja entendido no mundo, atualmente, como uma necessidade de sobrevivência diante da devastação da fauna e da flora, da grande emissão de poluição, destruindo os ambientes aéreo, aquático e terrestre, das consequências provocadas por essas ações sobre o funcionamento do planeta. As investigações que fundamentam as inter-relações entre artista, natureza, artes visuais e imaginação se iniciam, geralmente, pela necessidade de preservação de *animas*, quando compreendidos em um círculo de crenças, ou do meio ambiente como fonte de vida e razão para a nossa permanência no mundo material.

Se há uma lógica de existência cósmica primeira, a natureza se põe como mãe geradora de todos os outros elementos e de nós, animais humanos. Desse modo, é possível entendermos, com facilidade, o porquê de nos preocuparmos em manter nossos olhos voltados para a natureza, não a fim de contê-la, mas de abraçá-la como única fonte de renovação vital e como reservatório ímpar de inspirações poéticas para a construção de imaginários visuais artísticos.

Esses desbravamentos de espaços geográficos, a partir de percepções sensíveis e experimentais, lançam olhares sobre os corpos estendidos no meio natural ou camuflados entre as cores acinzentadas do concreto das cidades, esperando que haja, por parte desses volumes, a reciprocidade do olhar animador. É como se esperássemos que as árvores, pedras, raízes, ninhos, folhas etc. verbalizassem o seu estado de alma, externando as suas intencionalidades de serem vistos e nos preenchessem com suas verdades essenciais.

Com efeito, nos apropriamos de uma pequena parte de suas energias e devolvemos aos fragmentos de nossas almas, provocando trocas incessantes entre o que vemos e o que nos lança “olhares”. Essa troca ainda pode ser entendida como justa ou como uma simples e perigosa apropriação daquilo que não nos pertence, a partir de ideias formais e juízos de gosto. Além disso, pode ser entendida como o acreditar naquilo que só os que experimentam da mesma crença podem enxergar. É o risco que se corre ao trabalhar com corpos-objetos que se dividem entre o material e o imaterial.

3.1 Da arte incorporada por animas da natureza

A arte inspirada nos fenômenos da natureza não é um trabalho mimético, mas perceptivo. Exercitar a observação e o entendimento de que, como parte de um todo, estamos inseridos no mundo anímico é algo que desafia nossos limites imitativos acerca do que vemos, percebemos e sentimos. Nesse entremear, encontra-se meu processo criativo. Para isso, procuro construir conexões entre arte, natureza e animismo, algo que denomino aqui de sincretismo artístico-animista, inserindo questões ligadas às forças anímicas, ou seja, energias pertencentes à matéria, na

alma de cada corpo físico, em suas propriedades naturais e no antagonismo material e imaterial, onde a cerâmica possui papel de destaque — visto que o seu modo de produção e interação se dá com os princípios elementares da vida terrestre.

Os fenômenos provocados pelos elementares da vida nos conduzem em múltiplas direções, pois invade nosso corpo e ativa nossa imaginação e poder criativo. Assim, durante a produção da obra *Tanto invade até que curva* (2017), pude vislumbrar a “presença” das folhas sagradas invadindo o ateliê e, de modo involuntário, precisei deixá-las acomodarem-se. Recorri ao provérbio da persistência: “água mole em pedra dura tanto bate até que fura”, para refletir sobre as lutas materiais que inauguram imagens como a do desgaste da pedra que permanece parada para receber a força da onda que insiste em atingi-la; das águas dos rios que teimam em acariciar as pequenas pedras até alisar suas superfícies por completo, ou ainda do coqueiro que se curva, quase beijando a areia da praia, ao receber sobre seu tronco a ação diária e incansável do vento. Assim, através de associações metafóricas fui construindo peça por peça, no balanço da secagem das placas de argila suspensas no ar.



Imagem 28 - Tanto invade até que curva (foto-detalle). Foto: Renata Voss.

Segundo Gastón Bachelard, cada matéria da natureza possui seu contingente imagético, cada força elementar pousa sobre nossa imaginação, um modo de criar imagens poéticas que refletem nossos anseios imateriais, isto é, nossos desejos e vontades. Para ele, por exemplo, a água e a terra possuem uma feminilidade maternal e o fogo e o ar, uma masculinidade imperativa e sensual. A natureza elementar e as substâncias materiais possibilitam dar visibilidade aos espíritos por meio de metáforas imagéticas e são imbuídas de qualidades, ações, sentimentos e fenômenos físicos naturais. O artista, por sua vez, manipula cada matéria, tentando compreender suas latências, a fim de gerar novas imagens e reflexões.

Bachelard corrobora da crença de que a natureza investe uma força sobre nós e que esse fenômeno se dá pela existência da essência transcendental de cada coisa. Enquanto seres pertencentes à natureza, nós, seres humanos, podemos também nos considerar, dentro do pensamento bachelardiano, como “animais-máquinas” preenchidos de possíveis essências pré-determinadas:

Os espíritos elementares que erram através do universo, que vivem nas matérias elementares, vêm alojar-se no corpo dos pássaros, dos peixes, dos mamíferos, conforme a determinação de sua essência. São eles que agem sobre os espíritos animais e fazem mover os animais-máquinas (BACHELARD, 2001, p. 72).

Com efeito, é possível perceber que Bachelard introduz energia vital em todas as instâncias da natureza, desde as competências das matérias sólidas até as mais fluidas. Afirma existir lutas materiais e que esses elementos possuem o poder de influenciar a imaginação material e os sentidos humanos, onde cada substância é responsável por uma forma diferente de gerar imagens, oníricas ou poéticas. É sob a perspectiva da resiliência experimentada pelos elementos da natureza que fala o provérbio “água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”, esse que reinterpreto para dar nome aos corpos-objetos instalativos que compõem o trabalho *Tanto invade até que curva*. Na imagem 28, podemos perceber o encontro de duas peças desse trabalho, que tentam se manter paradas equilibrando-se uma na outra. Isso demonstra que a dualidade das forças constitui, nesse caso, um fator de sobrevivência natural.

Com efeito, a partir da influência causada nos sentidos humanos, suscitadas pela presença da materialidade, frente ao que Bachelard compreende como “imaginação material”, é preciso reconhecer que, nos processos de criação em artes, há de se dedicar a devida importância e atenção na seleção da matéria trabalhada. Compreender a matéria que se trabalha é atender-se ao que ela pode agregar de significados diante da ideia que se propõe para cada obra de arte ou, ainda, de que forma é possível potencializar a experiência do outro diante do objeto criado.

“As coisas nos convidam e incitam o desejo humano com a mesma maestria que um belo corpo incita o desejo de outro” (SANT’ANNA, 2001, p. 115). Esse desejo faz parte de outro tipo de natureza, a humana. Cada matéria, dentro de uma perspectiva elementar, possui características específicas, particulares à sua substancialidade imperativa e insubstituível. A união ou a tensão causada pelo encontro das materialidades e, principalmente, os fenômenos provocados pelas forças da natureza são vistos por Bachelard como fonte de devaneios e imaginações para o humano.

Retomando o trabalho *Tanto invade até que curva* (2017), retas tentam seguir seu percurso, mas de certo modo são vencidas pelas curvas que teimam em fazer surgir caminhos desviantes em significados do acaso, provocados pelo processo cerâmico em comunhão com os elementos da vida material e espiritual, onde vejo surgir inércia e dinâmica em formas petrificadas pelo calor e que se encontram suspensas no ar. Formam-se curvas e sinuosidades pelo sopro invisível e sutil do vento sobre os planos recortados, quando ainda em estado de moleza. Em cada uma das peças expostas às ações das forças invisíveis presentes no espaço de produção artística, busquei evidenciar, pouco a pouco, o que podemos definir como subjetividade do movimento material petrificado.

Cada uma dessas peças foi criada por meio da produção de placas de argila que repousam sobre outros objetos, remodelando suas formas pelo contato entre matérias e ação da gravidade. A organização dessas peças para compor a instalação no espaço expositivo da Galeria Cañizares se deu com uso de finos fios de cobre, os quais mantiveram as peças suspensas no ar. O equilíbrio instável de objetos cerâmicos que parecem desafiar a gravidade, a fragilidade das peças e possíveis interpretações advindas da contemplação são exemplos de reverberações

energéticas transmutadas da materialidade desses corpos-objetos. Para mim, parece que por elas podemos escutar os caboclos de umbanda pisarem nas folhas ao abrirem as matas. As interações entre as peças causam sensações harmônicas que contêm o intangível através dos côncavos e os devolvem por meio de seus convexos e vice-versa.

A dialética formal aqui apresentada me provoca tensões e redobramentos, expiração e inspiração, contração e relaxamento, leveza e peso, ambivalências que migram constantemente entre os meios cheios de ar em *Tanto invade até que curva*. Diante dos possíveis movimentos de alma causados por essas tensões, surgem as imagens e imaginações. Poderia dizer que ocorre algo que se assemelha ao que Gastón Bachelard, por meio da análise fenomenológica das imagens “dos quatro elementos da matéria, dos quatro princípios da cosmogonia intuitiva” (BACHELARD, 1978, p. 184), define como “transsubjetividade da imagem” (BACHELARD, 1978. p. 185), a potência das imagens doadas a nós pelos poetas literários em suas variadas subjetividades, em seus vários estados de alma e a capacidade que as mesmas imagens possuem em reagir sobre outras almas. “Pierre-Jean Jouve escreve: ‘A poesia é uma alma inaugurando uma forma’. A alma inaugura. Ela é potência de primeira linha. É dignidade humana” (JOUVE apud BACHELARD, 1978, p. 187).



Imagem 29 *Tanto invade até que curva*. Instalação. Cerâmica vitrificada e fios de cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

Sinal que antevê e interpela o que não se pode tocar. Alma permissiva, espelho de mim e que em mim habita. Força que circula todo o corpo e paira pura e simples nas pontas dos meus dedos. Suor. Nesse momento, balanço despreziosa como as crianças à sombra da mangueira. Sou eu quem impulsiona este movimento e a vontade de sair do lugar.

Escorre sobre a realidade carnal banho e seiva, o balanço permite que o perfume da erva verde pouse sobre nossos narizes. O sumo escorre sobre o corpo, que absorve o cheiro fresco da folha macerada. O objeto-receptáculo por hora esvaziado, seco e acalentado, exala pelos ares o mesmo aroma durante todo o tempo guardado.

A materialidade ondulada permite que a água imaginária corra por toda a sua superfície escorregadia e a guarde em sua outra extremidade. Mas quem a viu curvar quando a água fria insistiu em bater sobre suas superfícies? Foi um movimento oculto. Desde o seu laminar, a terra pedia deslocamento. Como pôde um corpo rígido ser, no duro processo, ao mesmo tempo minucioso? A argila me pediu silêncio, contorceu-se em todo o seu comprimento e repousou suave. Aérea, desejou se encontrar com outros volumes semelhantes. Pendurou-se em fios-cobre, que interligaram camadas vítreas esbranquiçadas circundadas por bordas esverdeadas. A cor passeia por toda superfície como caboclo que conhece a mata. Em seus viços vegetais, beijam-se e equilibram-se tocando umas as outras.

É possível percebermos o papel das imagens suscitadas a partir de elementos naturais. Seja da terra, da presença animal, em sangue, pegadas e vísceras, ou das pedras afogadas em rios, banhadas pelo mar ou simplesmente prostradas na terra em enormes lajedos. Na obra de Karin Lambrecht, a natureza animada se faz presente justamente por vias desses elementos.

Imaginemos então como seria diferente a compreensão que teríamos de alguns dos trabalhos dessa artista se utilizasse qualquer outra tinta vermelha ao invés do sangue. E se os pigmentos que ela utiliza não fossem naturais, como as cores extraídas diretamente da terra e das pedras? A carga simbólica que esses elementos trazem em si nos envolve em uma atmosfera transcendental. O sangue fresco do cordeiro e suas vísceras sobre o lençol branco, usados por Karin para desenvolver seus trabalhos, evocam algo para além do próprio corpo do animal sacrificado e do tecido branco. Neles, preexistem qualidades que lhes são próprias da espiritualidade e da história da humanidade. Assim,

A relação com a natureza é visceral em Karin Lambrecht. A terra é a grande provedora da sua arte – é ela que fornece os pigmentos que emitem cores tão procuradas; é a argamassa que participa diretamente da sua forma bruta em algumas obras; é o solo no qual se deposita o sangue animal abatido; e é o território que sustenta e circunda a casa-ateliê da artista. (O pigmento é a cor-matéria, encontrado em forma bruta na natureza, diferentemente da cor retirada dos tubos industrializados. Na Alemanha, ainda hoje, funciona o moinho Kremer Pigmente, que continua moendo pedras, transformando-as em partículas de cores) (CHAIA apud FERREIRA, 2013, p. 51).

Essas materialidades, quando percebidas, pautam-se em um arcabouço simbólico advindo das experiências particulares de cada artista, auxiliam no surgimento de uma poética singular. É no fazer e nos métodos que elabora para si e preenche a materialidade de verdades geradas a partir do contato com a matéria que a artista é capaz de inverter a essência das coisas. A matéria e suas respectivas energias potencializam o processo de criação, a obra e a experiência do outro com o objeto artístico apresentado. É do animismo material, similar ao de Karin Lambrecht,

que elaboro o meu processo de criação e seleciono a argila (a terra) como matéria primeira na construção dos meus trabalhos.

Além do sangue, a terra possui especial destaque nos trabalhos de Karin Lambrecht. Suas telas de grandes proporções, por vezes, são pintadas no próprio local em que a artista extrai o pigmento terrestre. A secagem, feita no chão, no exterior do seu ateliê, agrega pegadas de animais e outros vestígios do tempo e do lugar em que repousa. Nesse trabalho (consultar imagem 30) Lambrecht mistura a sacralidade terrestre com outros símbolos sacros advindos da religiosidade cristã. Escreve sobre os espaços menos pigmentados e perceptivelmente delimitados, palavras que refletem a transfiguração do objeto hóstia em corpo de Cristo, como acreditam os católicos em momento do ritual eucarístico. Representada pelo formato arredondado, a hóstia se multiplica três vezes sobre a tela, pigmentada pela mistura da terra rosa extraída da região da Caraíva, no sul da Bahia. Lambrecht fala de um objeto “encarnado”, de um campo material energizado pela presença da matéria sacralizada.



Imagem 30 *Sem título*. Karin Lambrecht, 1999-2000. Terra rosa da região da Caraíva, sul da Bahia, em meio acrílico e carvão sobre lona. 270cm x 270cm. Foto: site da Galeria Nara Roesler.

A terra, nesse caso, se agarra à lona, diversificada em tons e subtons, tornando-se mais um símbolo de corporificação. A ideia de inserir o pigmento natural nessa obra, a torna mais potente e isenta de nomeações. É parte da proposta cristã, permeada pela materialidade, em poder alcançar caminhos celestes, que a terra, enquanto elemento-gênese da existência humana, contida nas escrituras sagradas sob a metáfora do “pó”, torna-se elemento vivo e apropriado para que Lambrecht alcance o universo cósmico que deseja. A terra imbui a representação geométrica do corpo de Cristo de um estado de alma latente. Aqui, a pintura de terra seca sob o sol nos faz lembrar dos primórdios da cerâmica, onde o fogo ainda era um mistério a ser desvendado.

A *terra matter*, sacralizada por inúmeros povos e culturas, revela múltiplos modos do sagrado. Cada material utilizado para construção da obra de arte também exerce a sua força e impõe sua energia no ato criador e nos resultados estéticos alcançados pelo indivíduo que a constrói. A linguagem cerâmica, por exemplo, perpassa pelos quatro elementos fundamentais e ainda envolve em seus procedimentos as transformações físicas da matéria. As “pedras artificiais” resultantes atravessam configurações materiais desde a moleza da argila até a dureza do material sinterizado. “Assim, o trabalho enérgico das matérias duras e das massas amassadas pacientemente é animado por belezas prometidas” (BACHELARD, 2013, p. 6). Belezas essas emprestadas da noção de um *mundus imaginalis*²⁶.

O artista, dotado de uma alma, se movimenta e pode fazer mover o significado das coisas. Empresta seu corpo e o instrumentaliza junto à matéria plástica movente em sua latência. Ergue então verdadeiros cosmos visuais. Visto isso, podemos deduzir que é extremamente possível fazer crescer nos solos artísticos criações a partir dos fenômenos anímicos, sagrados e experienciais:

Pois as imagens *imaginais* seriam emanções de um “mundo superior” e se manifestariam à percepção sensível sob a forma do evento, de epifania, implicando uma qualidade da ordem do sagrado. São, em resumo, criações da alma, que as instaura porque cada uma “é a Imagem do Criador, quanto à sua essência, seus atributos e suas operações”, como explica Wunenburger (1997, p. 95) (SANT’ANNA, 2006, p. 227).

²⁶ Noção de *mundus imaginalis* desenvolvida por Henri Corbin (SANT’ANNA, 2016).

Voltemos então para o corpo sacrifício, para a natureza visceral e para o sagrado em Karin Lambrecht. São perceptíveis em algumas ações a presença do sincretismo artístico-animista, evidenciado pela escolha material e pelos símbolos sagrados que a artista apresenta em suas composições plásticas, além da mistura de propostas técnicas para a construção de seus trabalhos. É possível reconhecermos uma forte interação de símbolos religiosos, fluidos, animais e terra. A cruz, o livro bíblico e o sangue do sacrifício animal são repetidos incessantemente em suas obras como uma espécie de assinatura.

O sangue do animal abatido pelo profissional, que herdou esse ofício de seus antepassados, é recolhido pela artista em toalhas advindas de sua avó (*Morte eu sou teu*, 1997), em vestes e telas, revelando os lapsos da vida da artista e da memória do fazer sagrado. Lambrecht ensopa tecido branco com o pigmento orgânico vivo, imprime partes de corpos animais sobre superfícies (*Desmembramento*, 2000), mistura terra, grafias, pegadas de animais que passeiam noturnos pelas superfícies que tendem a secar ao vento, instaurando por meio da ação e da pintura diferentes trabalhos.

O sincretismo artístico-animista, que abriga os corpos-objetos de Lambrecht, vive e é conduzido dentro desse “espaço afetivo concentrado no interior das coisas” (BACHELARD, 2013. p. 6) e exteriorizado pelo desejo humano de ver além e modificar a materialidade que se apresenta fisicamente à sua frente. Desse modo, é possível transitarmos entre o indizível e aquilo que conseguimos verbalizar, estabelecendo contatos interiores com a arte e refletindo sobre o seu alcance, para compreendermos que, enquanto artistas, temos o papel de instrumentalizar o outro pelo viés da sensibilidade.

3.1.1 Do corpo animado por forças elementares

No documentário *O Relicário de Celeida Tostes* (2003), realizado como parte da dissertação de mestrado de Raquel Martins Silva, alguns depoimentos que contam uma das primeiras visitas da artista ao Morro Chapéu Mangueira, local onde

desenvolveu um trabalho social e artístico com a comunidade, contam que a artista, em um dia chuvoso, caiu no chão de barro em uma das ladeiras que dá acesso ao lugar onde era esperada. Ao invés de lamentar-se diante do ocorrido, a artista agarrou a terra com as duas mãos e louvou a descoberta de sua plasticidade. A partir daquele encontro, a ideia de levar a expressão cerâmica para a comunidade surgiu e ganhou corpo.

Assim como Karin Lambrecht e Celeida Tostes, sinto-me agarrada à terra, que proporciona uma espécie de força motriz para meu processo criativo. A argila me desafia a criar, me convida a doar formas, me transpõe para lugares além do espaço físico que habito. Eu, corpo-lama, também sou moldada diante da terra sinterizada pelo calor do fogo. A força imaterial dessa matéria me induz a ser artista, assim como já foi citado nos relatos poéticos sobre as experiências com a instauração do trabalho *Para dias de chuva: aterra*: “mergulho como guaiamum no mangue”, do mesmo modo que Celeida mergulhou na lama do Morro Chapéu Mangueira.

Celeida Tostes (1929 – 1995) contribuiu significativamente sobre algumas questões plásticas da arte, principalmente no que se refere aos procedimentos com a argila, o que lhe conferiu o *status* de “alquimista”, transitando por questões ligadas ao social, aos primeiros vestígios da humanidade e ao rito com o corpo. Em suas ações, a terra ganha formas e força por meio das práticas artísticas da performance e da modelagem. “Seu corpo é uma analogia à própria germinação da natureza” (SANTOS, 2011, p. 95) e introduz, junto à materialidade terrestre, simbologias ligadas a sexualidade, maternidade, fragilidade, resistência, nascimento, morte e corpo por um viés material.

Celeida provocou uma fenda na utilidade dos objetos cerâmicos para instaurar, por meio dos procedimentos provenientes das técnicas da arte do fogo, instalações, esculturas e performances. A vontade de materializar o que nela estava impregnado promove o seu encontro com a argila, diria demasiadamente precoce, visto o seu contato desde a infância com a moleza da massa plástica nas fazendas de seu avô. O pensamento sobre o papel do artista definido por ela nos confirma o desejo pela materialidade proveniente do mundo natural, pelo corpóreo e pelo social, o que torna seu trabalho artístico indissociável da vida, pois:

Qualquer matéria pode dar corpo à fantasia, ao sonho. Mas só se nos permitirmos a fantasia e o sonho. Qualquer matéria, através do próprio processo que gera, oferece imagens que irão funcionar como indicadores os quais levantarão questões a ela pertinentes a serem selecionadas e, ou, aprovadas. Mas só se as pudermos VER, não apenas com o nosso aparelho de olhar, mas com todos os sentidos, com os ingredientes da fantasia, do sonho, da ousadia, lembrando que mais do que considerar erros, é preciso considerar questões que se colocam. Cada matéria traz uma mensagem sensorial e deve ocasionar um diálogo (TOSTES apud PINTO, 2006, p. 80-81).

Os experimentos de Celeida foram de extrema importância para observarmos as mudanças no uso da cerâmica enquanto linguagem artística. Na obra *Passagem*, a argila se torna matéria performática. Exerce, ela mesma, o controle sobre o corpo da artista. A atualização de suas possibilidades plásticas caminha junto com a necessidade de refletir sobre a sociedade e seus paradigmas. Celeida foi uma espécie de mulher transgressora da arte, da linguagem cerâmica e do seu tempo. Para *Passagem*, a artista gerou e foi gerada pela “massa-lama” que a motivava a construir “poemas-imagens”, tornou-se matéria de renascimento para a relação que ela passou a exercer entre a arte e a vida. Em ato sufocante e ao mesmo tempo libertador, Celeida Tostes rasgou as paredes que separavam o seu corpo dos trabalhos que desenvolvia. Em plenos anos ditatoriais, despiu-se das vestes sociais para vestir-se de terra e de arte.



Imagem 31 - Foto-registro da performance *Passagem*, Celeida Tostes, 1979.

Para artistas ocidentais, a partir da crise do modernismo²⁷, o corpo se tornou um meio para elaborar seus trabalhos, uma espécie de *corpo-ação*, onde o mesmo corpo pode elaborar e se tornar processo e fonte de apropriações e recriações na arte. As performances e happenings passaram a ser demonstrativos da relação arte-vida, inserindo o artista em seus próprios trabalhos, como na execução dos provocativos rituais performáticos de Joseph Beuys (1921-1986). O corpo, nesse caso, é assim

²⁷ A virada para década de 60 testemunhou uma profunda divisão na arte. (...) Uma das características mais evidentes em relação às práticas de vanguarda opostas, de uma maneira ampla, ao modernismo é a abolição, por parte dessa vanguarda, daquela especificidade de meio que mencionamos anteriormente. Allan Kaprow escreveu: “O jovem artista de hoje não tem mais que dizer ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’. Ele é simplesmente um ‘artista’. Todas as instâncias da vida se abrirão a ele”. Esse tipo de atitude tendia a criar um contexto muito aberto, bastante diverso da exclusividade apregoada pela arte moderna. Essa abertura foi bem exemplificada pelo Fluxus (WOOD, 2002. p. 22).

como materiais ou ferramentas, instrumento de instauração de obras e estados de arte, como no trabalho da artista Celeida Tostes.

É possível enxergarmos os desejos dos artistas atrelados à vontade da materialidade, da corporificação. Entretanto, ele não se limita ao corpo físico humano, insere outros corpos potenciais em suas criações, efêmeros ou não. Animais, pedras, sangue, terra, água, tecidos, fogo, plástico, metais, pigmentos, dentre outros, são exemplos de materialidades sensíveis, capazes de oferecer ao artista a potência plástica que precisa para desenvolver seu devir transformador. Nesta pesquisa, pude perceber como o jogo entre material e imaterial pode gerar objetos de arte, ações e instalações que permitam perceber o agir do anima a partir de criações que nascem junto aos procedimentos cerâmicos e às simbologias inerentes à natureza.

As práticas artísticas que colocam em contato o corpo humano e vários objetos são relevantes para a compreensão dos fenômenos pertinentes às questões animistas. As experiências do artista enquanto criador e do observador como corpo capaz de complementar ou alterar os sentidos da obra de arte permitem identificar as potências dos corpos materiais em contato com corpos imateriais, e a interligação entre arte e vida, que perpassa cotidianamente por esferas do religioso, social e cultural.

A sérvia Marina Abramovic, por exemplo, hoje aos 71 anos de idade, destaca-se desde os anos 1970 por suas performances ousadas e que levam o corpo ao limite. Porém, em algum momento de sua trajetória passou a entrar em contato com elementos da natureza e a buscar lugares de poder. Objetos, ritos, espaços geográficos que lhe ofereçam energia, o que me parece preencher lacunas existenciais ao longo de sua vida, recriando diferentes modos de alcançar a força energética natural por meio das formas imateriais da arte. Destaco seus experimentos com pedras brasileiras em seus “objetos transitórios” e o filme *Espaço Além* (2016), gerado a partir de visitas feitas ao Brasil.

No filme, Marina Abramovic procura manter contatos com a transcendência, visitando lugares que considera fontes de forças sagradas e cósmicas, como a Igreja do Bonfim e terreiros de candomblé, em Salvador (BA), os rituais da ayahuasca feitos na Chapada Diamantina (BA), rituais de cura do médium João de Deus, em Abadiânia,

locais sagrados na Chapada dos Veadeiros (GO), os processos ritualísticos do Vale do Amanhecer, na capital federal, Brasília, a tradição dos raizeiros e benzedeadas de Goiás, os ritos xamânicos em Curitiba e a força dos cristais de mineiros. A viagem pelo território brasileiro impulsionou experiências de mistos sentimentos íntimos, que exprimem dores, angústias, fé, lembranças e aprendizados. Abramovic procura nesses lugares conexões extracorpóreas por meio de objetos, alimentos e do seu próprio corpo. Nessa jornada, a artista experimenta diferentes manifestações do sagrado, apresentando características do seu processo de criação.



Imagem 32 - Cena do filme *Espaço Além*, Marina Abramovic, 2016.

A materialidade selecionada por mim — pedras, argila, metais — cria aproximações com a ideia de processos como na cena do filme *Espaço Além* (imagem 32), onde a performer, crendo na energia emitida pelas pedras mineiras, expõe seu corpo à radiação petrificante dos cristais. Entre os anos 1989 e 1990, Marina Abramovic entrou pela primeira vez em contato com essas pedras brasileiras, dando origem aos “objetos transitórios para uso humano”, exposição apresentada na Galeria Brito Cimino, em 2008. Nessa ocasião, a artista, num processo criativo voltado a uma

arte mais conceitual e tridimensional, introduz os minerais, metais e madeira em objetos capazes de oferecer experiências sensoriais ao público. Para Abramovic, “esses objetos só fazem sentido quando investidos de um certo poder, pelo uso das pessoas. São objetos para serem incorporados ao dia a dia” (ABRAMOVIC, 2008. p. 03).

Como no trabalho *Dragão Vermelho* (imagem 33), composto por uma obsidiana²⁸ presa a uma estrutura de cobre oxidado, Abramovic instrui o público para que interaja com a materialidade da seguinte maneira: “Acomode-se sobre o assento de cobre. Descanse sua cabeça no travesseiro mineral até que sua energia seja transmitida” (ABRAMOVIC, 2008. p. 23). A partir da instrução, a artista tenta promover um encontro entre o observador/participante e os minerais que compõem o seu trabalho, emanando energias no espaço expositivo.

²⁸ Pedra ígnea, constituída de cerca de 70% de sílica. Devido ao seu rápido resfriamento, ganha uma aparência vítrea, o que a faz conhecida também como “vidro vulcânico”.



Imagem 33 - Dragão Vermelho. Cobre oxidado, obsidiana. 1989. Brasil. Catálogo da exposição Objetos Transitórios para uso humano, Galeria Brito Cimino, 2008.

As trocas propostas pela performer para essa exposição induzem a crença na força dos minerais ali presentes, em dedicarmos um novo olhar para as coisas advindas da natureza e deixá-las nos tocar de algum modo. Para mim, esses objetos e os objetos que crio estabelecem diversos tipos de contatos: do seu próprio material com o imaterial que emana de si, quando pertencentes à natureza; da sua essência com quem o recebe; do espaço-tempo que se forma de modo intangível diante da existência dos corpos que se cruzam por meio das criações artísticas; e do surgimento de um “estado de arte”.

No caso dos objetos duros, advindos do ambiente terrestre, o desejo de petrificação, é denominado por Bachelard como “complexo de medusa”, “os sonhos

de pedra procuram forças íntimas” e quando o sonhador da matéria as têm e “sente brotar nele um devaneio da vontade de poder” (BACHELARD, 2003, p. 9). O barro, os cristais brutos, os metais, as rochas, elementos que têm origem no ambiente terrestre, passam de certa forma pela formação dessas imagens da dureza e provocam sensações de resistência, perenidade, rigidez, tenacidade etc.

Os artistas da matéria terrestre seriam sonhadores da dureza, possuem o desejo de petrificação, e ao mesmo tempo buscam nesse *telluscronos*²⁹, ou tempo-terra, as fendas do ver com habilidade de enxergar o que está além da forma, um olhar inconformado com os sentidos palpáveis dos objetos. Um “espaço além” já experimentado por Abramovic e que eu, enquanto pesquisadora de um sincretismo artístico-animista, permaneço em busca. Poderia dizer também que, enquanto artista em contato com procedimentos cerâmicos, poderia me inserir nesse *telluscronos* ao tentar incorporar a alma em corpos-objetos por meio de petrificações e associações com as forças da natureza, com a umbanda e com a arte.

A terra traz em si a dureza dos metais e rochas, ao se misturar com a água, traz a moleza, a massa e o retorno ao desejo de petrificação. Desse modo, por meio dos procedimentos cerâmicos hibridizados, apresento trabalhos elaborados a partir da terra petrificada, dos cristais, da aparência de pedra, que nascem da moleza e são criados no intuito de representar corpos-objetos possuidores de alma.

Na instalação denominada *Leito/Foz* (2017), utilizo os cristais de feldspato transparentes para construir caminhos luminosos que percorrem o interior de peças cerâmicas. Busco unir materialidades terrestres para obter corpos-objetos diversos. Nessa instalação, os sete corpos-receptáculos repousam em equilíbrio sobre estruturas de ferro, dureza sobre dureza, pedras naturais e artificiais sobre ferro moldado. Suspensas, afastam-se 14 centímetros da parede em posição frontal e verticalizada. Seis peças são postas em sequência, com a mesma distância entre um suporte e outro. Uma das peças foi escolhida para ser apresentada distante das demais. De um lado pontiagudas, em sua estrutura acolhedora, recebem o cristal que

²⁹ Para falar da matéria-duração do granito, do tempo ativo de um trabalho sobre as matérias da dureza, Bachelard cita a filosofia hegeliana da natureza, onde há um pirocronos, um tempo do fogo, para inaugurar o tempo da dureza das pedras, litocronos (BACHELARD, 2013, p.18). Criamos, aqui, telluscronos para falar da matéria-duração terrestre.

aponta para o outro extremo, deixando transbordar-se invisível para o alto. Um passeio diante da dureza dos elementos que a compõem e da fluidez das formas e instabilidade da instalação.

Pedra sobre petrificação, o natural e o artificial. Fluidez anímica extraída da intimidade energética dos cristais, das incrustações de pedras brutas sobre petrificações cobertas por outra substância rochosa, o pó de granito em meio vitrificante. Um leito que se forma para que o rio transborde em foz, para que outras águas possam completar seu transcurso. Um ritual de renovação, onde cada água, transfiguradas em luz, determina a força de sua correnteza. Em *Leito/Foz*, unem-se a translucidez das pontas dos cristais à opacidade da forma lancinante dos corpos cerâmicos.



Imagem 34 - Leito/Foz. Instalação. Cerâmica, crosta de granito, cristal bruto e ferro. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.



Imagem 35 - Leito/Foz (foto-detalle). Foto: Adriano Machado.

Crosta. Enquanto encosto a terra
sob os pés descalços, ergue-se no
infinito a lança, a arma, o alvo.

Cratera cavada para que o rio
passe. Faz-se leite para que eu
recoste as costas sobre seu regaço.
Profunda beleza líquida. Imersão e
afundamento.

Aço, berço da dureza, emanação.
Ferrugem vermelha sobre o metal
modelado pelas mãos hábeis do
ferreiro azulado.

Senti sede, mas o gosto do óxido
ferroso atravessou minha garganta
feito lança atemporal. Pontos
selecionados para jorrar sangue e
mel.

Faz-se foz encapsulada, vazando o
bruto mineral cristalino. Dentro e
fora, a luz brilhante que pousa
sobre o olho oco do mirante. A
lancinante saudação cruza o céu,
pelo que nele possui de oculto e
invisível à íris-raiz.

Ponta de lança vibrante se esconde
sob a cobertura granular,
acinzentada.

Ofá, flecha certa que se lança
sobre a caça ligeira de uma só vez,
em um só ato. Falo íntimo traz em si
a semente fecundante da terra fértil.
Sete tiros, sete alvos, sete acertos.

Transmutação cortante do vivo
sangrante em inanimação.

Enquanto a sétima e última se
afasta luminosa e abraça o mar.

Espero-a na canoa que nos levará
para o outro lado do Atlântico.

Nesse processo de criação, a ideia de personificação das coisas da natureza é margeada por meio dos elos entre o que pode ser tocado e aquilo que nos toca. Com efeito, por intermédio do que eu não poderia tocar, percebi surgirem outras formas de alcançar o inatingível: fendas, aberturas, vazados que me fizeram compreender que, mesmo vendo por dentro, o intangível não se apresentaria ali de modo tão fácil. Do imaterial desejado à materialidade provocada, surge a instalação *Deixar Passar* (2017). Constitui-se de 450 (quatrocentos e cinquenta) sementes feitas em argila terracota, cobertas por uma camada de *engobe*³⁰ de cor branca e perfuradas horizontalmente de uma extremidade a outra; uma circunferência madrepérola, vazada com figuras geométricas, medindo cerca de 44cm de diâmetro e suspensa por 7 ganchos e 7 fios de cobre.

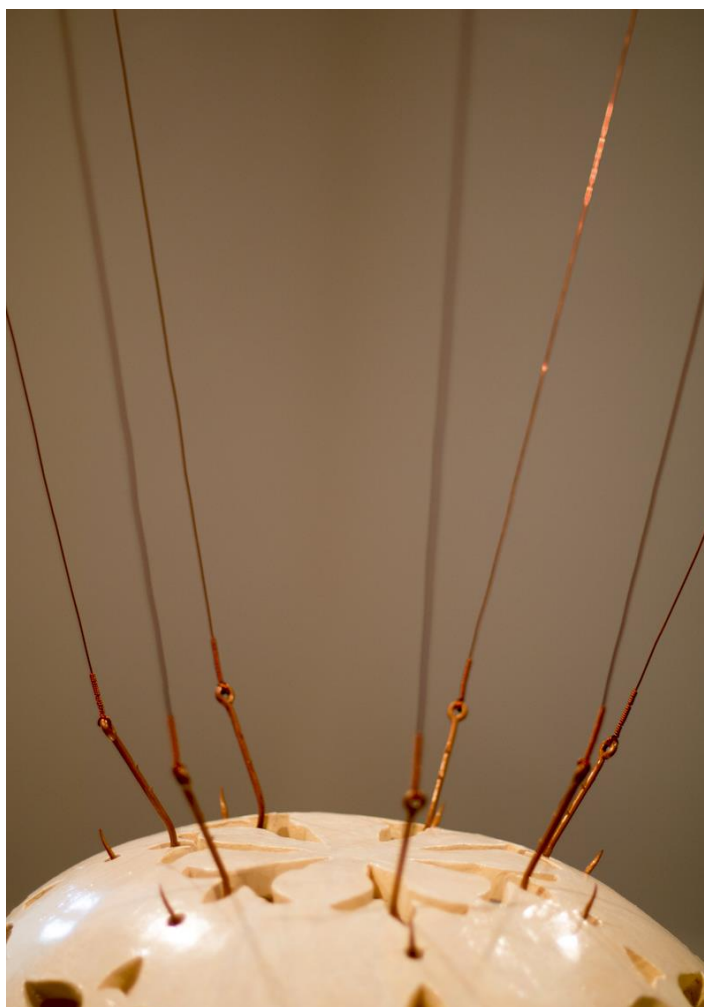


Imagem 36 - *Deixar Passar*, (foto-detalle). Foto: Renata Voss.

³⁰ Substância à base de argila em consistência pastosa e pigmentos orgânicos e minerais, utilizados para a coloração de peças, integrando-se ao material argiloso ainda em ponto de couro para secar totalmente junto à peça, unindo-se totalmente à ela após o processo de monoqueima.

É uma instalação aérea que ainda carrega muito do que aprendi sobre ritos de passagem conhecidos pela religiosidade de matriz africana. A coloração madrepérola, por exemplo, causa efeitos visuais de onde surgem outras cores distintas, permitindo relacionar a obra, por exemplo, com as qualidades de Oxumaré, também chamado de *Dan* ou *Bessem*, na língua jeje, a grande cobra participante da criação do universo, que morde o próprio rabo. *Angorô* e *Angoroméa*, o senhor/senhora do arco-íris para o povo Bantu. Esse orixá tem como principal característica arquetípica a dualidade. Contam os mitos africanos que ele possui duplo gênero, apresentando-se com aparência masculina ou feminina.

Em *Deixar Passar*, essa dualidade se apresenta entre os elementos que a compõem, a esfera e as sementes, os ganchos e os finos fios de cobre. Na parte superior, a esfera vazada paira reluzente sobre o ar, mostrando seu interior por meio de seus vazados, sustentada por ganchos/anzóis que penetram na peça e deixam escapar suas pontas em sua extremidade superior. Contrapondo-se a ela, no chão, as sementes maciças e opacas repetem de modo bidimensional a circularidade, trazendo representações do fruto sacralizado pelos rituais de umbanda. São dois tipos distintos de sementes, de árvores diferentes, conhecidas pelos povos de terreiro como *obi* (*Cola acuminata*) e *orobô* (*Garcinia kola*), utilizadas aqui no Brasil nos rituais de iniciação das religiões candomblé e umbanda. Elas chegam a mim como mais uma hierofania artística, ressignificadas pela arte. Essas sementes funcionam como arquétipos anímicos do feminino e do masculino, repercutindo sobre temas que envolvem a separação binária dos gêneros.

“Se Deus é menina e menino, sou masculino e feminino”³¹. Para o ser imbuído da crença divina, “o Cosmos ‘vive’ e ‘fala’” (ELIADE, 2010, p. 135) e suas divindades também perpassam por questões que envolvem a sexualidade e o gênero. Digamos que somos então filhos de um útero materno chamado Terra, fecundado pelo provedor do Universo, denominado Cosmos, tudo isso sintetizado pelas religiões em mitos referentes à criação do mundo e substituído por um ser onipresente e onisciente que possui nomenclaturas diversas em diferentes culturas (*Olorum*, *Nzambi*, *Deus*, *Alah...*). Assim, surge, por meio desta instalação, uma espécie de semente híbrida

³¹ Trecho da música *Masculino e Feminino*. Composição: Baby Consuelo, Didi Gomes e Pepeu Gomes, 1983.

imaginária provocada pela união e indeterminação de um gênero formador do universo e da natureza. Manifesta-se o terceiro gênero gerador do mundo. Já não há mais masculino e feminino, mas, sim, a presentificação de imagens impulsionadas pela ambivalência anímica incorporada nos seres vivos, aéreos, ígneos, aquáticos ou terrestres, no tempo e no espaço. É desse modo que crio altares para depositar sementes que caíram da árvore sagrada da existência. Reinvento-as, incorporando à sua aparência orgânica a dureza da petrificação.



Imagem 37 Sementes de obi e orobô



Imagem 38 Semente híbrida. 20cm x 10cm x 8cm. cerâmica. 2017.

O som rasteja pelo chão e sobe pelas pernas, se amarra no pescoço como chocalho de contas, como sino em constante tilintar.

Ouço a terra tremer. Sinto a carne, o osso, a poeira, a cabeça pressionar de modo visceral. A boca seca, o olho cheio d'água, o nó na garganta. Fome e enjoo. Há vontade em não sair do lugar, mas o coração dispara como se estivesse em movimento acelerado.

O olho se afoga, as mãos pesam, o corpo não corresponde, a voz muda. O som que sai da boca é de água de chuva.

O brinco cai, o pé se agarra ao chão como ganchos que atravessam o corpo do peixe.

A pisada soa como barulho de um batalhão em posição de guerra.

Pediram-me para girar. Dancei! Já não sou, já não vejo, não escuto.

Tudo é metáfora-vertigem.

Já não há mais o que tocar.

Acabou a luta.

Agô para pedir licença.

Axé para saudar.

Ouvi a voz de minha mãe bradar:

Deixe passar!



Imagem 39 - *Deixar Passar*. Cerâmica, metal e cobre. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

A natureza é, para mim, indiscutivelmente, fonte de poesia e transmutações artísticas. A influência dela sobre a vida relacionada ao que compreendemos como pertencentes ao sagrado desvela imagens e verbaliza metáforas essenciais para o desenvolvimento do que compreendo como sincretismo artístico-animista. O pensamento sobre a dinâmica material sugerida por Bachelard, onde as substâncias terrestres, ígneas, aéreas e aquáticas parecem exercer domínios antagônicos sobre o ambiente natural, por serem compostos por características distintas e por envolverem elementos diferentes em suas respectivas atmosferas, é substancialmente necessário para uma reflexão sobre a poética anímica e a criação artística. Talvez, se não existisse essa infinidade de características elementares e as lutas materiais protagonizadas por essas substâncias, provavelmente a “imaginação material”, incessantemente abordada por Bachelard, também não existiria.

O animismo poético bachelardiano traz à tona as trocas enérgicas e a existência da alma nas coisas naturais e, conseqüentemente, sua vontade motivada por uma essência predefinida. Cada elemento possui suas particularidades: a terra passeia entre a moleza e a dureza por meio da massa, pedras, cristais, ferro e as mais diversas formas inorgânicas e orgânicas existentes. A força gravitacional depende da existência ambivalente entre o ar e a terra; o ar, por sua vez, possui a leveza e a violência, evoca os sonhos verticais, a imaginação das nuvens, do vento, das árvores frondosas. “É o animismo violento do vento, animismo dividido, pressionado, atropelado, que cria numa tempestade uma infinidade de seres” (BACHELARD, 2001, p. 237). Do fogo, extraímos o calor, a purificação sublimática, a sexualidade, o derretimento, o onirismo destrutivo; a água infere à imaginação as profundezas, a violência das tormentas e a calma, o feminino e o maternal.

Ainda sobre as peculiaridades apresentadas a partir dos sonhos de terra, e pensando nas dualidades observadas em *Deixar passar*, retornemos às sementes utilizadas em rituais iniciais das religiões dos povos de terreiro, estas os auxiliam em uma espécie de germinação do médium, pois é indispensável nestas cerimônias, seja ofertada ou ingerida. Por meio das sementes conseguimos acompanhar os estágios do nascimento de uma planta, desde sua fase de latência até o seu surgimento por meio da germinação. Através do movimento cíclico, a planta gera um corpo embrionário, um corpo capaz de fecundar a mãe terra. Ainda fechada, a semente é

acolhida pelo solo em uma espécie de ritual fúnebre, onde a profundidade da cova e outra série de fatores influenciará na vida em que este pequeno corpo irá gerar. Do mesmo modo, o médium renasce para a vida durante os rituais de iniciação, ou ainda, por meio das sementes fabricadas por mim, há a possibilidade de nascerem outras imagens. Representações de morte e vida, de latência e aparecimento, em um único objeto. A semente germina a partir do momento que desperta de sua dormência, para então começar a brotar. As imagens surgem a partir do momento em que nos permitimos acordar para vermos de modos diferentes. A germinação pode ser compreendida, deste modo, enquanto vontade pertencente a alegoria terrestre, que permite que a semente em transformação exploda de si e para cima, partindo também o solo em direção à verticalidade aérea e à luz, transfigura-se em planta, em árvore. Deste modo, em uma cerimônia de aterramento, muito similar à fúnebre passagem do corpo gelado, conjuga o verbo nascer.

Em *Deixar passar* as sementes em contato com o chão ensaiam penetrá-lo, ao mesmo tempo que refletem de modo aéreo e tridimensional o modo como estão agrupadas, ou o que poderão se tornar após uma espécie de germinação imaginária. A semente é guardiã de uma ancestralidade capaz de mover e fazer florescer outras florestas sagradas. Se abrem, explodindo em um movimento de dentro pra fora. Delas surgem os frutos, outras imagens, outras plantas que gerarão outras sementes e, neste inesgotável ciclo, a vida na natureza e na arte se renova em germinação, crescimento, reprodução e morte.

Nos processos de criação e instauração de algumas obras de arte, a dualidade pode conduzir indagações conceituais e fazer surgir novas práticas sobre a materialidade em consonância com o transcendental, a partir das escolhas de elementos como importantes instrumentos da imaginação e da percepção sensível, neste sentido, “é a percepção das imagens que determina os processos da imaginação”. (BACHELARD, 2013, p. 2). Fenômenos anímicos só são possíveis a partir de uma conexão do material com o imaterial. Material tátil, tangível e, conseqüentemente, visível. Entretanto, esse visível pode ultrapassar o sentido do percebido, pois, a partir da integração entre alma e corpo, é possível percebermos fenômenos:

a alma é móvel, está presente nos animais e até nos seres inanimados, e é a vida universal que anima a natureza. [...] Em suma, a alma que anima a natureza pode reencarnar-se em animais humanos, em animais não humanos, e em objetos” (GOMES, 2004, p. 38).

A mobilidade anímica percebida através da corporeidade do Universo permite que criemos ligações entre esses dois estados, material e imaterial. Talvez por isso podemos reafirmar o elo entre arte e vida presente nos procedimentos artísticos contemporâneos. A vida e a arte se encontram diante da intangibilidade do ser e da necessidade de nos aproximarmos de explicações ontológicas. O incorpóreo pode se tornar evidente por meio dos processos artísticos e do desejo de materialização das ideias e do corpo do artista, que retira de suas próprias experiências o impulso para criar.

“A arte é natureza enxertada” (BACHELARD, 2013, p.11), e por mais que coloquemos uma interrogação quanto à sua distinção entre o natural, como as sementes de obi e orobô, e o fabricado, como as sementes fabricadas por mim, sabemos, diante das tensões causadas pelas mãos do trabalhador, que forçam a matéria a ser o que ele imagina, que as mãos são influenciadas pela energia, características e resistência provenientes do próprio material ali manuseado. Esse campo fértil, farto, inseminado de ideias torna-se possível a partir da materialização dos anseios do artista, que vive, absorve e trabalha o âmago da matéria.

4 INTERLOCUÇÕES, OCULTAÇÕES MATERIAIS E RITOS ARTÍSTICOS

O que denomino de sincretismo artístico-animista possui uma proposta de unir arte e ritual, matéria e alma, imaginação e sacralidade, comungando em um mesmo espaço, de modo que o intuito não é sobrepor a sacralidade à arte, ou vice-versa, mas fazê-las caminharem juntas, sincronizando métodos e estados. Como exemplos do que acredito ser este trinômio artístico — arte-natureza-animismo —, destacam-se artistas que fazem de seus locais de trabalho espaços sagrados da criatividade e do universo particular; ou aqueles que desenvolvem metodologias do fazer concebidas por meios transcendentais e de trocas energéticas; ainda, artistas que incorporam o ritual no modo que escolhem concretizar o trabalho e na maneira como tratam a materialidade trabalhada. Os modos como manejam os materiais lhes atribuem status de “ser” vivo provido de vontades.

Acredito que os trabalhos artísticos produzidos durante esta pesquisa possuam capacidade de recolher, receber e doar energias, sensações e estímulos, ao tempo que induzem à “instauração de um estado de arte” (SANTOS; SHISHIDO, 2015, p. 1324). Ou, ainda, um estado definido por Georges Didi-Huberman (2010, p. 77) como “o ato de ver”, enquanto uma “operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. Seria esse movimento de causas e consequências o que Gilles Deleuze, ao estudar Espinosa, chamaria de *poder de afecção*, uma dialética entre as *afecções passivas*, *paixões* e *afecções ativas* inerentes à expressividade humana (DELEUZE, 1968).

Disserto sobre as possibilidades de tornar visível, por meio de metáforas visuais, o que pode haver no universo cósmico do qual fazemos parte enquanto seres pertencentes à natureza e como os corpos-objetos produzidos podem se inter-relacionar com o humano, mediante suas existências. A intenção não é construir uma “escada para o céu”, como fez o chinês Cui Guo-Qiang, ao criar uma escada luminosa de fogos de artifício no céu da China, interpretando esse trabalho de maneira literal, mas estabelecer uma ligação simbólica entre os universos materiais e imateriais por meio de procedimentos artísticos capazes de revelar as conexões entre o homem e as potências anímicas imanentes da natureza dos objetos e materiais.

A partir das tentativas de construir métodos artísticos que buscam incorporar animas, compreendo os objetos e materiais como fontes de energias capazes de agir sobre outros corpos. O artista, por sua vez, também promove ações corpóreas para que os significados internalizados pelas pesquisas feitas no ateliê sejam reconhecidos por quem as vê. Ao manipular a materialidade, por exemplo, somos de algum modo modelados e incorporamos aquilo que absorvemos em meio aos trabalhos.

Em *Desmanchados em um Ato* (2002), o artista visual Eriel Araújo propõe a performance de corpos “não-humanos”. A materialidade presente na instalação promove, ela mesma, o seu próprio processo de construção e reconfiguração de imagens por meio de gotas de argila vermelha, contidas em filtros de tecido de algodão, que caem sobre placas de argila branca, posicionadas sobre um suporte de madeira. A argila que atravessa o tecido de algodão, em um espaço-tempo criado pela ação da gravidade, compõe imagens abstratas sobre as placas, riscadas anteriormente em um só ato. Após algum tempo de gotejamento, a argila líquida se acumula no interior dos coadores e passa a separar a água da argila; nesse momento, as imagens formadas agora são “apagadas” pela queda d’água. Em texto sobre seu trabalho, Eriel diz:

Acompanhamos a todo instante a performance daqueles que nos são semelhante, suas atitudes no campo científico, artístico e religioso. Os ritos seguem um caminho rumo aos objetivos a serem alcançados nesses campos, muitas vezes caindo num processo de repetição do ato. Porém, existem outras categorias de matéria não-humana capaz de desempenhar um papel performático, sejam elas proporcionadas pelo homem ou não (ARAÚJO, 2002)³².

³² Trecho extraído do site do artista: <http://erielaraujo.com.br/>.



Imagem 40 *Desmanchados em um ato*. Instalação. Cerâmica, filtros de algodão, argila vermelha e branca. Eriel Araújo, 2002. Imagem extraída do site do artista.

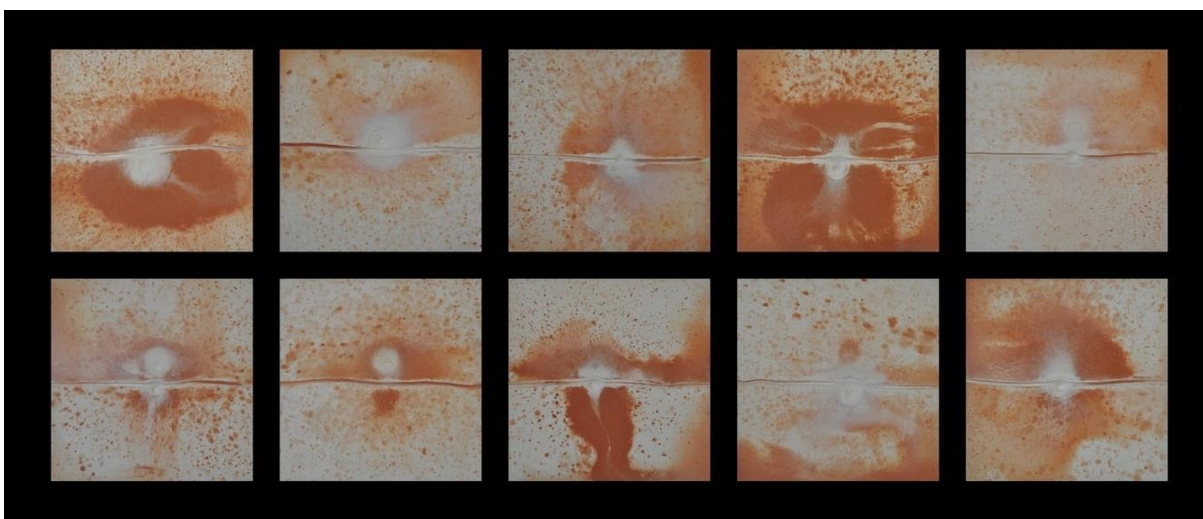


Imagem 41 Placas resultantes da instalação-performance *Desmanchados em um ato*. Eriel Araújo, 2002. Imagem extraída do site do artista.

Na presença desses objetos performáticos, ou seja, do que denomino aqui como corpos-objetos, pois eles exercem influências sobre outros corpos, é que procuro estabelecer a linha limítrofe que une a “matéria não-humana” do imaterial que a preenche pelos gestos criadores da arte. A busca pela renovação vital e equilíbrio transcendental do indivíduo, que acredita nas forças anímicas, concretiza-se pelos atos, gestos e rituais, pela “repetição do ato”, como disse o artista em questão. Nessa construção poética, há também uma espécie de ritual e um sistema de códigos unidos por uma ideia que nos conecta com o indizível. Entretanto, ao mesmo tempo em que

sugiro haver o ritual durante o processo de criação, esclareço esse que não se localiza em um campo religioso, mas, sim, por “um pensamento irreligioso do sagrado” (LE BOT apud BULHÕES, 1997, p. 49-50).

Por meio das experiências com o sagrado irreligioso na arte, também podemos vivenciar corporificações ou incorporações, advindas dos transe artísticos. Vemos surgir a imagem do intangível se tornando perceptível pelo mundo tangível por meio de objetos apropriados, modificados ou criados pelas mãos do artista, assim como acontece com o corpo físico dos participantes da *gira*³³. Ao tomar o corpo do seu cavalo, os caboclos podem dançar, curar, aconselhar e utilizar os elementos, como a argila, alimentos, folhas e pedras, para contribuir de forma mais tátil no mundo material. Desse modo, lembramos do axé, conservado pelos umbandistas e candomblecistas, onde “o Orixá é uma força pura, àse imaterial, que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (VERGER apud SANT’ANNA, 2001, p. 103).

A matéria, portanto, é o receptáculo que guarda a essência do Ser. Recorrendo novamente a Gastón Bachelard, “a matéria é o nosso espelho energético” (BACHELARD, 2013, p. 20), e ao mesmo tempo funciona como fonte de trocas sensoriais decorrentes de suas respectivas capacidades de transformação. Portanto, podem transitar pelo *status* de corpo e de objeto ao mesmo tempo. Os objetos que surgem da interação criadora entre corpo humano e matéria possuem a capacidade de interferir, expelir ou atrair forças e sensações que nos afetam e nos transformam, seja pelas práticas religiosas, seja pela fruição de uma obra de arte, ou pelo contato direto em seu ambiente natural.

Ao observar o uso das coisas provenientes do mundo concreto pelos umbandistas, escolhi alguns elementos que “conversam” com minhas ideias sobre o sincretismo artístico-animista, como ocorreu na elaboração do trabalho *Fluxos Contínuos* (2017). Como numa estrutura arquitetônica, as paredes das peças cerâmicas se erguem para formar objetos inspirados nos cristais de quartzo brutos. Os “cristais cerâmicos” foram colocados sobre cristais de sal.

³³ Termo utilizado para designar o círculo formado pelos participantes nos rituais de incorporação das religiões afro-brasileiras, onde dançam e cantam de modo circular, no sentido horário.

As peças que compõem a instalação *Fluxos Contínuos* foram instaladas sobre 400 quilos de sal grosso, dispostos sobre um tecido de algodão branco preenchendo um espaço de cerca de 18 metros quadrados. O derramamento de sal formou uma espécie de leito, onde as bases dessas peças ficaram repousadas, de modo que suas pontas se mantivessem apontadas para cima. O sal é um elemento utilizado para realinhar a energia dos cristais, reenergização, interação anímica que funciona como uma espécie de limpeza no mineral. Além disso, tem a capacidade de curar feridas, estancar o sangue, agir sobre o corpo como potente agenciador de curas interiores e exteriores. Para a umbanda, o sal cristalizado em pedra funciona como filtro que bloqueia as más energias. É utilizado em banhos ou puro nos cantos das casas para inibir a passagem dos maus espíritos.

A luz branca usada na instalação provocou uma emanção cromática própria do sal e das peças cerâmicas. Assim, formou-se uma ambiência que podemos associar a um espaço definido por um estado de arte e espiritualidade comungados pelos objetos e materiais que compõem essa obra.

Lama, osso, fogo, platô,
oco, pedra, sal, casa,
acaso. O leite branco feito
fluxo refletiu multilateral
sobre as paredes, sobre o
chão, o teto, a alma. Fonte
que se renova frente a
imagem cristalina. Pedra
de sal. Facetas diagonais,
planos espirituais. Cortejo
ao branco, luz incidente
presentificada. Convite ao
deleite, presságio de sorte,
arquitetura vernacular.
Caco onírico de vidro
salgado derretendo sobre o
tecido-algodão. Passos
silenciosos, vento brando,
coração acalentado.
Sinto o cheiro da seiva
fresca sobre o meu corpo,
sinto o cheiro salobro do
mar. Sala de autocura,
fluxo ininterrupto,
arquitetura que se ergue
sobre o leite-leite.
A proteção diária pede a
boca seca. O silêncio: a
profundidade.



Imagem 42 *Fluxos Contínuos*. Instalação. Cerâmica, tecido de algodão, sal grosso e luz. Luísa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.

As peças, que possuem como referências as pontas de cristais feldspáticos, apresentaram-se de forma cristalizada, qualidade adquirida por meio dos procedimentos de queima, propondo para a obra uma espécie de ação de cristais sobre cristais, fluxo e refluxo. Para a instalação, sete peças formaram um corpo aglomerado, “drusa cerâmica”, e as outras quatorze, de diferentes tamanhos, posicionaram-se aleatoriamente junto à primeira sobre o leito de sal grosso.

Nesse trabalho, os elementos da linguagem visual se movimentam para formar áreas cheias e vazias. “O ponto em movimento gera a linha. A linha em movimento gera o plano. O plano em movimento gera algum volume” (ARAÚJO, 2010, p. 21), desses volumes surge uma espécie de arquitetura vernacular. São vinte e uma peças,



Imagem 43 Drusa cerâmica. *Fluxos Contínuos*. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

sendo que sete estão unidas formando o que denominei de *drusa*³⁴ cerâmica. Todas as peças são vazadas pela forma triangular em suas bases, tendo a ponta do triângulo que se forma pelo corte reto como ponto de partida para a linha que rasga verticalmente os quatro lados do objeto em direção à ponta de sua extremidade superior.

³⁴ Grupamento de cristais que possuem formação irregular.

O uso de fendas, cortes, materiais e a ocupação espacial em *Fluxos Contínuos* são frutos de reflexões sobre a capacidade de reverberação da energia anímica das coisas por meio do que é corpóreo, e aqui a luz possui um papel fundamental. Compreendo a vontade de outros artistas em transferir suas ideias para a matéria, o seu prazer íntimo em revelar suas mais profundas aspirações por meio da argila, da tinta, do sangue, do metal, da pedra, da *prima materies* que escolhe e incorpora. “Em outras palavras, a matéria é nosso *espelho* energético; é um espelho que focaliza as nossas potências iluminando-as com alegrias imaginárias” (BACHELARD, 2013, p. 20). Nossas alegrias imaginárias podem nascer de encontros com a matéria e a partir daí gerar novas imagens para além das aparências.

A ideia dos *corpos-objetos* perpassa pelas qualidades do humano e do objeto de serem múltiplos de acordo com os modos físicos em que se apresentam, diversidade de significados e funções lançados sobre um só corpo, além de provocar estados, abstrações e os sentidos por meio de fenômenos mentais. Esses corpos-objetos são compostos por duas possibilidades coexistentes: a matéria amorfa que salta diante dos nossos olhos e que tem o poder de nos afetar a ponto de penetrar nosso âmago e ativar nossa energia interior; e a matéria física, que recebe em sua superfície interna e externa os sentidos provocados pelo conteúdo incorporal ou pela atividade mental. Esses fenômenos podem acontecer devido à crença em que até mesmo corpos inanimados inerentes à natureza são dotados de alma, uma vez que possuem o poder de interferir em nossa imaginação. A materialidade age sobre nós do mesmo modo como nós agimos sobre ela.

Desse modo, denomino os objetos criados e apropriados nesta pesquisa prática de *corpos-objetos*³⁵, pela sua performatividade material. Eles, produzidos por meio de procedimentos cerâmicos hibridizados a outras linguagens e ritos de instauração de objetos, performances, instalações e estados artísticos, unem formas orgânicas, como as folhas e sementes, e elementos minerais, pedras, cristais, pó de granito, da própria terra, diversidade material encontrada no ambiente natural. Dessa

³⁵ Corpos-objetos: termo criado para contemplar a potência material e anímica dos objetos criados a partir de procedimentos artísticos. Corpos-receptáculos: criado para receber, abrigar os corpos-objetos brutos, como os cristais, por exemplo. Num sentido formal, a forma côncava das coisas. Desde a mão humana, até o pote de argila feito pelo oleiro.

maneira, pude externar o modo como a vida anímica vem revelando sua existência na materialidade.

As aproximações com outros artistas e processos de criação se dão com base nas escolhas da materialidade, ritos instauradores e crenças em objetos vivos ou não, capazes de provocar diversas sensações no outro humano ou no outro objeto. Referências que contribuem de modo estético, técnico e conceitual para materializações verbais, como os textos que escrevo a partir da criação dos trabalhos, e imagéticas, como os trabalhos que venho desenvolvendo ao longo desta pesquisa. Esse conjunto, ora concreto, ora abstrato, nasce de reflexões acerca do encontro de denominadores comuns entre o humano, o animismo e o ambiente natural.

Carusto Camargo, por exemplo, dá forma aos seus *Vazocorpos* (2003) por meio de procedimentos extraídos de procedimentos cerâmicos e seu corpo. Esse trabalho consiste em vasos cerâmicos, em escala humana, onde o corpo do artista deixa marcas sobre a superfície dos vasos ainda em seu estado de moleza para gerar "outros corpos" que se formam por meio da ação sobre a massa modelada. Intervenções de um corpo que salta sobre outro, luta entre o interno e o externo, vazio e cheio, massa e carne, ação e inércia. "Relação tensa, afetiva e agressiva de aproximação do corpo modelado" (CAMARGO, 2003, p. 24). O fato de o corpo do artista deixar marcas sobre a argila promove uma espécie de amassamento em ato de entrega. Desse modo, o fenômeno da transformação do gesto criador em corpo-objeto ocorre a partir de um corpo a corpo.

Camargo carrega em sua pesquisa artística os anseios entre a matéria e o vazio, vida e morte. Os *Vazocorpos* surgem diante do artista como superfícies sufocadas. Daí nasce o desejo por abri-las com suas mãos e partes do seu corpo. Rasga-as, vaza-as e, no momento que as abre, podemos "ver o vazio", isto é, o imaterial se mover por dentro e por fora, numa espécie de *materialização-desmaterializante*³⁶. Sobre a poética do esvaziamento por meio da materialidade, Carusto nos diz:

³⁶ Materializar-desmaterializando, termo utilizado por Gouvêa no texto **Fenomenologia do azul**: Bachelard e Yves Klein (SANT'ANNA, 2013, p. 225-249), com o intuito de indicar uma espécie de "imaginação sensório-motora como veículo da sensibilidade", ao analisar por um viés psicológico a construção das obras de Yves Klein, produzidas sob a luz de uma poética do vazio, da imaterialidade.

A verdadeira exploração poética do vazio encontrava-se em seu conhecimento através dos conflitos pessoais e da matéria presentes. Sentia-me um ser entreaberto, vazado, vazando. Buscava conhecer a imensidão de minha intimidade, mas ela não me remetia ao local de conforto, felicidade e materialidade da memória. Rompi a fronteira das modelagens e conduzi o fluxo do espaço e de minha percepção através das superfícies, procurando, modelando e explorando uma atitude poética que incorporasse presença a este vazio (CAMARGO, 2003, p. 14).



Imagem 44 *Vazocorpo*. Carusto Camargo, 2002. Anagrama lenha.

O processo-ritual criado por Camargo incorpora o vazio nos vasos cerâmicos, fazendo com que o elemento invisível esteja presente nas peças. As tensões transmutadas em fendas do objeto argiloso apresentam rompimentos entre o que está dentro e o que está fora. As ações do seu corpo e o corpo-objeto resultante geram códigos de uma linguagem artística que nos permitem perceber a alma numa performance do objeto artístico. Após as ações de “modelação” entre corpos, Carusto Camargo continua o processo por meio de queima em forno a lenha. A fornalha incorpora nas peças outros vestígios, colorações diversas e ocultações sobre as marcas feitas previamente pelo artista. Petrificadas, o que resta aos *Vazocorpos* são os “vestígios de um corpo oculto” (CAMARGO, 2003).

Ao observarmos a imagem de um dos *Vazocorpos* (imagem 44), é possível que imaginemos o esforço do corpo do artista sobre o vaso que insiste em se agarrar em suas formas para continuar sendo o receptáculo de vazios. Para esta pesquisa, o vazio, o oculto e o invisível se tornam consequência da presença material, assim como em *Deixar Passar, Fluxos Contínuos* e nos trabalhos de Carusto Camargo e Eriel Araújo, diante da presença e a não presença do corpo do artista. Esses vazios são os silêncios contidos nas “conversas” *inter-materiais*. É o momento em que a boca se cala para que os olhos da alma possam enxergar. Paradigmas do intangível presentes nas criações artísticas. Estados que se revelam no mundo corpóreo e ao estarmos presentes de corpo e alma no momento da criação. Tudo isso requer conhecer os caminhos que permitem que ambos se revelem ao mesmo tempo.

Estar oculto nem sempre quer dizer estar invisível, como escreveram Lucy R. Lippard e John Chandler: o “não visual não deve ser compreendido como não visível” (2013, p. 160), pode ser apenas uma questão de olhar novamente, quando podemos ver outras verdades e imaginações nas entrelinhas da materialidade guardadas nos objetos e propostas artísticas. Latências do âmago humano, por vezes, desvelado pelo objeto de arte ali produzido. Ver pode estar em um lugar para além da substância, atrelado ao retorno do olhar para dentro do objeto, não no sentido de perceber sua parte interna, mas, sim, seu interior significativo ou nas possíveis associações que podemos fazer a partir do mesmo.

O que está dentro de cada um dos objetos — interior relativo à sua carga significativa — criados durante o meu processo de criação e daqueles pertencentes a

processos de outros artistas que venho observando está relacionado ao conteúdo físico e simbólico presente na vida das coisas. Em primeiro caso, a aparência de um objeto pode coadunar com os significados dados pelas convenções culturais, onde o objeto é exatamente aquilo que vemos e compreendemos socialmente. Em um segundo momento, a partir da apropriação desse objeto pela arte, as formas e cores podem suscitar novos pensamentos e sentidos, quando combinados a outros objetos, ações e contextos. Penso que, quando o objeto se mostra possível de elucidar outras questões, que não as pertencentes à sua qualidade física, surgem no campo dos sentidos uma necessidade de reconhecê-lo diante de sua potência e essência. Desse modo, é possível transformar as peças que venho criando em corpos-objetos capazes de provocar a existência do intangível.

Quando, por exemplo, imagino o ar percorrendo as microestruturas vazias dos objetos cerâmicos que venho produzindo, sinto um sopro sobre a superfície do objeto que a penetra junto à minha respiração; me leva a sensações expressas em um conjunto de ações com o ar em que as bolhas se desfazem; encontro no âmago material aquilo que não é tátil. Percebo que a criação em arte me permite atualizar o que está latente em mim e no outro-humano ou no outro-objeto, incorporando o indizível.

Enquanto seres vivos, temos o desejo de fôlego, de nos sentirmos vivos. Afinal, respirar é naturalmente a maior das atividades da manutenção da vida. A vida, por sua vez, acredita-se ser distribuída entre essa dualidade de corpo e alma. Ao pensarmos na série de Giuseppe Penone denominada *Souffle* (1978) — *Soffio; Soffi*, lendo o sopro enquanto uma das derivações do significado da palavra *anima*, podemos pensar nesse lado incorpóreo repousando sobre o corpo cerâmico. A alma como fonte de movimento constante que faz acontecer a respiração e que age sobre as vontades humanas, toma-nos e percorre os limites de nossa existência.

Desse modo, o sopro presente na série *Souffle* possui morada em um corpo-terra que suscita imagens respirantes e verticais, isto é, o desenho que o corpo cerâmico possui provoca a sensação de que a forma extraída do elemento terra busca a verticalidade e a sutileza em sua extremidade superior para alcançar as imagens do fôlego. Sobre terra e ar, corpo e sopro vital, como possíveis representações sinônimas aos elementos, discorre Gastón Bachelard: “Com os elementos imaginários da terra e

do ar, pode-se descrever aproximadamente todos os sonhos da vontade crescente. Tudo cresce no reino da imagem” (2001, p. 95). Portanto, Penone utiliza-se da materialidade, do peso visual da cerâmica, para construir imagens do sopro, este último intangível, mas não inapreensível. Deste modo, busca por meio do que é material estabelecer contato com algo localizado no campo da imaterialidade, o fôlego. Em análise formal, uma maior densidade de massa cerâmica se localiza onde cada objeto toca o chão, estreitando-se continuamente para cima até que se torne somente sopro. O ar se oculta na solidez da pedra e a pedra se torna capaz de suscitar imagens intangíveis.



Imagem 45 Uma das obras pertencente à série *Souffle*, Giuseppe Penone, iniciada em 1978

Artistas como Giuseppe Penone criam inter-relações entre o material e o imaterial para desvelar o que está essencialmente velado por intermédio da casca física dos objetos naturais ou artificiais, como os existentes em toda a natureza ou os que são produzidos pela arte ou pela religião. É o caso da casca que encobre a lagarta em sua metamorfose e não perde seu valor anímico quando deixada para traz pela borboleta; ou ainda do brilho cristalino da rocha feldspática, que filtra as energias dos corpos e ambientes.

O que está oculto pode desejar surgir de modo material, luminoso, verbal, por meio da arte. Nos processos de criação, significados ou formas dadas à materialidade são estratégias para que possamos compreender o que os olhos nem sempre estão atentos a enxergar. A matéria provoca em nós uma série de sensações capazes de nos afetar e contribuir com os nossos impulsos criadores, do mesmo modo em que por meio delas somos capazes de expressar a vontade de pertencer ao mundo. As interlocuções entre os elementos que selecionamos enquanto artistas para dar vida a obras de arte são como pontes que nos ligam com outros sujeitos, pensamentos e coisas.

4.1 Tensões entre corpo material e imaterialidade

Os atos de passar ou provocar a passagem do estado imaterial das coisas para um estado material estão atrelados ao ir e vir da vida, da mente e das vontades humanas. Correspondem à passagem do tempo, dos corpos, lugares, vazios existenciais ou substanciais. Somos submetidos, a todo momento, a percorrer espaços e significados das sensações e interpretações do vivido. Convivemos com materialidades. Contudo, existe algo que nos atravessa e por muitas vezes incorporamos partes de outrem em nós, humanos ou não. A vida parece se mover pelo impulso imaterial dessas trocas.

Os corpos são como lugares de passagens, “um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados” (SANT’ANNA, 2001, p. 105). Ao longo dos

séculos, percebemos algumas discussões sobre a presença do corpo humano nas ações da sociedade que acarretaram mudanças de pensamentos e criaram importantes reflexões sobre temas, como sexualidade, gênero, comportamentos sociais, culturais, relações afetivas e crenças. A arte, por sua vez, acompanha essas discussões seculares e permanece dando “vida” por meio da elaboração de obras de arte que surgem de estratégias e metáforas visuais com uso de outros corpos. Sejam essas representações figurativas ou abstratas, feitas de argila ou metal, inferidas por objetos vistos nos cotidianos, híbridos ou insurgentes, ou mesmo em sistemas digitais, a arte se põe à disposição das transformações sociais, culturais e políticas, a fim de compreender o humano e seus anseios.

Em *Destrancamentos* (2017), busquei pelos diversos corpos que transitam socialmente. Ao observar as ruas, me deparei com o que há de oculto nas oferendas deixadas pelos praticantes das religiões afro-diaspóricas às entidades guardiãs desse espaço de domínio público. As formas que esses seres invisíveis conduzem as engrenagens da vida diária abriram em mim um estado de preenchimento pelo vazio. Esvaziar para preencher, buscando o invisível das coisas concretas nos espaços fendidos pelos corpos humanos e não humanos.



Imagem 46 *Destrancamentos*. Cerâmica vitrificada. Escultura. 67cmx12cmx6,5cm e 25cmx12cmx6,5cm. Luisa Magaly, 2017.

Os praticantes das religiões afro-diaspóricas buscam, de algum modo, a conexão com aqueles que acreditam conduzir o fio da vida e que se fazem presentes por meio das forças da natureza e de representações abstratas como a ideia de tempo, paz, força, fertilidade, movimento etc. Os objetos cerâmicos auxiliam em rituais mágicos de contenção e aproximação desses praticantes às divindades existentes no mundo espiritual. A materialidade, nesse sentido, funciona como condutora do intangível. Desse modo, os objetos construídos a partir da matéria terrestre são utilizados para abrigar alimentos sagrados, água e outros elementos utilizados em grande parte dos rituais.

Cada coisa e lugar tem entidades guardiãs correspondentes. As ruas, espaço de trânsito intenso e fluxo contínuo de pessoas é habitat dos animas inerentes à comunicação, ao movimento, que abrem e fecham caminhos. Aproximar-se dessas entidades envolve o contato com esses espaços.

Destrancamentos é a construção da memória desses lugares sagrados de passagem de pessoas diversas e de forças imateriais. Continuação do descontínuo, esse trabalho elucida questões que transitam entre contenções e transbordamentos vividos pelos indivíduos e as relações estabelecidas entre natureza, religião, arte e seus desdobramentos sociais. Estabelece formalmente a potência de carregar em si outras formas. É como um corpo que carrega outros corpos. Como um umbandista e sua linhagem de orixás e caboclos, como a chave que abre portas, janelas e outros mundos.

Esse trabalho consiste em duas formas cerâmicas vazadas e vitrificadas, que ganham contornos pela mesma fôrma. O contraste visual entre interior e exterior das peças, conseguido por meio de técnicas e rituais de ateliê, compõe o trabalho. Possuem detalhes associados a sensações duais presentes nas relações entre o humano, a concretude natural dos objetos e as crenças empregadas no contato entre o mundo real e o real oculto dados pela umbanda. O aberto e o fechado; a aparência externa e a interna; o corpo e a alma; a dureza e a sutileza são características apresentadas pelo objeto que se agarra na parede, apresentando detalhes da sua aparência interior somente a quem se aproxima. As linhas rubras, localizadas em suas superfícies convexas, parecem se espalhar em sopro sobre o branco das superfícies côncavas das peças vazadas.

As linhas que formam o corpo-objeto vazado se quebram e se unem para formar signos que de algum modo buscam afetar nossos sentidos e destrancam o que em nós possa estar adormecido, no intuito de nos fazer enxergar o que se localiza entre o dentro-fora das coisas. O ato de esvaziar em *Destrancamentos* pode soar como uma ode ao que parece haver para além da apreensão física de um corpo localizado em um determinado espaço. As formas que a fôrma contém são representações de peças-chave que abrem lugares e pessoas, absorvendo existências imateriais e outros espaços além de si, traduções da possibilidade de existência do ser múltiplo trazida de um dos *itan*³⁷ sobre Exu³⁸ e compreendida como uma qualidade do orixá mensageiro.

Os devires humanos podem estar guardados a sete chaves dentro de cada peça de *Destrancamentos*, coexistem em vários outros objetos, principalmente nos que são apropriados pela umbanda para realizar oferendas aos seus guias. Parecemos reconhecer os desejos e vontades dos vários seres existentes em nós, principalmente àqueles ligados aos nossos aspectos físicos, psíquicos e espirituais, esse reconhecimento é o que nos torna múltiplos e multáveis. Por meio dessa multiplicidade contida em *Destrancamentos*, podemos pensar a vida pelas vias do humano e de suas necessidades. Desse modo, há possibilidade de estabelecer relações de *maa* e *maaya* entre pessoas e objetos, entre o humano e a arte produzida por ele, entre o que está aprisionado em nós e o que podemos libertar, pois, segundo a noção africana de pessoa, mais especificamente a dada pelas tradições malianas³⁹,

Há primeiro *maa*: pessoa receptáculo, e *maaya*: diversos aspectos de *maa* contidos na *maa* receptáculo.

[...] O *maa* pode ser considerado como o receptáculo visível e palpável que serve de invólucro e suporte a outros aspectos, mais sutis, da pessoa humana.

Este ser é, ao mesmo tempo, simples e múltiplo. Ele comporta elementos físicos, psíquicos e espirituais (HAMPÂTÉ BÂ, 1981. p. 01).

³⁷ Palavra que se origina da língua iorubá e corresponde à tradição oral desse povo. São histórias, mitos ou canções referentes à cultura iorubana e suas entidades sagradas.

³⁸ Ver PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 74.

³⁹ Corresponde às tradições dos povos originários da República do Mali, na África Ocidental.

Podemos considerar que, desse modo, pessoas e objetos são receptáculos de si mesmos e de outros que os atravessam, cada uma provida de desejos e vontades de ver por dentro umas das outras. A multiplicidade de pessoas existentes em *maa* me faz pensar na capacidade do médium umbandista de incorporar diversas entidades. Além de abrigar sua própria alma, abriga outros espíritos por um tempo determinado; ou nas múltiplas qualidades referentes aos Orixás, que mudam de nome, modos de comportamento, de vestir, de acordo com a nação ou forma de cultuá-los. Os corpos-objetos contidos em *Destrancamentos* são interpretações de seres receptáculo, de *maa*, que possuem a capacidade de abrigar o múltiplo.

Com efeito, entendo o mundo que vivemos como um conjunto de eventos físicos e metafísicos traduzidos pelas sensações imateriais provocadas nos corpos que se arrepiam, que veem, sentem, produzem, pensam, falam e dançam, por se sentirem parte do ambiente natural e social ou, simplesmente, por se sentirem vivos. Consequentemente, todos esses sentimentos e ideias, que transitam entre a essência e a potência, podem ser percebidos por meio da arte enquanto instrumento de construção de imagens. E é a partir dos processos de criação que consigo me tornar um ser múltiplo e me dividir em partes das quais denomino corpos-objetos. Desse modo, posso também me tornar receptáculo dos fenômenos do mundo e de mim mesma:

Canto ao ouvir o assobio dos
pássaros. Brinco de ser um. Levo
em meu bico a porção de terra que
falta para construir meu ninho.
Falo grave, baixo, como sussurro
dito ao “pé do ouvido”.
Contemplo a natureza do alto de
minha mais íntima imaginação.
Atravesso lagos e faixas de terra
sem mesmo sair do lugar.
Circulo os espaços através de um
movimento demarcador.
Sacralizo esses lugares na crença
de que possa compartilhá-los.

Os lugares e as coisas também se tornam pedaços de mim.

Sinto que deixei cair sobre a terra a semente fecunda que ainda ontem equilibrava no centro da cabeça.

Rego a planta com gotículas de água que carrego em meus olhos e boca. Espero, pacientemente, crescer a árvore que alimenta a alma da ancestralidade.

Sou raiz que se espalha em tom profundo sob chão que pisa a humanidade.

Me acho entre três ruas que se encontram cortantes.

Lá, há um certo vigilante, farofa e dendê. Aparece faceiro o mensageiro andante, que abre juízos, portas e estradas.

Cabaça da criação, falo-eu, falo-tu. Vejo as sete saias, as sete encruzilhadas, as sete capas.

Regido pela multiplicidade, se movimenta com a agilidade de quem samba;

Côncavo e convexo, cheio e vazio, é o corte da lâmina afiada

Sacrifício

O sangue, ainda quente, escorre sobre a dura cerâmica receptáculo
É ele a cachaça que acorda a garganta de quem se engasgou com palavras.



Imagem 47 *Destrancamentos*. Escultura. Cerâmica vitrificada. Luisa Magaly, 2017. Foto: Adriano Machado.

Com efeito, entendo o mundo que vivemos como um conjunto de eventos físicos e metafísicos traduzidos pelas sensações imateriais provocadas nos corpos que se arrepiam, que veem, sentem, produzem, pensam, falam e dançam, por se sentirem parte do ambiente natural e social ou, simplesmente, por se sentirem vivos. Consequentemente, todos esses sentimentos e ideias que transitam entre a essência e a potência podem ser percebidos por meio da arte enquanto instrumento crítico de reflexão e construção de imagens. A partir dos processos de criação em artes, tornamo-nos esses seres múltiplos, receptáculos dos fenômenos do mundo e de nós mesmos.

As interlocuções materiais que dão título a este capítulo são parte essencial para que ocorra a incorporação anímica, não somente pelo corpo humano, mas por intermédio da terra, da pedra, dos metais e demais elementos utilizados para a construção da obra de arte. Por exemplo, os corpos-objetos cerâmicos contidos na obra *Afluências* (2017)⁴⁰, que funcionam como espaço de acolhimento de forças intangíveis emanadas pela essência material da luz em interação com a terra petrificada, anteriormente exposta ao cristal de turmalina negra.

Luzes e pedras surgem da cosmogonia africana para acender o sol, para proteger o corpo e a alma. Em *Afluências*, as pedras e luzes se unem para causar sensações, em uma tentativa de representar por meio material o que pode estar contido no universo cósmico. Desde mitos ancestrais a inferências formais, o que se propõe é uma junção de olhares que nascem daquilo que não podemos qualificar, experiências tão próximas que se confundem com luminosidades emitidas por nós. São crenças e estados que podem ser experimentados pelo humano diante de sua conquista pelo espaço transcendental.

A perspectiva da cristalização e aparência da dureza material se fazem presentes no corpo cerâmico por uma visualidade composta com micropontos pretos. O pontilhado lembra os sedimentos do cristal de turmalina negra, pedra que esteve presente durante o processo de construção desses corpos-objetos. Cada peça, de formas semelhantes, construídas em módulos por meio da técnica de placas, possui tamanho 28cmx35cmx31cm. Postas na parede, contêm em seus respectivos

⁴⁰ Imagem 48.

interiores luzes de tonalidade azulada. Com efeito, o par interage entre si, com o espaço e com o observador por meio da luminosidade projetada do seu interior pela textura e forma, diferente da obra *Fluxos contínuos*, na qual a luz emana da superfície dos objetos que compõem a instalação.

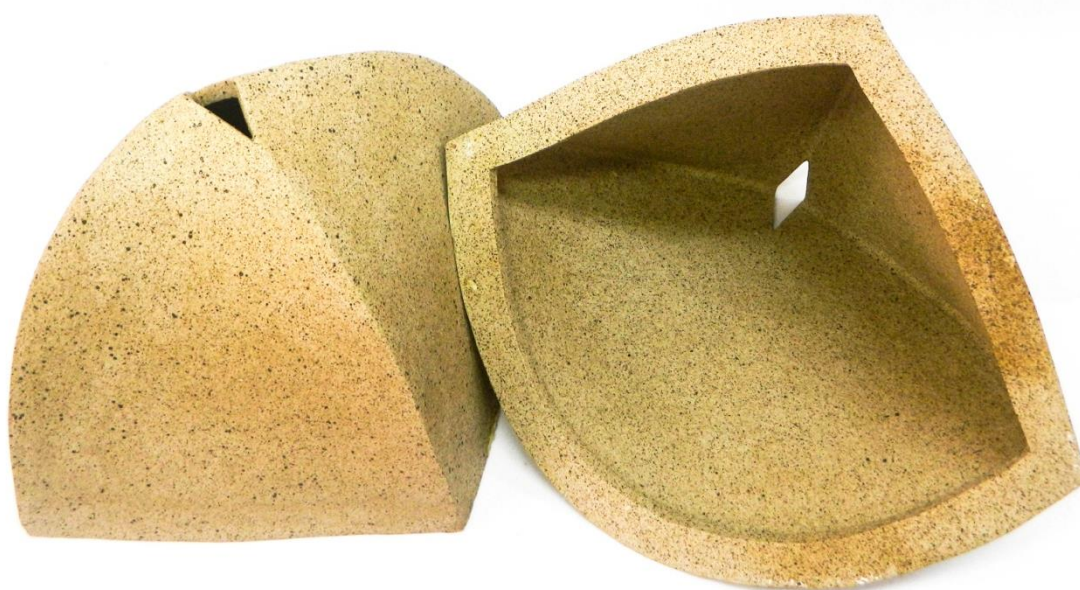


Imagem 48 *Afluências* (detalhe das peças). 28cmx35cmx31cm. Luisa Magaly, 2017

Previamente moldadas em papel, cada um dos três lados de cada peça cerâmica, ao se unirem uns com os outros, sugeriu um corte em formato de um quadrilátero em sua extremidade superior transversal ao trilátero que se forma na extremidade inferior. Poderia ignorar a fenda que se formou com o acaso, entretanto, acredito que, ao se dobrar, a argila demonstrou o que eu precisava enxergar para alcançar os meus desejos de terra. Desse modo, a fenda se tornou mais um elemento imbuído de possíveis significações, que se abrem em meio a feminilidades sinuosas provocantes, sugerindo a saída de sujeitos-luz em seus respectivos interiores.

É possível percebermos uma semelhança dos corpos-objetos afluentes como uma representação piramidal, sugerindo uma espécie de pirâmide de ponta arredondada. No antigo Egito, as pirâmides eram sinônimos de ascensão, de poder e

valorização da vida sobre a morte. Os faraós egípcios e seus sacerdotes acreditavam que a alma retornaria ao corpo; as pirâmides serviam como arquiteturas funerárias que guardavam corpos preservados e objetos materiais desses representantes dos deuses na terra, a fim de conceber o retorno do imaterial, a alma, para o material, o corpo. Além dos egípcios, outros povos utilizaram a pirâmide como símbolo de aproximação com o sagrado, como os Maias e Astecas, por exemplo.

A presença da turmalina negra durante o processo de criação e a análise formal e simbólica dos objetos pertencentes ao trabalho *Afluências* permitiu que eu me aproximasse ainda mais da cosmogonia africana, dessa vez por meio dos egípcios e de um de seus mitos que diz que as turmalinas, cristais encontrados na natureza de diversas cores, quando ainda dentro da terra e atravessadas pelo arco-íris, provocavam o acender da luz do sol. Os egípcios elaboraram linhas que interligam as crenças na existência da alma e nas forças anímicas pertencentes à natureza.

As turmalinas negras são reconhecidas cientificamente como “pedras elétricas” e possuem propriedade que permitem que recebam elétrons da atmosfera e as transformem em potencial elétrico contínuo. Desse modo, podem ser recarregadas quando expostas à luz do sol. De algum modo, essas pedras influenciam outros corpos e cargas energéticas, são alvo de hierofanias diversas há muito tempo, e até os dias atuais são utilizadas em rituais de limpezas e relaxamento para repelir fluxos de energia negativa do corpo e do ambiente ou para ionizar a água. Talvez seja por todas essas explicações que os encontros entre as materialidades presentes em *Afluências* tenham ocorrido. Luz, pedra, terra e energia se uniram para transformarem-se em metáfora anímica. Uma possível troca energética ocorrida entre as pedras, a argila e o meu corpo.

Além dos egípcios, outros povos africanos, como os já mencionados *Bantus*, explicam a vida, a existência humana e a formação do mundo fundamentados nos fenômenos naturais. Os imaginários ancestrais africanos se reforçam e são atualizados por gerações através da memória oral de seus povos, representados pela reverberação de seus mitos e rituais. A valorização da memória oral e da ancestralidade ainda é um dos traços culturais importantes para a manutenção das tradições africanas e compreensão das filosofias de seus povos.

Em trabalhos de alguns literatos africanos lusófonos, como Mia Couto (Moçambique, 1955) e Pepetela (Angola, 1941), as narrativas enfatizam a corrente literária denominada “realismo animista”, onde são levadas em consideração produções com base no contexto histórico e sociocultural propriamente africanos, em que a realidade se mistura com a ideia de existirem outros mundos não palpáveis. Nessa corrente literária, os mitos concebidos pelas tradições africanas se misturam com os contos contemporâneos, como nos livros *Terra Sonâmbula* (1992), de Mia Couto, e em *Lueji: o nascimento de um império* (1989), de Pepetela, por meio da crença em uma realidade animada, onde natureza e objetos aparecem como metáforas animadas de histórias que contam o cotidiano das cidades e das pessoas.

Poderia afirmar que parto de coisa parecida, acredito em realidades animadas, e que a busca por outras filosofias para além das que costumamos estudar, por reforço da presença colonial, também podem nos dar pistas de como elucidar alegorias capazes de causar sensações em quem as observa. Pois tudo que há vive e pode se mover por meio dos fenômenos da alma. Figuras de linguagem e estratégias visuais se misturam. Dar vida ao que é reconhecido pelo nosso senso comum como inanimado é o que fazemos ao acreditarmos nas forças das águas e das pedras, no sussurro emitido pela voz sem boca.



Imagem 49 *Afluências* (foto-detelhe). Foto: Adriano Machado.

Afluências é uma dessas metáforas animadas ou alegorias da alma, em que literatos ou artistas visuais interpretam o que sentem. É por meio das pedras que produzo as metáforas contidas neste e em outros trabalhos. Foi através de pedras animadas pela atribuição de outros significados para além do próprio objeto da dureza, presentes visualmente ou energeticamente nestes trabalhos, que descobri, durante os anos que me debrucei sobre esta pesquisa, outros modos de compreender os objetos e transfigurá-los. Pedras e petrificações, folhas e fluidos, objetos que ainda me conduzem por experimentações e incorporações, tanto na arte quanto na vida. O sincretismo artístico-animista me proporciona estados de impulsividade criativa, onde os lugares e as coisas exercem fortes influências sobre o que penso. Nesse processo de criação, a ideia que considera as coisas da natureza vivas, cria elos entre o que pode ser tocado e aquilo que nos toca.

Da negra feminilidade telúrica,
nasço.

Parto de mim-estrelas,
experimento vias-lácteas em
aleitamentos reluzentes nos
seios divinos que irrompem em
fertilidade vibrante.

Prolongamento luminoso, conduz
o olhar e atrai a atenção de
modo sensual.

A fenda entre peças e pernas
atrai o gosto pelo olho do outro.

Dá à luz corações pulsantes.

Metáforas-canções ninam o céu
para o próximo nascer do sol.

Vivo entre a Mãe do mundo,
mãos de éter e deusas solares.

Em mim, a ancestralidade fez
morada, do rei negro e justo
descendo.

Posso cantar para embalar
meninas-luz quando a lua
aparece vaidosa no céu.

Derramada em sombra para que
o descanso seja pleno.

A dama noturna cintila prateada
sobre o olho.

Me parece que o tempo passa
sereno até que encontremos as
pedras que definem nossas
caminhadas.

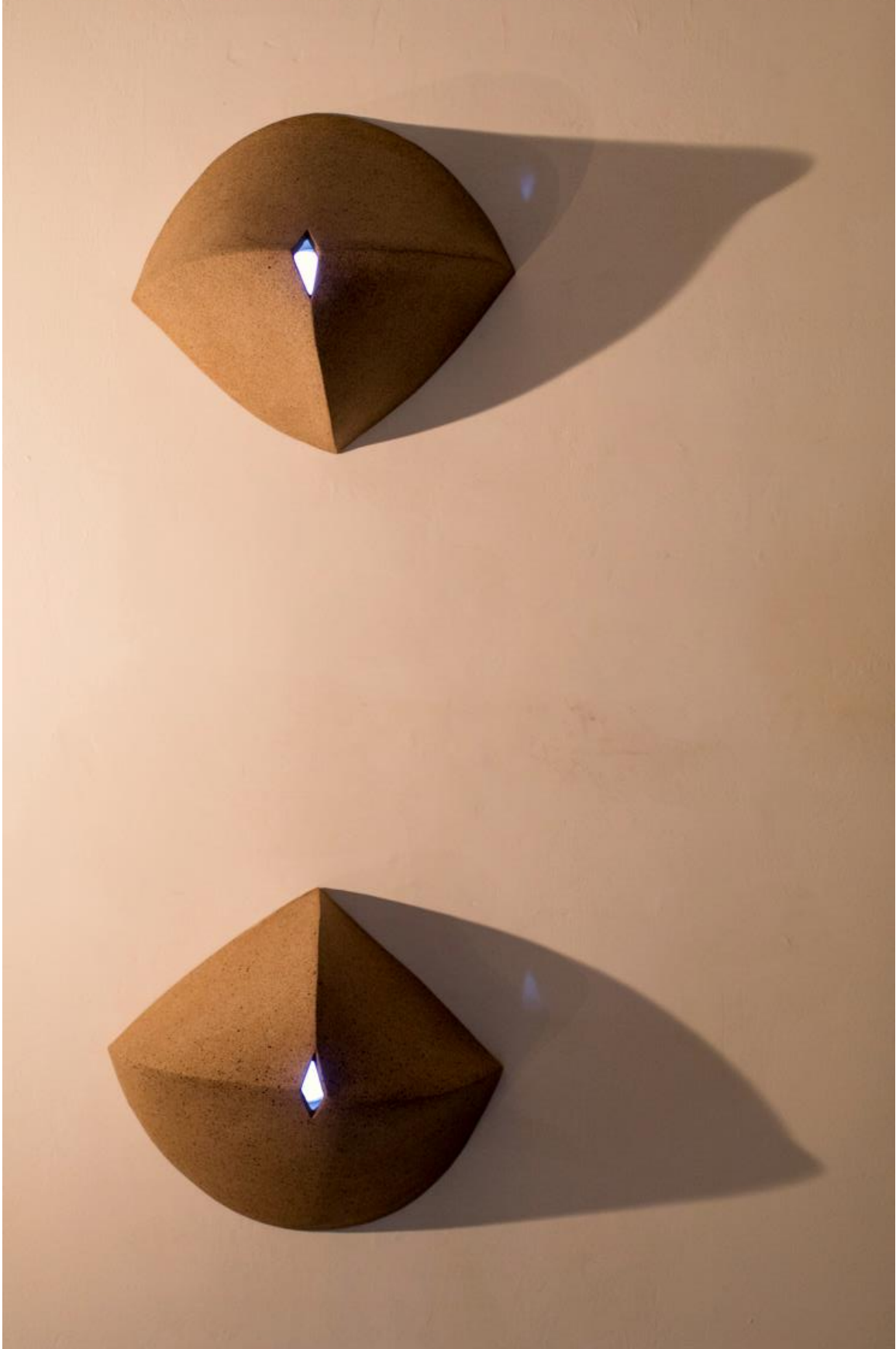


Imagem 50 *Afluências*. Instalação. Cerâmica e luz. Luisa Magaly, 2017. Foto: Renata Voss.

4.2 Outras incorporações

Os experimentos no *lab-oratório*⁴¹ de imaginações sincréticas continuam por meio de elementos já apresentados durante esta dissertação. O cobre, o algodão, as bacias de metal, os cristais e os procedimentos cerâmicos ainda me movem. Para que exista o *sincretismo artístico-animista* e suas incorporações, é preciso que eu, enquanto pesquisadora da materialidade animada, continue entrando em contato com os elementos e fenômenos provenientes do ambiente natural. A continuidade do uso desses materiais está se dando, principalmente, por meio dos cristais brutos. Desse modo, passei a uni-los a outros modos de incorporações. E, dessa vez, a ideia é que, a partir dos processos de revelações fotográficos, eu possa desvelar imagens sobre as faces dos cristais.

Essas imagens capturadas durante sessões umbandistas, por meio da fotografia, retratam velas acesas e o momento em que os médiuns incorporam ou já estão incorporados pelos seus guias. Seriam esses novos corpos-objetos uma espécie de incorporações sobre incorporações. Após passar pelos processos de revelação química, no Labimage⁴², onde a transformação material ocorre por meios invisíveis (reações químicas entre emulsões e luz), as imagens são incorporadas aos cristais através do calor do forno de alta temperatura. O fogo simbólico, representado pelo uso do forno elétrico, que emite calor, simulando a presença do fogo compreende também as purificações existentes nos rituais umbandistas.

Uma mistura de vidro e óxido de ferro, esse último, presente em grande quantidade na composição da argila terracota, dá a colocação das revelações. Dessa forma, sincretizo cerâmica e fotografia para incorporar animas e espíritos presentes nos rituais de religiões animistas. Diante dessa analogia sincretizada pela tríade umbanda-arte-natureza, os cristais seriam metáforas do corpo dos médiuns. Sua transparência configura a capacidade de perceber a presença do guia e permitir sua passagem luminosa. Do mesmo modo, a luz solar cruza o interior prismático dos

⁴¹ Título que dou aos lugares que ocupo durante os processos de criação. Meu universo artístico particular.

⁴² Labimage é o laboratório de materialização de imagens, construído a partir do prêmio concedido pela chamada pública do edital Universal CNPq 2016, localizado na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, sob coordenação do professor Dr. Eriel Araújo e da professora Dr^a, Renata Voss.

cristais. As revelações fotográficas, isto é, a imagem adquirida por meio da presença da luz, são representações dos seres que incorporam os corpos materiais na gira.

A partir da criação desses corpos-objetos cristalizados, os experimentos reveladores poderão se desdobrar em outras pesquisas que seguirão junto à minha carreira artística e acadêmica. Assim, acredito que a metodologia desenvolvida nesta pesquisa e os resultados alcançados aqui apresentados, irão contribuir para a pesquisa em artes visuais, especial atenção para aquelas apoiadas nas experiências entre o sagrado, o religioso e o artístico.



Imagem 51 Incorporações sobre cristais. Revelação da imagem fotográfica de uma vela, utilizando a técnica do Dusting On, óxido de ferro e queima em forno elétrico a 760 °C.



Imagem 52 Incorporações sobre cristais. Revelação fotográfica de incorporação por meio da técnica do Dusting On, óxido de ferro e queima em forno elétrico a 760 °C.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos, inicialmente, não saber o que nos impulsiona ao criarmos aproximações entre natureza, umbanda e arte. É possível também não saber o que encontraremos ao longo dos caminhos que ligam o humano e a natureza animada. Mas algo me parece certo: a arte permite nos depararmos com o que talvez sejam os afetos da alma, revelados durante a caminhada junto a todos os símbolos guardados no inconsciente, que só começam a fazer sentido ao serem expostos e doados a outros indivíduos e coisas. Para mim, a exposição desses afetos da alma está contida no conjunto dos trabalhos que surgiram desta pesquisa.

Houve, aqui, a intenção de promover encontros entre imagens, formas e objetos por meio de uma poética pautada em diálogos entre arte, natureza e umbanda. Podemos, dessa forma, analisar referências da existência desses animas nas religiões, mas não as tomar como verdade única e insubstituível. Vimos que a presença da materialidade é essencial para conseguirmos captar o que há de oculto no mundo. Desse modo, traçamos linhas que, possivelmente, nos darão a oportunidade de alcançar olhares e estratégias de composição plástica mediante fenômenos e substâncias anímicas.

A *anima* é a substância vital, invisível, encarnada nos corpos como uma cápsula interna protetora que exerce influência externa na casca do material que conhecemos como corpo, podendo transformar sua forma e seu estado de consciência. Enxergar essas *animas* envolve os cinco sentidos de uma só vez, gerando uma sexta sensação extracorpórea eclodida das criações artísticas por meio de suas possibilidades plásticas. Com efeito, podemos incorporar alma aos objetos artísticos, assim como acontece nas hierofanias sagradas dos indígenas e africanos. Madeiras, metais, couros, palhas, penas, pedras e pigmentos, juntos, transformaram-se em representações de divindades.

Os procedimentos cerâmicos foram importantes ferramentas para a criação do que denominei como corpos-objetos-sagrados. São tipos de criações que nos interessam e nos conduzem pelo ato de criar e fruir entre espaços vazios, cheios, duros ou moles, como referência artística para a fundamentação poética que inaugura um sincretismo artístico-animista.

Escutar os silêncios guardados nas pedras por meio da crença na alma das coisas e no modo em que esses objetos podem auxiliar na instauração de um estado de arte foi essencial para o desenvolvimento dos meus trabalhos atuais e possivelmente dos que virão, como nas revelações de cristais e possíveis desdobramentos desses experimentos. Esses objetos, por mais que pareçam inertes a qualquer movimento, estão em constante reverberação, estão continuamente voltando seus olhares para quem os vê.

O sentimento aplicado aqui é o mesmo que escreve Gastón Bachelard em notas do livro *A Terra e os Devaneios da vontade: Ensaio sobre a imaginação das forças*:

Deixemos a outros o cuidado de estudar a beleza das formas; queremos consagrar nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias; sua massa de atrativos ocultos, todo esse espaço afetivo concentrado no interior das coisas. Pretensões que não podem valer senão como atos da linguagem, empregando convicções poéticas (BACHELARD, 2013, p. 6).

A potência do que se concentra no interior das coisas se esconde entre fendas, vazados, metais, pedras e palavras que foram escritas de uma só vez, como se alguém as soprasse em meus ouvidos e as combinasse sobre tinta e papel. E ver por dentro tem a ver com “nossos esforços a determinar a beleza íntima das matérias”; mesmo que não possamos enxergá-las nitidamente, sentimos sua presença. E presentificar está além de tornar algo apenas visível, tem a ver com pigmentar ou emprestar o corpo ao oculto. Compreendo, desse modo, que, mesmo vendo por dentro, o intangível não se apresenta de modo tão fácil. É preciso passar por ritos de passagem artísticos, desenvolvidos por nós artistas em nossos ateliês.

Os artistas que apresentei, por mais que tenham acesso a ritos transcendentais da arte, estabelecem em primeiro lugar diálogos com a materialidade. As interlocuções materializadas e materializantes são conversas firmadas entre o astuto corpo e a materialidade animada.

Essas observações unidas às experiências pessoais com o anímico, com a arte e a natureza, tencionaram o nascimento do que denominei de sincretismo artístico-animista. Durante toda a pesquisa, uma de minhas preocupações foi criar pontos de encontro para unir o trinômio natureza-arte-umbanda, onde a (des)ordem dos fatores pode ocasionar diferentes resultados. Para a arte, a multiplicidade de fenômenos, sensações, estratégias e conduções é o que faz com que a pesquisa tenha continuidade e que os trabalhos surgidos a partir desse contínuo criativo seja diverso e inovador.

O conceito “sincretismo” emprestado dos estudos socioculturais e antropológicos sobre as religiões afro-brasileiras proporcionou a mistura de técnicas, materiais e *modus operandi* pertencentes à arte, viabilizando um processo de criação liberto, aberto a receber e doar linguagens e expressividades, técnicas e materiais diversos, por vezes se assemelhando ao conceito de “híbrido”, utilizado por muitos artistas da contemporaneidade.

Por consequência, os corpos-objetos gerados a partir do trinômio metodológico também compuseram trabalhos que refletiram a característica da mistura de linguagens, perpassando por processos que abarcaram procedimentos bidimensionais, tridimensionais, performáticos e instalativos. Gerando performances-instalações, como a obra *Para dias de chuva: aterra*; objetos performáticos, como *Destrancamentos* e *Tanto invade até que curva, Afluentes e Pedra do Caminho*; altares-instalações, como *Deixar Passar, Para dias de chuva: repouso* e *Fluxos Contínuos*; e incorporações-fotográficas representadas pelos experimentos com as técnicas de revelação fotográficas, fotografias e cristais.

Dessa forma, esta pesquisa, que possui como base os objetos cerâmicos, transbordou e se espalhou por outras expressões artísticas. A terra e os elementos doados por ela ainda continuam sendo fonte de imaginação material. Os estudos sobre as crenças anímicas pluralizam a minha própria alma e contribuem para que eu me torne uma artista visual multifacetada.

O mergulho mais fundo nos ritos e a crença em um mundo anímico fundamentado por práticas umbandistas direcionaram meus estudos para conhecimentos que não estão escritos nos livros de arte, mas que fazem parte de um

fenômeno do pensamento contemporâneo relacionada a teorias distanciadas dos cânones da filosofia europeia, dando voz a partes da sociedade mundial que sofreram durante séculos os desmandos coloniais.

Desse modo, deixo aqui o meu desejo em mergulhar mais a fundo nas filosofias africana e indígena, que já se apresentaram em alguns pontos deste texto, por meio de mitos, conceitos e tradições advindas do fazer artísticos desses povos em suas configurações sociais e religiosas. Assim, o modo de ver o mundo me transporta para uma vertente decolonial do pensamento, passível de novas interpretações e possibilidades de existências a partir de práticas artísticas sincréticas. Esse é um caminho que se desdobra do âmago do mundo, da intimidade material e cósmica do universo.

REFERÊNCIAS

- ABRAMOVIC, Marina. **Transitory object for human use** (catálogo). Texto: Fernanda Pitta, Mario Cravo Neto São Paulo: Galeria Brito Cimino, 2008.
- ANDRADE, Carlos Drummond. No Meio do Caminho (1924). In: **Revista Antropofagia**, 1928.
- _____. Sentimento do mundo. In: **Sentimento do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AQUINO, Carol. Em dia histórico, Pedra de Xangô é tombada pela prefeitura. In: **Correio**. Disponível em: <<https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/em-dia-historico-pedra-de-xango-e-tombada-pela-prefeitura/>>. Acesso em: 9 jul. 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. **Autobiografia do gesto/ Cosmologia dos símbolos** (catálogo). Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- BACHELARD, Gastón. **A poética do espaço**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos et al. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p. 181-349. (Coleção Os Pensadores).
- _____. Devaneios sobre o devaneio. In: **A poética do devaneio**. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988. cap. II. p. 53-91.
- _____. **A Terra e os Devaneios da vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013. (Coleção Biblioteca do Pensamento Moderno).
- _____. **O ar e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação do movimento. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARROS, Manoel de. Retrato quase apagado em que se pode ver perfeitamente nada. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010. p. 263-266.
- BRUMANA, Fernando G.; MARTINEZ, Elda G. **Marginália Sagrada**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1991.
- BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea: o pensamento irreligioso do sagrado. In: GARCIA, Maria Amélia Bulhões; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs.). **As questões do sagrado na arte contemporânea na América Latina**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, 1997.
- CAMARGO, Carlos Augusto Nunes. **Vazocorpos**: vestígios de um corpo oculto. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas - SP, 2003.

CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2011.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, formas, figuras, cores, números. Editora Teorema Português. Lisboa, 1982.

CONSUELO, Baby; GOMES, Didi; GOMES, Pepeu. Masculino e Feminino. Intérprete: Pepeu Gomes. In: PEPEU GOMES. **Masculino e Feminino**. [S.l.]: Discos CBS, p1983. Faixa 1.

COUTO, Mia. Escrever e Saber. Material Educativo. In: **Caderno 02**: Narrativa e Incerteza. Bienal – São Paulo, 2016. p. 3-6.

DELEUZE, Gilles. O que pode um corpo. In: **Espinosa e o problema da expressão**. 1968. p. 147-148.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

DOMINGOS, Luis Tomas. A visão africana em relação à natureza. Anais do III Encontro Nacional do GT História das Religiões e das Religiosidades – ANPUH - Questões teórico-metodológicas no estudo das religiões e religiosidades. In: **Revista Brasileira de História das Religiões**. Maringá, PR. v. III, n. 9, jan. 2011. ISSN 1983-2859. Disponível em: <<http://www.dhi.uem.br/gtreligiao/pub.html>>. Acesso em: 19 mar. 2018.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**: a essência das religiões. Tradução de Rogério Fernandes. 3. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. (Coleção Biblioteca do Pensamento Moderno).

ESPAÇO além: Marina Abramovic. Direção: Marco Del Fiol. Produção: Casa Redonda Production. Brasil, 2016.

ESPAÇO ALÉM. Site. Disponível em: <<http://www.espacoalem.com.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

ERIEL ARAÚJO. Site do artista. Disponível em: <<http://erielaraujo.com.br/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

FERREIRA, Glória (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. Seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

FERREIRA, Glória (Org.). **Karin Lambrecht**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. **Repensando o Sincretismo**. 2. ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.

FOCILLON, Henri. **A vida das formas**. São Paulo: Edições 70, 2001.

GALERIA NARA ROESLER. Karin Lambrecht. Disponível em: <<https://nararoesler.art/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

GIL, Gilberto. Copo Vazio. Intérprete: Gilberto Gil. In: GILBERTO GIL. **Gil Luminoso**. [S.l.]: Geleia Geral / Biscoito Fino. p2006. Faixa 3.

_____. Metáfora. Intérprete: Gilberto Gil. In: GILBERTO GIL. **Um Banda Um**. [S.l.]: Warner Music, p1982. Faixa 3.

GOMES, W. B. Primeiras noções da psique: das concepções animistas às primeiras concepções hierarquizadas em antigas civilizações. **Memorandum**, n. 7, p. 32-46, 2004. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/artigos07/gomes01.html>>. Acesso em: 11 jul. 2017.

GOUVÊA, Álvaro de Pinheiro. A imagem como metáfora do desejo. **Contracampo**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação – UFF. 1º semestre, 2007. p. 225-238.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A noção de pessoa na África Negra. Tradução para uso didático de: HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. La notion de personne en Afrique Noire. In: DIETERLEN, Germaine (ed.). **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1981, p. 181-192. Tradução de Luiza Silva Porto Ramos e Kelvlin Ferreira Medeiros.

LACAD. Laboratório de Cerâmica Artística à Distância. Blog. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/lacad/trabposgraduacao.html>>. Acesso em: 10 jul. 2018.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A Desmaterialização Da Arte. In: **Revista Arte & Ensaios**, n. 25, maio 2013, p. 150-165. Texto escrito no final de 1967 e originalmente publicado em *Art International*, n. 12, fev. 1968, p. 31-36.

O POVO brasileiro. Idealização e direção: Iza Grinspum Ferraz. Inspirado na obra O povo brasileiro, de Darcy Ribeiro. São Paulo: 1995. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=CjcBv5ZWYPU>. Acesso em: 19 out. 2018.

PINTO, Regina Célia. Ceileida Tostes. **Publicação do Museu do Essencial e do Além Disso**. Rio de Janeiro, 2006.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. O mundo do Candomblé o real oculto e o dado evidente. In: **Representações do escondido: o real oculto e o dado evidente: comemorando 50 anos de magistério / Ruy do Carmo Póvoas**. Ilhéus, BA: Editus, 2017. p. 265-272.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Sincretismo Afro-brasileiro, Politeísmo e questões afins. **Debates NER**, Porto Alegre, ano 12, n. 19, jan./jun. 2011. p. 11-28.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, Elaine Regina dos. **Celeida Tostes**: O barro como elemento integrativo na Arte Contemporânea. São Paulo: [s.n.], 2011.

SANTOS, Eriel de Araújo; SHISHIDO, Robson Takeo. Participe até o limite - Objeto, desejo e decisão em arte. Compartilhamentos na arte: redes e conexões. In: **Anais** do 24º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Nara Cristina Santos, Ana Maria Albani de Carvalho, Paula Viviane Ramos, Andréia Machado Oliveira (Orgs.). Santa Maria: ANPAP/ PPGART/CAL/ UFSM, 2015. ISSN: 2175-8212 (on-line). p. 1323-1333.

SILVA, Raquel Martins. **O Relicário de Celeida Tostes**. 2006. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getulio Vargas (FGV), Rio de Janeiro, 2006.

WOOD, Paul. Arte Conceitual. Título original: *Conceptual Art*. Tradução Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

VELOSO, Caetano; MATTOS, Gregório. Triste Bahia. Intérprete: Caetano Veloso. In: CAETANO VELOSO. **Transa**. [S.l.]: Philips Records, p1972. Faixa 3.