

1192
Nov 3

1192
Nov 3

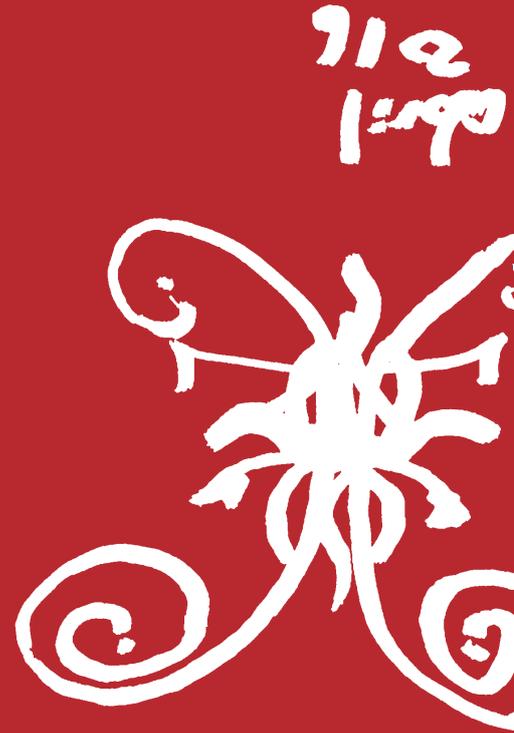
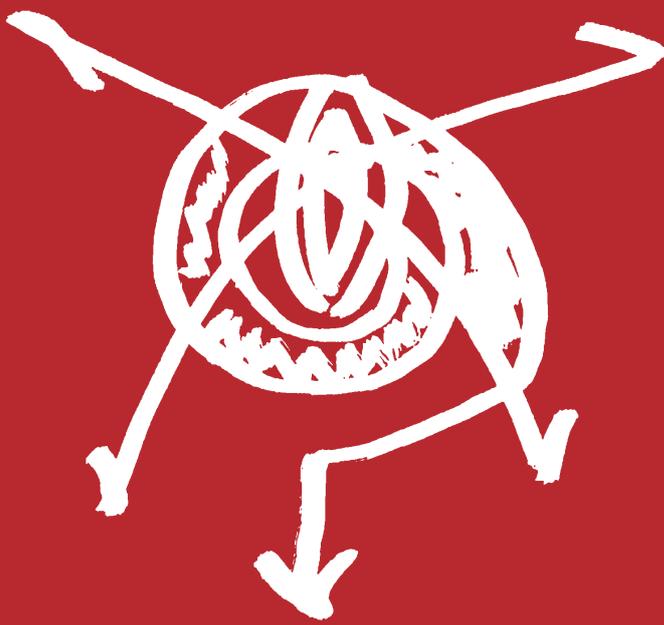
1192
Nov 3

1192
Nov 3

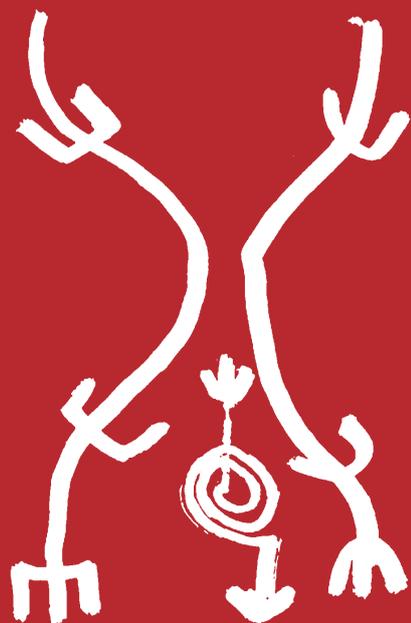
terra-chão em movimento

ponto riscado, arte, ritual

Ligia Velloso Nobre



1192
Nov 3



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES
EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Ligia Velloso Nobre

**terra-chão em
movimento**
ponto riscado,
arte, ritual

São Paulo, 2019

Ligia Velloso Nobre

**terra-chão em
movimento**
ponto riscado,
arte, ritual

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades
em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP)
para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Área de concentração
Teoria e Crítica de Arte

Orientadora
Profa. Dra. Maria Cristina Machado Freire

São Paulo, 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Nobre, Ligia Velloso.

Terra-chão em movimento : ponto riscado, arte, ritual / Ligia Velloso Nobre ; orientadora Maria Cristina Machado Freire. -- São Paulo, 2019.

272 f. : il.

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2019.

1. Arte Contemporânea – Brasil. 2. Ponto Riscado. 3. Arte Afro-Brasileira. 4. Teoria da Arte (Aspectos Antropológicos). 5. Modo de Vida – Brasil. 6. Diáspora – África. 7. Nação Livre Aruanda. I. Freire, Cristina. II. Título.

CDD
709.81

Ligia Velloso Nobre

terra-chão em movimento

ponto riscado, arte, ritual

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Estética e História da Arte.

Aprovada em: __/__/2019

Banca Examinadora

Prof^a. Dra. Maria Cristina Machado Freire
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC – USP) (Orientadora)

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Assinatura _____ Julgamento _____

Prof. Dra. _____ Instituição _____

Assinatura _____ Julgamento _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Assinatura _____ Julgamento _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Assinatura _____ Julgamento _____

Prof. Dra. _____ Instituição _____

Assinatura _____ Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Mentoria e Orixás da Nação Livre Aruanda, incluindo o meu Panteão, e especialmente ao babalorixá Kabila Aruanda, ao Exu Seu Sete Portas de Aruanda, e ao meu tio avô Totonho, pela potência e alegria desses encontros, no mistério do tempo, pela parceria, mentoria, amor e amizade. Agradeço à Giselle Peixe e aos iaôs do terreiro, e seus guias e orixás. Agradeço a todos pelo axé, confiança, provocações, amizades, conversas, apoios vitais, por partilharmos essa experiência tão potente e transformadora, e pela acolhida e incentivo à feitura desta escrita-desenho-trajetória.

Agradeço à Professora Cristina Freire, por receber essa minha pesquisa, pela orientação, e especialmente pela paciência – sei que não facilitei!

Agradeço imensamente à Ana Godoy, por me acompanhar, desde a qualificação, com paciência, inteligência, senso de humor, força incensurável, neste processo de fazer existir essa tese, de firmar o escrever como quem desenha, e desenhar como quem escreve.

Agradeço aos meus pais Ana Maria e Tácito, por todo o amor, acolhimento, apoio incondicional, sempre, e, particularmente, por tudo (!) que me permitiu conseguir escrever-desenhar e fazer existir essa tese. Aos meus irmãos Tácito e Renato e às suas parceiras e filhas, pelo carinho e conversas inspiradoras.

A todos os amigos que apoiaram a escrita desta tese, com diálogos, leituras atentas e cuidados, que tornou possível sua feitura, meu agradecimento imenso: Luiza Proença, Claudio Bueno, Ana Luiza Nobre, Vitor Cesar (também pelo design gráfico maravilhoso desta tese), Livia Salomoni, Luciana Itikawa, Raquel Garbelotti, Jorge Menna Barreto, Yudi Rafael, Carol Tonetti, Márcia Ferran, Fernanda Blauth, Raphaela Melhsohn, Renato Bolelli Rebouças, Fred Itioka, Amanda Rodrigues Alves, João Simões, Camila Sposati. E a todos os outros amigos, pelos encontros e parcerias maravilhosas e transformadoras.

Agradeço ao José Fernando de Peixoto Azevedo e a Paola Berenstein Jacques pela leitura atenta e implicada na Qualificação, provocando e semeando questões vitais para o desdobramento da tese. Meus agradecimentos especiais a Lara Penin e Eduardo Staszowski, por me receberem, no período de minha bolsa-sanduiche, como *Visiting Researcher* na *The New School / Parsons – School of Design Strategies*, em Nova York (EUA), no segundo semestre de 2018. Grata à nossa interlocução e amizade. Ao Abou Farman, Clarissa Alcantara, Cristiane Mesquita, Deborah Cook, Dilma de Melo Silva, Fernanda Arêas Peixoto, Galciani Neves, Helio Passos Rezende e Ana Paula Baltazar, Laymert Garcia dos Santos, Lisette Lagnado, Prof. Michael Taussig, Pablo Lafuente, Peter Pál Pelbart, Karin Vazakas, Renato Sztutman, Stella Senra, Profa. Zoe Strother, pela generosidade, interlocuções, aulas, sugestões, e convites ao longo desse processo, que foram preciosos para a construção desta tese. Agradeço também

pelas boas trocas no GEACC – Grupo de Estudos em Arte conceitual e Conceitualismos no Museu, e apoios importantes de Fernanda Porto e Marina Vianna.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, ao seu corpo docente, discente e aos funcionários do PGEHA USP Paulo Marquezini, Joana D'Arc Figueiredo, Águida Mantegna, Neusa Brandão, e do MAC Sara Vieira, e da Biblioteca do MAC USP Anderson Tobita.

Grata também a Michele Gonçalves e Pedro Vó, Marinês Callori, Rosilda, Yone e Fernando, pelos apoios importantes para a materialização desta tese.

Agradeço aos riscados por me provocarem e por caminharmos até aqui, firmando os cantos e gestos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Processo: PDSE à Edital no. 47/2017 à Seleção 2018 / 88881.190495/2018-01

Ao meu tio avô Totonho, amor e sintonia por tempos imemoriais

Às minhas avós Lygia e Celeste, que não conheci em vida,
presenças femininas pulsantes

Ao mistério, aos diaspóricos, ao povo por vir

RESUMO

NOBRE, Ligia Velloso. **Terra-chão em movimento: ponto riscado, arte, ritual.** 2019. 284 p. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta tese se propõe a pesquisar os *pontos riscados* da Nação Livre Aruanda (Cotia, São Paulo), um terreiro de culto aos orixás e guias-entidades ou um modo de vida artístico-ritualístico, instituída em 2001 pelo babalorixá e artista Kabila Aruanda e Mentoria. Os pontos riscados são inscrições de matriz afro-diaspórica, feitos pelo babalorixá, nos rituais – no chão de terra batida, em corpos humanos, em tecidos ou metais – em linhas em movimento e múltiplas temporalidades. Esses ‘diagramas rituais’ ou ‘cosmogramas’ operam como gestos da escuta, de produção e de instauração de modos de existência e de relações entre humanos e não humanos, ao longo de trajetórias plurais. Esta investigação dialoga com práticas artísticas que têm problematizado definições prévias e normatizadas da história da arte ocidental. Propõe uma coexistência de práticas heterogêneas, e a potência política/ritualística da arte de pensar-agir-sentir com e entre mundos.

Palavras-chave: Pontos riscados. Arte e ritual. Teoria da arte e antropologia. Modos de vida e arte contemporânea. Rituais afro-brasileiros.

ABSTRACT

NOBRE, Ligia Velloso. **Moving Earth-ground: drawn point, art, ritual.** 2019. 284 p. Thesis (PhD in Aesthetics and Art History) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This thesis aims to research the *pontos riscados* [drawn points] of Nação Livre Aruanda (Cotia, São Paulo), a *terreiro* [temple, shrine, community of followers] of worship to the *orishas* [Yoruba deities] and entities or an artistic-ritualistic form of life, instituted in 2001 by the *babalorisha* [high priest] and artist Kabila Aruanda and Mentoria [Spiritual Mentors]. The *pontos riscados* are inscriptions of Afro-diasporic matrix, made by the *babalorisha*, in the rituals—on the ground floor, on human bodies, on tissues or metals—in moving lines and multiple temporalities. These 'ritual diagrams' or 'cosmograms' operate as gestures of listening, producing and establishing modes of existence and relationships between humans and nonhumans, along with plural trajectories. The research dialogues with artistic practices that have problematized prior and standardized definitions of Western art history. It proposes a coexistence of heterogeneous practices, and the political/ritualistic power of the art to think-act-feel with and in between worlds.

Keywords: Drawn points. Art and ritual. Art theory and anthropology. Forms of life and contemporary art. Afro-Brazilian rituals.

SUMÁRIO

15	PRÓLOGO
21	INTRODUÇÃO
41	1 Encruzilhada
43	1.1 ENCONTRO DAS LIBERDADES
61	1.2 RISCOS AFRO-ATLÂNTICOS
88	1.3 LINHAS EM MOVIMENTO
117	2 Chão
119	2.1 PELE DA TERRA, EM ESPIRAL
156	2.2 ASSENTAMENTO
182	2.3 DEBRUÇARMO-NOS
193	3 Cosmograma
195	3.1 GESTOS DA ESCUTA
207	3.2 NOS RISCOS DO TEMPO
225	3.3 EXISTÊNCIA/RESISTÊNCIA
243	CONTINUAMOS
245	REFERÊNCIAS
263	GLOSSÁRIO

PRÓLOGO

Carta ao meu tio avô: terremoto ou liberdade
como Terra-chão em movimento

Brooklyn, 30 de novembro de 2018.

Perder o chão, ficar sem chão, é perder o rumo, ficar atordoada, abalada. Fiquei sem chão quando soube da sua morte em 1993. Fiquei sem chão naquele terremoto no ano seguinte. Creio que perdi o chão em muitos momentos, mas sigo a jornada como movimento e libertação.

Lembro-me fortemente do terremoto que experienciei em 1994, na madrugada de 17 de janeiro, às 4h31 da manhã, durante 10-20 segundos, e no minuto seguinte, e onze horas depois, no dia de Martin Luther King Jr., na região de Los Angeles, nos EUA. A terra tremia. Aquele chão não era mais ‘seguro’, ‘estável’ – terá sido algum dia? Fui acordada na madrugada com os móveis caindo, o som ensurdecedor, e saí correndo para o estacionamento do hotel de estrada, onde estava hospedada. Não sabia o que fazer, buscava perguntar para outras pessoas, e não obtinha nenhuma resposta. Na beira da estrada, caminhões virados e pegando fogo.

A terra tremia. E eu tremia junto com a Terra. E naquele momento a reconheci vivente, sua alma e corpo fortes e inquietos, assim como minha alma e corpo vulneráveis. Estávamos juntas, ambas tremendo, ambas abaladas. Um som ensurdecedor e o tremor do chão em espasmos contínuos durante horas. Vinte e tantos anos depois, meu sismógrafo interno continua sentindo todo e qualquer tremor da Terra, por mais sutil que seja, mas nenhuma experiência foi tão radical quanto aquele terremoto de 6.7 na escala. Chão movente. Chão que pode afundar sob nossos pés.

No dia 17 de janeiro daquele ano, a Califórnia experimentou um dos mais intensos terremotos registrados no país no século XX. Aconteceu justo no feriado nacional norte-americano em homenagem à Martin Luther King, Jr. – pastor, ativista, importante liderança do movimento de direitos humanos dos negros nos anos 1960. Movimento da crosta terrestre que abalou e destruiu estradas, edifícios, infraestruturas de energia, atingindo e ferindo milhares de pessoas.¹ Construções desmoronadas que

1 O terremoto de Northridge: “Em 17 de janeiro de 1994, às 4h31, um terremoto de magnitude 6,7 atingiu a região de San Fernando Valley, Los Angeles, matando mais de 60 pessoas, ferindo mais de 9 mil pessoas e causando danos generalizados. Estradas desmoronaram, a rede de gás estourou e pegou fogo, os complexos de apartamentos desmoronaram e a energia foi perdida em vastos setores da cidade. Milhares de edifícios foram totalmente destruídos ou declarados inseguros para entrar e depois demolidos.” (TAYLOR, 2014, online) Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/photo/2014/01/the-northridge-earthquake-20-years-ago-today/100664/>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

revelaram as ilusões das perspectivas de “segurança” e “estabilidade”, e de controle humano da modernidade ocidental. O sonho norte-americano das rodovias e *shopping centers*, dos viadutos e carros, da “infraestrutura moderna”, naquela dobra do tempo do terremoto, se transformou em ruína.

I have a dream (Eu tenho um sonho), de 1963, é o famoso e legendário discurso de Martin Luther King Jr. proferido na marcha pelos direitos humanos, no Lincoln Memorial, em Washington D.C., capital dos EUA. “From every mountainside, let freedom ring”. Uma possível tradução seria, “Que de cada encosta a liberdade ressoe”.² O discurso de Luther King articula a dimensão política da existência humana – com enfoque na luta e exigência por justiça e liberdade para todo o povo preto nos EUA, na urgência do agora – com a crosta da Terra, suas montanhas, vales, planícies, encostas, águas correntes, e as tempestades e ventos. Em sua fala, as montanhas, poderosas e elevadas, abrem caminhos e cantam na terra “América” por liberdade e justiça.

Diante de milhares de pessoas, a força das palavras e da presença de Martin Luther King ressoaram naquele 28 de agosto de 1963, assim como em 17 de janeiro de 1994, e ressoam todos os dias, desde então – vozes e gestos de uma das maiores demonstrações de luta pela liberdade e pela justiça na história dos Estados Unidos da América. Aquele terremoto em 1994, no dia de Martin Luther King, foi, para mim, como se a Terra se movesse e ressoasse, como gesto e grito de liberdade e de justiça dos e pelos povos pretos e povos indígenas, de mãos dadas com todos os povos – e podemos ampliar, para todos os habitantes vivos, humanos e não-humanos – em ressonância com “os anjos”, digo, com *los angeles* de “todos os picos curvos da Califórnia” (“from the curvaceous slopes of California”). Terra como crosta terrestre. “Terra, não a prometida, mas a de direito”.³

É preciso que a liberdade vibre e amplie, assim como naquele terremoto. Como Luther King conclui seu discurso (não como fim, mas como reinício de um processo de luta), propondo que todos deem as mãos, para que cantemos juntos o canto espiritual do povo preto: “Free at last! Free at last!”, “Finalmente livres! Finalmente livres!”. Nesse encontro cosmopolítico-geomorfológico nas dobras do tempo se fez uma encruzilhada: entre aquele terremoto de 1994, o discurso de Luther King Jr de 1963, e essa escrita-existência em 2018, em terras norte-americanas, entre EUA e Brasil, entre Terra e liberdade, entre Terra e justiça. Estamos juntos: a Terra e todos os seres vivos e não vivos que com ela coabitam. Seguimos abalados e abalando, pois “Ninguém é livre até todos serem livres”.⁴ Terra em

2 Tradução Português e Discurso original em inglês disponíveis em: <http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/mundo/noticia/2013/08/confira-a-traducao-na-integra-do-discurso-feito-por-martin-luther-king-ha-50-anos-4248603.html> e www.americanrhetoric.com/speeches/mlkihaveadream.htm. Acesso em: 25 nov. 2018.

3 Fala da Exu-Bombogira Negra Anástica em julho de 2018.

4 No original: “Nobody’s Free Until Everybody’s Free.”, por Fannie Lou Hammer, 1971. Fonte: Postal Brooklyn Public Library – BPL, NY, Spring 2017.

17 movimento como liberdade, justiça e justeza. Terra em movimento como violência necessária para abalar as acomodações (des)humanas. Não se trata de qualquer violência, mas da violência como atrito que produz experiência, movimento que gera energia.⁵ Perder o chão é efeito do atrito e da violência que tanto pode matar quanto pode libertar. Terra em movimento como equilíbrio das existências no agora. A cada agora, seguimos como liberdades praticadas e conquistadas. Libertar-se com a Terra-chão movente ruidosa. Liberdade é Terra-chão em movimento.

Saudações moventes,

Ligia

Nênia para uma menina

Otto Lara Resende

RIO DE JANEIRO — Já me aconteceu de escrever um texto e o pôr de lado. Deixar amadurecer. Nem sempre amadurece. Vou ler e é uma decepção. Também já me aconteceu de escrever e achar que disse o que queria. Ou quase. Se chego perto, está bom. Umás poucas vezes, ainda assim li, reli e rasguei. Não tolerava ter chegado perto demais do que eu queria. Do que eu sentia.

Por que acrescentar à abjeção do mundo uma nota de trágica tristeza? É o que sempre me perguntei. Não estou aqui para tornar o mundo mais bonito. Não tenho este dom. Nem posso impedir que o mundo seja tão feio quanto às vezes se mostra. É até o caso de denunciar essa feiura. Quem sabe inspire horror. Um único leitor que seja. E me basta. O que importa é isto: a sintonia. Essa reciprocidade, de peito a peito. A palpitação simultânea em dois corações. De longe ou de perto, tanto faz.

Essa dor eu já vi. Dela, graças a Deus, fui poupado. Essa dor que subverte a ordem natural das coisas. O próprio universo, lá na infinita distância, estremece de horror. Vêm daí os cataclismas. As calamidades que constituem um como protesto da natureza. Nada pode ser indiferente à dor. A

17.8.92
FOLHA

certas dores que irrompem de uma misteriosa nascente. Cega, a tragédia não tem compromisso com a lógica. O raio cai onde quer. E às vezes cai do céu azul.

Todos estamos fartos de saber que a violência anda à solta. Poucos não a têm visto de cara. Ou sofrido na própria carne. Dores são dores e cada um sabe da sua. Essa é, porém, uma dor que dói na pauta do absurdo. A viúva tem lágrimas bastantes. E tempo. Os parentes próximos, todos têm ainda no peito esse coice de um susto. Nem parece que aconteceu. Pesadelo dentro de um pesadelo, não dá para acreditar. Todos pedem, ansiosos, para acordar.

Mas você, por que você? Seu pai que até ontem era eterno. Seu herói onipotente, que dispensava heroísmo e prova de força. Nos seus seis anos, você sabia, você sabe que ele era, que ele é o paraíso. Até no nome. Na constelação familiar, era ele o protagonista. Há muitos jeitos de amar. Mas amor assim, só o dele. Esse mútuo entendimento. Esse carinho que dispensa palavras. Que palavra eu agora lhe posso dizer? Viva menina. Viva e seja feliz. Por amor ao seu pai. Seu paizinho, desculpe a todos, que os bandos mataram.

Figura 1 - Recebi um dia este recorte de jornal, enviado por você, através de meu pai: "Não estou aqui para tornar o mundo mais bonito. Não tenho este dom. Nem posso impedir que o mundo seja tão feio quanto às vezes se mostra. É até o caso de denunciar essa feiura. Quem sabe inspire horror. [...] O que importa é isto: a sintonia. Essa reciprocidade, de peito a peito. A palpitação simultânea em dois corações. De longe ou de perto, tanto faz." Fonte: Folha de São Paulo, 17/8/1992.



Figura 2 - Ponto riscado por Mikangaya no chão de terra batida de Aruanda. Sua liberdade, sua libertação. Suas mãos e pés, seus gestos e firmezas. Fotografia: Lígia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



INTRODUÇÃO

OUSE ANTES DE USAR

(Imperatriz Cigana dos Mistérios)

uma constelação de imagens, caminhando todas as constelações umas sobre as outras.]

[...]

Antes que o meu destino termine, tenho necessidade de escrever o que falta. Não dez ou doze livros, mas o que está por escrever. Em dias singulares o Diário está no centro da vida. Não se trata de uma obra linear, mas de um conjunto de espirais em que tento absorver, de uma maneira finita e humana, o espaço e o tempo. Para cada espiral um tema – um nome – que nessa altura era dado a esse torvelinho de linhas. [...] Escrevo assim porque fiz um corte na verticalidade do espaço e do meu tempo.

(Maria Gabriela Llansol)

Toda mulher é uma força
 Toda mulher é uma criação
 Toda mulher é capaz
 Toda mulher é voz
 Toda mulher é ambição
 Precisa é saber
 Precisa é dar-se conta
 Precisa fazer as contas
 E cobrar
 O direito
 A arte nossa
 de cada dia

(Negra Anástacia)

Liberdade é terra-chão em movimento. A carta que abre esta tese é endereçada ao meu tio-avô Antônio Olavo Pereira (1913-1992), escritor. Carta de um encontro singular que atravessa e move tempos, liberdades e terremotos. Carta-Encontro que se desdobra e é ampliada na feitura desta tese. Tese como trajetória-escrita-desenho, riscada por caneta que é ‘pemba’, nestas páginas que são também chãos e peles – “pele da terra”, “pele do corpo humano” e “pele de papel” – onde a vida se instaura, onde caminhamos, traçamos, somos traçados, movemos e somos movidos. Traçamos, então, uma trajetória-escrita-desenho como uma *feitura* de uma existência

e desta pesquisa que é ofertada às ancestralidades e aos diaspóricos, aos povos por vir.

A pesquisa que esta tese explicita é o traçado de uma cosmografia, entre o formato da tese acadêmica, a experimentação artística e curatorial, e minha implicação com a Nação Livre Aruanda (São Paulo) – um terreiro de culto aos orixás e guias-entidades e Modo de Vida artístico-ritualístico, fundado e regido pelo babalorixá (sacerdote) e artista Kabila Aruanda e Mentoria (espíritos). Concentra-se principalmente nos mistérios, gestos e faturas dos *pontos riscados*, nas potenciais relações arte e ritual. Os pontos riscados são inscrições feitas em rituais de alguns modos de vida e religiões de matriz africana no Brasil, em que o visual e o oral engendram-se mutuamente, como invocadores e ativadores de presenças de forças. Pontos riscados como convergência de diásporas, como encruzilhadas, em devires-uns-com-os-outros (HARAWAY, 2016), nessa ritualística artística com a Terra-chão em movimento. Pontos riscados, na Nação Livre Aruanda, como gestos da escuta, de produção e de instauração de modos de existência múltiplos. Sejam os pontos riscados, os Kenes do povo Huni-Kuin, os vèvès do vodu no Haiti, os desenhos do povo Yanomami, a arte paleolítica, as cartografias de Deligny, as ‘imagens-forças’ dos sonhos dos aborígenes australianos, dentre outros, essas inscrições são ‘operadores de presença’, não da ordem da representação, mas da invocação de forças que se fixam no visível, efêmeros ou não (GARCIA DOS SANTOS, 2013).

Até conhecer Aruanda, minha experiência com candomblés e outras religiões afro-brasileiras era praticamente nenhuma. Neste terreiro – assim como em formas de vida e religiões dos orixás, e também indígenas e autóctones outras –, é a experiência dos saberes plurais do corpo, da oralidade, na relação com a Terra e o cosmos, no cotidiano e nos rituais individuais e coletivos, e a experiência desses saberes enfim que cria, inventa, constrói e instaura. Arrisco-me, portanto, a traçar e compor esse trabalho a partir desse encontro com a Nação Livre Aruanda, como experiência pessoal (como praticante-iniciada, nomeada iaô Mikangaya, desde 2006) e coletiva, com a materialidade e efemeridade dos *pontos riscados*. Busco investigar esse modo de vida como uma prática artística, ritualística e política, contemporânea, como existência. Essa escolha pela Nação Livre Aruanda para a tese, e especificamente dos pontos riscados em suas pluridimensionalidades, possibilita falar da prática da arte e da prática da vida – em suas múltiplas dimensões política, estética, espiritual, sensorial etc. Sem dúvida, há muitas outras experiências que poderiam ser trazidas aqui. Porém, decido por esse território-experiência com o qual, como Mikangaya, tenho uma convivência mais íntima, e a partir do qual essa pesquisa é instaurada e se instaura, e também como parte desse próprio Modo de Vida.

Provocada pela filósofa belga Isabelle Stengers, de quem tomo o conceito de ‘cosmopolítica’ e ‘feitçaria e contrafeitçaria’¹, interpelo

1 Ver texto de Renato Sztutman, “Reativar a feitçaria e outras receitas de resis-

como pensar possibilidades de coexistência de práticas e modos de vida heterogêneos e autodiferenciados. E mais especialmente, considerando o campo ampliado estético-político das artes visuais, interessa-me como os pontos riscados na Nação Livre Aruanda operam como cosmografias e cosmogramas, em outras palavras, como operam como gestos de escuta e de instauração de existências mais heterogêneas. Estas são, portanto, dimensões que desdobro, ainda que parcialmente, ao longo desta trajetória-escrita-desenho.



Conexões entre

Como traduzir uma experiência cuja intensidade acompanha o trabalho de arte? Uma experiência de fundir-se na dança coletiva, em transe, entregar-se, transformar-se, deixar-se ser possuído ao invés de possuir. Uma experiência que busca encontrar uma situação-formato para ser contada e ativada. Essas são questões vivenciadas pela artista cineasta Maya Deren ao se propor filmar os rituais de Vodou no Haiti entre 1947 e 1951, quando se sentiu forçada a abandonar seu lugar de artista e qualquer manipulação – destinada a fazer obra de arte – do seu material fílmico dos rituais e danças no Haiti, e a repensar as ferramentas usadas e reavaliar as noções dominantes da cultura ocidental. Deren insistia em que a experiência é essencial para a investigação do mito, e sua observação participante dos rituais do Vodou haitiano foi detalhadamente documentada em seu livro *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti*, publicado em 1953 (DEREN, 2004), como meio e tentativa de traduzir seu conhecimento profundo, experiência e implicação pessoal com o Vodou. O curador alemão Anselm Franke² retoma a reflexão catalisada pela experiência-experimento de Maya Deren, a partir de perspectivas da “arte contemporânea”. Esta experiência de incorporação e de produção estética vivenciada por ela, conforme Franke, sinaliza para uma necessidade de reformular a história da arte ocidental, situada entre dois polos opostos: fazer (*making*) e ser feito (*being made*), abrindo para perguntas sobre “qual aparato/enquadramento permite a negociação para qual solicitação de realidade?” (FRANKE, 2014,

tência – pensando com Isabelle Stengers” (2018). Questões que se desdobram também nos livros de Stengers – *O Tempo das Catástrofes* (STENGERS, 2015) e *La Sorcellerie Capitaliste* (STENGERS; PIGNARRE, 2005).

2 “Magiciens de la Terre” Reconsidered, Part 5: Artists at Work, Filming Magicians – talk by Anselm Franke (13 abr. 2014). Áudio disponível em: <http://www.afterall.org/2014/06/30/2014_04_13_Anslem_Franke_Magiciens_De_La_Terre_Programme_5.mp3>.

áudio, tradução minha).³ Com a experiência de entrega de Maya Deren no ritual vodu e seus filmes experimentais e escrita de “antropologia artística”, as dimensões do ‘fazer e ser feito’ são problematizadoras para a artista, assim como para a história da arte ocidental e os modos de subjetivação. São, de fato e de direito, múltiplas as histórias das artes e cosmovisões.

No campo da história da arte ocidental, o historiador da arte Donald Preziosi (2016) nos auxilia a compreender como a história da arte, a arte, os museus, os arquivos, as exposições, expografias e museografias foram meios (como alegorias retóricas ou tecnologias epistemológicas) poderosos de fabricação e sustentação das concepções de modernidade, identidade, indivíduo e Estado-nação, a partir de uma perspectiva colonial europeia, como colonização do espaço-tempo. Segundo ele aponta, “Esta fabricação da Europa como o cérebro do corpo da Terra e como uma vitrine para a coleção e para o conteúdo de todas as coisas e povos do mundo [é] o mais completo e efetivo gesto imperialista imaginável” (PREZIOSI, 2016, p. 37). De uma perspectiva latino-americana, a partir dos países andinos principalmente, este é o projeto de modernidade/colonialidade europeu e depois euro-americano (desde fins do século XV até a globalização e o neoliberalismo atual), o qual criticam, contrapondo a descolonialidade, e o debate de estética descolonial, desde os anos 1990 – por Anibal Quijano, e Walter Mignolo, Arturo Escobar, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh, Nelson Maldonado-Torres, dentre outros –, a partir das culturas ancestrais indígenas. Para além de uma dualidade simplificadora, interessa ressaltar que, como aponta o teórico argentino Walter Mignolo (2003), são justamente as perspectivas indígenas e afro que permitem que se crie uma fratura de dentro, a partir da mudança descolonial, abrindo para construções de novas formas de vida heterogêneas, de resistências, que se fazem necessárias nos conflitos políticos cada vez mais violentos e crescentes, de ‘guerras entre mundos’ de matriz da ‘colonialidade de poder’ (QUIJANO, 1992) e de modos de re-existência outros. Essa opção descolonial (QUIJANO, 1992; MIGNOLO, 2003) interessa também considerando o contexto em que esta tese se inscreve e se instaura, que reúne a universidade e o museu⁴ públicos (MIGNOLO, 2015) – duas instituições da “colonialidade do saber e do ser”, num país colonizado –, no âmbito do Programa de Pós-Graduação Interunidades de Estética e História da Arte, no Museu de Arte Contemporânea (MAC-USP) da Universidade de São Paulo, e suas atuações de descolonização e experimentação, a exemplo da estruturação do MAC USP pelo professor, crítico e curador Walter

3 No original: “which frame allows for negotiation for what claim of reality?”.

4 Em uma conferência no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona - MACBA, em 2015, Walter Mignolo procura situar-se em relação ao terreno que ‘nos’ corresponde, nesse caso particular, o museu e a universidade, duas instituições da “colonialidade do saber e do ser”. Ele pergunta, considerando que onde podemos ser efetivos é onde trabalhamos, qual é a nossa forma de organização nessa perspectiva descolonial, (*La opción descolonial y la actualidad mundial* – Conferência a cargo de Walter Mignolo, 5 de março de 2015. MACBA_ Barcelona. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/conferencia-walter-mignolo>. Acesso em: 21 jul. 2016).

Zanini, e sua direção do Museu entre 1963 e 1978 como “laboratório de criação” e “espaço livre e experimental” envolvendo articulações em rede na América Latina, dentre outras iniciativas mais recentes.⁵

No Brasil, se a crítica de arte teve uma função histórica importante nas construções de “identidades brasileiras” ao longo do século XX, embebida em uma matriz moderna ocidental como modernidade ex-cêntrica,⁶ seguimos reproduzindo um colonialismo interno (com o pressuposto do ‘ocidental’ e seu ‘outro’) que assola o país desde o modernismo (e mesmo antes), mas que vem sendo mais fortemente questionado e tensionado nas últimas duas décadas. Como assinala Renata Marquez, “A história da arte excluiu a sensibilidade estética de indígenas, negros, mulheres e tantos outros queers. É parte das narrativas produzidas pela distinção entre Nós e um vasto Eles, linha divisora moderna que separou ciência e crença, sujeito e objeto, arte e artefato”. (MARQUEZ, 2017, p. 2). Em “Davi no Museu” (2017), ela propõe, então, o exercício da escuta para novos aprendizados e “um ato de fato revolucionário [...] o de sermos, um dia, capazes de não enxergar arte na nossa exaurida arte, para experimentá-la no seu extracampo e com o seu poder de pensar, explicar e agir sobre o mundo, como generosamente nos ensinam Davi e Lira”. (MARQUEZ, 2017, p. 11). Marquez se refere ao xamã yanomami Davi Kopenawa, e à Lira Huni Kuin.

O interesse aqui é atentar para a urgência de se inventar e articular novas matrizes de arte e “suspendermos pressupostos e pontos de partida, a fim de produzir uma experiência de pensamento em torno da variação de modos de existência” (CESARINO, 2017, p. 4), como sugere o antropólogo Pedro Cesarino no artigo “Conflitos de Pressupostos na Antropologia da Arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens” (2017). A partir das relações antigas e complexas entre arte e antropologia, para o autor, “não se trata exatamente de abandonar o termo “arte”, tampouco de generalizá-lo via algum projeto teórico (como no caso de Gell) ou via alguma construção comparativa unilateral” (CESARINO, 2017, p. 9). Trata-se, segundo a proposição de Cesarino, de produzir uma zona de complexidade “motivada por formas distintas de expressão pela imagem, pela palavra ou pela materialidade” (CESARINO, 2017, p. 9), da qual se “produzirá efeitos em um campo de reflexão que, talvez, não seja mais propriamente nosso ou dos outros, mas sim constituído pela conexão entre distintas capacidades”. (CESARINO, 2017, p. 13). O que está em jogo é problematizar o paradigma ocidental composto por um “nós” (“modernos”) e os “outros” (“não modernos”), num processo contínuo de descolonização do pensamento, como coloca Eduardo Viveiros de Castro, ou descolonização do inconsciente, como propõe Suely Rolnik,

5 Ver *Walter Zanini: Escrituras Críticas*, de Cristina Freire (2013).

6 “Arte e cultura brasileiras já haviam tentado elaborar, dentro da matriz moderna ocidental, a sua diferença específica como tropicalidade, através da Antropofagia de Oswald de Andrade, nos anos 20, do tropicalismo, nos anos 60, e do trabalho revolucionário e complexo de Hélio Oiticica”, lembra-nos o sociólogo Laymert Garcia dos Santos (2009 apud NOBRE, 2011, p. 59-60).

abrindo para essa potencial “conexão entre distintas capacidades”, como sugere Cesarino, como um conhecimento que se produz “a partir de um corpo, de perto, e não de um ponto de vista distanciado, superior ou privilegiado”. (CESARINO, 2017, p. 13).



Uma das interpelações e interesses do filósofo francês Jacques Rancière é a articulação entre maneiras de fazer arte, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensar as relações entre maneiras e formas.⁷ A relação entre estética e política proposta por Rancière informou intrinsecamente a plataforma autônoma *exo experimental org.* (2002-2007)⁸, da qual fui cofundadora e codiretora com Cécile Zoonens. Uma plataforma aglutinadora e catalizadora de vozes, olhares e práticas estético-políticas para pensar e visibilizar trajetórias urbanas e transformações sociais em curso, em agenciamentos que foram se fazendo no tempo e nas ações, nas conversas, encontros e projetos. *A partilha do sensível*, proposta por Rancière (2005), como sistema de formas pelo qual se dá a participação no seio de uma comunidade, abriu para a investigação de práticas artísticas contemporâneas como espaços de invenção e de experimentação, também no âmbito das investigações da *exo*, e em atuações e agenciamentos posteriores.

Porém, se a arte produz “agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. [...] Ela os produz ocupando essas formas de recorte

7 “A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível. Ela os produz não *para* a ação política, mas no seio de sua própria política, isto é, antes de mais nada, no seio desse duplo movimento que, por um lado, a conduz para sua própria supressão, de outro, aprisiona a política da arte na sua solidão. Ela os produz ocupando essas formas de recorte do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade, que são os espaços-tempos do teatro ou da projeção, do museu ou da página lida. Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos”. (RANCIÈRE, 2005a, p.2).

8 A *exo* (São Paulo, 2002-2007) foi o primeiro programa de residência artística em São Paulo, hospedando e fomentando 33 artistas e autores residentes durante três anos. Promoveu pesquisas e projetos como *São Paulo S.A.*, com direção de Catherine David, incluindo a realização, em 2005, do *São Paulo S.A. #3: Estética e Política* – seminário internacional em torno da obra do filósofo Jacques Rancière e a publicação de seu livro *A partilha do Sensível* (*exo*/Ed. 34); o primeiro programa de residência artística internacional em São Paulo no Ed. Copan; o projeto *África-Mundos – Resistências Contemporâneas* (2004) a partir do músico Fela Kuti e outros pensadores e artistas africanos; a exposição e publicação de práticas documentais *a respeito de SITUAÇÕES REAIS* (2003); a publicação *Cosmograms* (Melik Ohanian e Jean-Christoph Royoux), dentre outras ações.

do espaço sensível comum e de redistribuição das relações entre o ativo e o passivo, o singular e o comum, a aparência e a realidade” (RANCIÈRE, 2005a, p. 2), como propõe Rancière. Ao passar a vivenciar a experiência “em comum” como a do terreiro da Nação Livre Aruanda, fez-se urgente a ampliação e torção dessa “partilha do sensível”, também com e entre ‘não humanos’. E as “formas de subjetivações políticas” (RANCIÈRE, 2005a, p. 2) elaboradas a partir da produção da arte, proposta por Rancière, também é necessário interpelar aqui. A filósofa brasileira-canandense Denise Ferreira da Silva, no artigo “In the Raw” (2018), propõe experimentar uma leitura poética feminista negra de uma obra artística, que se move justamente para libertar a obra de arte de uma noção de ‘sujeito’ universal, europeu, ocidental, de um ‘ideal de humanidade’. Ferreira da Silva problematiza particularmente a noção de regime estético que rege o que se considera arte proposto por Jacques Rancière (que se construiu na virada do século XVIII e XIX), “cuja faculdade de julgamento estético repousa sobre uma representação do sensível (e das condições de afetabilidade) mediada pelas formas da razão transcendental e uma visão da imaginação que a articula como sempre já a serviço das formas abstratas do entendimento” (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 7, tradução minha).⁹ Como reforça a autora, uma leitura poética feminista negra reflete sobre a obra de arte em relação à ‘racialidade’ e cuja obra “se recusa a simplesmente se tornar um objeto de antropologia empírica”. (FERREIRA DA SILVA, 2018, p. 8, tradução minha).¹⁰

Seja na história da arte, nas relações entre antropologia e arte, seja na estética, suspendo os pontos de partida e os pressupostos, em regimes heterogêneos do sensível, em atos-gestos contínuos e constantes de descolonização, de escuta, de conexão e de instauração de modos de existência plurais.



9 No original: “Attending to the matter of the artwork, a black feminist poethical commentary moves to release it from the realm of the subject, whose faculty of aesthetic judgement rests on a figuring of the sensible (and the conditions of affectability) mediated by the forms of transcendental reason and a view of the imagination that articulates it as always already in the service of the abstract forms of the understanding”.

10 No original: “In particular, it targets the (explicit or implicit) linking of art and its particular mode of expression to an ideal of humanity. Doing so, it indicates why perspectives such as Rancière’s aesthetic regime, which relies on a notion of equality, the emergence of which he locates in the late eighteenth century along with that of Kant’s ideal of humanity, offer no entry point for a reflection on artwork that is not immediately taken as an expression of it”.

Esta tese parte de um movimento de deslocamento¹¹, e implica diversos outros deslocamentos, reunindo experiências e inquietudes pessoais e profissionais dos últimos vinte anos, as quais busco ampliar por meio da experiência da Mikangaya com a Nação Livre Aruanda e os devires da arte e da ação ritual (ou ritualística). Considero meu encontro inicial com o babalorixá Kabila Aruanda e com o ritual do terreiro de Aruanda, em 2006, ano em que me tornei Mikangaya, como um primeiro deslocamento radical, semântico e experiencial e que implicou vários deslocamentos territoriais e de modos de vida, nesse tempo expandido. No âmbito desta tese, o segundo deslocamento importante foi um acontecimento em 2012: sob a grande pedra flutuante-marquise¹² do Museu Brasileiro da Escultura e da Ecologia (Mube), em São Paulo, Kabila Aruanda foi convidado a colaborar (por minha intermediação) como babalorixá na cocriação da obra do artista estadunidense Les Joynes, parte do seu projeto artístico *FormLAB* (*Form Laboratory*).¹³ Durante esse processo de criação coletiva preparativa, funcionando como articuladora e tradutora no diálogo travado entre Kabila e Les, vertia para o inglês os significados e implicações dos pontos riscados, tal como Kabila os entendia. Naquela parceria entre os dois, os pontos riscados singulares de diversos orixás – Oxum, Yemanjá, Yansã, Ogum, dentre outros – e a espiral do tempo marcavam um campo de forças em volta da grelha de objetos (disponibilizados também por Aruanda/Usina da Alegria Planetária – UAP) no chão-praça de concreto (que é também cobertura desse museu subterrâneo-topográfico), compondo, ao final, uma obra comum. Naquele deslocamento, da gira do terreiro para uma ato processual de colaboração e cocriação no museu (sem espectadores ou participantes nesse caso), me dei conta pela primeira vez da potência dos pontos riscados, já presentes nas giras-rituais.

Outros deslocamentos se seguiram com esta investigação. Em meados de 2015, concomitante ao meu ingresso no doutorado, Aruanda, que até então se colocava como um ‘terreiro de candomblé contemporâneo anarquista’, deixa de ser religião, ou seja, deixa de ser candomblé, com a

11 José Fernando Peixoto de Azevedo ressaltou essa característica do deslocamento e da implicação da tese na Banca de Qualificação (ago. 2017).

12 Uma pedra no céu de *La Flèche Zénon*, de René Magritte é o que inspirou o arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o projeto do MUBE. Vide a exposição *Pedra no Céu: Arte e Arquitetura de Paulo Mendes da Rocha*, realizada no MUBE, com curadoria de Caue Alves e Guilherme Wisnik, 2017. Disponível em: <<https://jornal.usp.br/cultura/paulo-mendes-da-rocha-projeta-uma-pedra-no-ceu/>>. Acesso em: 2 jul. 2019.

13 Nesse projeto, realizado em diversas cidades desde 1997, o artista explora “culturas locais através de objetos encontrados, que são coletados, trazidos e improvisados em laboratório nômade e reprocessados como novos artefatos”. Texto extraído do site do artista disponível em: <<http://www.artinforme.com/>>. Acesso em: 17 maio 2017.

nova regência espiritual do Exu Seu Sete Portas de Aruanda, e se assume como um Modo de Vida de Culto aos Orixás e Guias, renomeando-se Nação Livre Aruanda¹⁴, a partir de 2017. Esse rompimento com a religião é uma inflexão decisiva para o terreiro, e para esta pesquisa também, com implicações ampliadas políticas-rituais-artísticas que serão desdobradas ao longo da tese. Esse ato decisivo do terreiro (de ruptura radical e, ao mesmo tempo, de uma certa continuidade da própria prática), rompe com as referências normativas de sincretismos, de noções de família e do catolicismo, e com a própria hierarquia da maioria dos terreiros de candomblés, ressaltando a dimensão anarquista (isto é, da política das alianças e da amizade) desse modo de vida. Permanecem o culto aos orixás, as ritualísticas e o ‘método Aruanda’. Assim, Aruanda não é um terreiro de raiz (das grandes ‘nações’ afro-diaspóricas de Ketu, Angola e Jeje), mas sim um desdobramento, “um lugar de experienciar, onde cada um pode encontrar a sua verdade” (KARTILHA, 2018, p. 2). Como apontou a guia Imperatriz Cigana dos Mistérios, “O modo de vida Aruanda compreende ritualizar para construir uma existência. E, existindo, obter o prazer. Quanto mais eu ritualizo e ressignifico a minha vida, mais eu existo. E existir é ter o domínio da sua verdade, que não é única”. (IMPERATRIZ, 2015, transcrição minha do áudio). Parece-me muito significativo esse ato de rompimento e de continuidade, pois se firma e se instaura a possibilidade ampliada e a potência de uma experimentação libertária, ritualística e artística, como uma forma de vida ou modo de vida em que a própria experiência e existência é um trabalho político-poético sobre si mesmo, de uma “espiritualidade política”¹⁵, individual e coletiva.

O babalorixá e artista Kabila Aruanda ressalta que a Nação Livre Aruanda é um “Território Ritualístico/Performático. Ritual: ligação com manifestações do sagrado, sobretudo as de matriz africana e indígena. Performático: ligação com a arte e seus desdobramentos”¹⁶. (KARTILHA, 2018, p. 8). Em Aruanda, o “encontro do Sagrado e da Arte se torna essencial em nossa Nação Livre [...] Portanto, fazer Arte dentro de um território Sagrado potencializa a comunicação entre o indivíduo e seus desejos [...] [e com o] Mistério” (KARTILHA, 2018, p. 8). Como será desdobrado ao longo da tese, a dimensão do sagrado em Aruanda é a própria instauração

14 “Aruanda é uma nação, um lugar de livre ritualização do culto aos orixás, mas não é candomblé, nem umbanda. É uma livre escolha, são pessoas contemporâneas, são pessoas urbanas, e que escolheram cultuar os orixás. [...] Os orixás são a natureza, são os elementos que constituem o próprio planeta e constituem o nosso organismo, e tem as graduações todas até chegar aqui nos indivíduos”. (NOBRE; ARUANDA, 2015, p. 23).

15 Ver o livro *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*. de Jacques Alexander (2006).

16 A noção de “performático” é complexa e ampla. No âmbito desta tese, concentro-me nos pontos riscados, em suas pluridimensionalidades, e me aproximo também das conexões com o corpo, que gira, incorpora, se coloca à disposição desse ponto riscado-portal para experienciar diferentes dimensões de modos de existência.

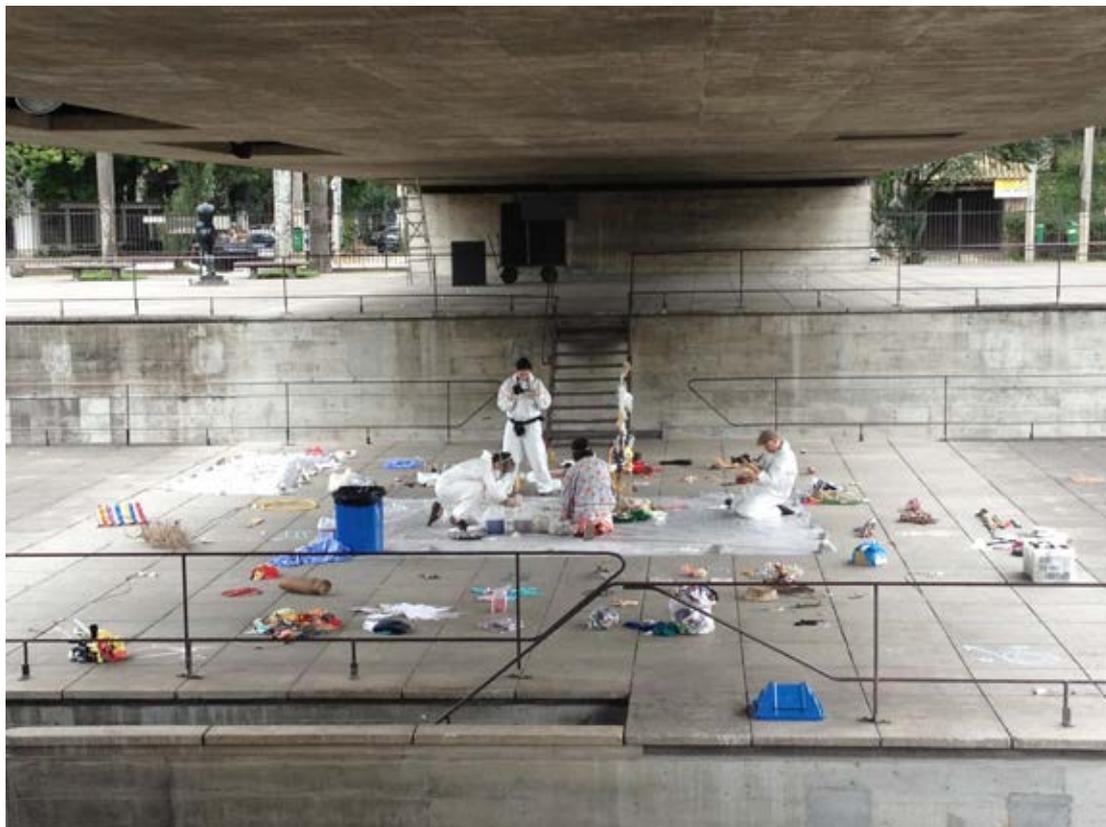


Figura 3 - Processo de cocriação com Les Joynes, e Kabila Aruanda, para FormLab, Mube –SP (2012). Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.

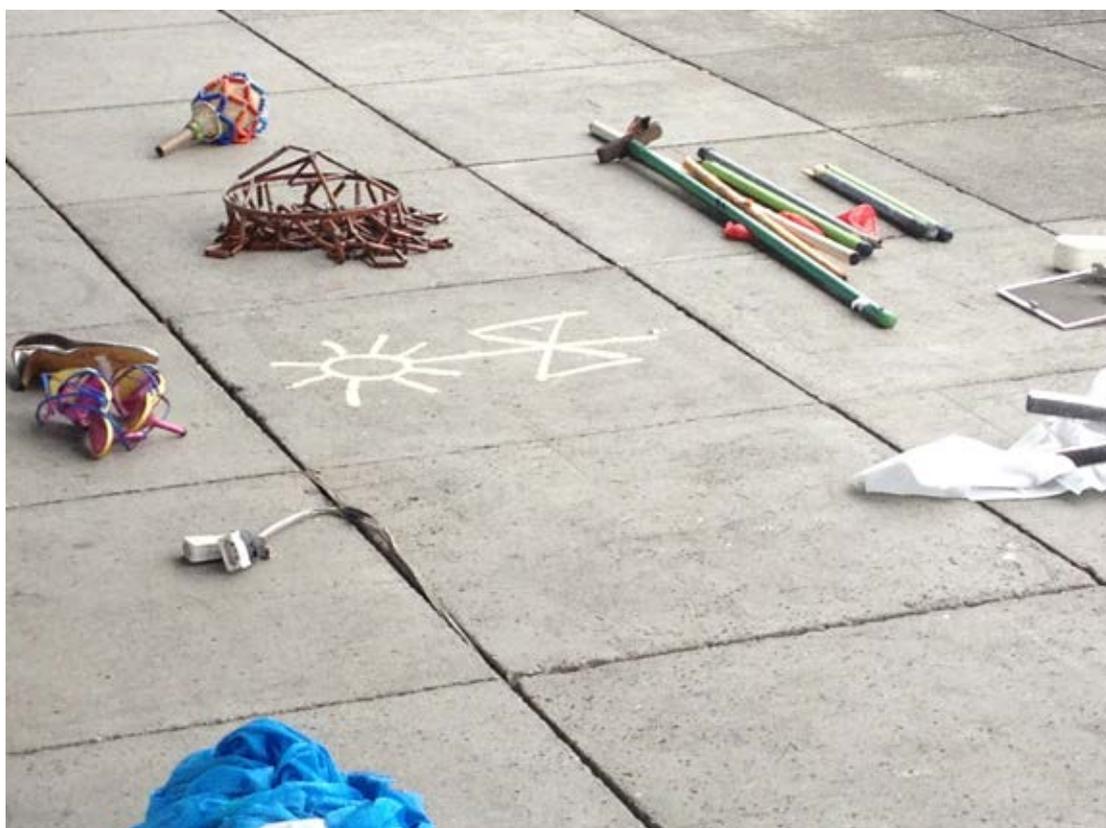


Figura 4 - Ponto riscado por Kabila Aruanda, Processo de cocriação com Les Joynes, para FormLab, Mube – SP (2012). Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figuras 5 e 6 - *Performance L'Acte/Processus/Rituel - Fureur*, Clarissa Alcântara com Kabila Aruanda, iaôs UAP e público, na exposição *La Bête et l'Adversité*. Le Commun / BAC - Bâtiment d'Art Contemporain - Genebra (2015). Fotos: Simone Donatelli. Fonte: arquivo Aruanda.

do existir, é a própria arte de instaurar uma existência,¹⁷ em que existir é fazer existir um outro, em engendramentos entre humanos e não humanos, e temporalidades múltiplas. Kabila Aruanda criou também a Usina da Alegria Planetária – UAP, situada em um grande galpão-atelier, no terreno contíguo ao terreiro, para uso próprio e para a comunidade dos iaôs, com atividades cotidianas e eventos plurais e pontuais como peças de teatro, performances etc. com parcerias próximas e continuadas com alguns iaôs-artistas-arquitetos em diversos projetos artísticos e expográficos¹⁸, confluindo as experiências da UAP e do Ilê.



Nesta tese, destaco três situações com pontos riscados por Kabila Aruanda em espaços institucionais de arte: o ritual–processo de colaboração e co-criação com o artista Les Joynes no Mube (São Paulo), realizada em 2012; a performance-ritual *L'acte/processus/rituel – Fureur*, com a artista Clarissa Alcântara no Le Commun / BAC – Bâtiment d'Art Contemporain (Genebra, Suíça), em 2015; e, por último, a fotografia e o gesto-ritual no iPad em *Existência/Resistência* para a exposição *Campos de Invisibilidade* no Sesc Belenzinho (São Paulo), em 2018-2019, a convite meu e do artista Claudio Bueno, como curadores, que desdubro no terceiro capítulo. Essas instaurações-performances-riscados, como gestos rituais e artísticos, engendram continuidades e conexões, deslocamentos e atravessamentos entre distintos mundos.

Em 2015, justamente no período de inflexão de Aruanda, ao se desvincular do candomblé, e se assumir como um Modo de Vida, como um Território Ritualístico/Performático, a artista *performer* Clarissa Alcântara se aproximou do terreiro e construiu uma colaboração performática-ritual-artística com Kabila Aruanda, Guias da Mentoria e iaôs, que se desdobrou na performance *L'Acte/Processus/Rituel - Fureur* (Ato/Processo/Ritual - Fúria), para a exposição *La Bête et l'Adversité (A besta e a adversidade)*,¹⁹ em Le Commun / BAC – Bâtiment d'Art Contemporain (Genebra, Suíça), no âmbito da performance da antropóloga francesa

17 Como coloca também o filósofo francês David Lapoujade em *As existências mínimas* (2017a).

18 A exemplo das parcerias e projetos com o Sesc São Paulo, como a recente exposição *Ounjê – Alimento dos Orixás* (2019), no Sesc Ipiranga, dentre muitos outros. Destacam-se ainda projetos em curso, como a *Terapia da Imagem* e o programa de Residência Artística.

19 As ações e performances encontram-se disponíveis em: <<http://utopiana.ch/ba-performances/>>, <http://utopiana.ch/2015/06/18/pourparlers-avec-kabila-aruanda/>>, <<http://utopiana.ch/2015/06/18/lacteprocessusrituel-fureur/>> e <<http://utopiana.ch/2015/06/18/cosmocouleurs/>>.

Barbara Glowczewski,²⁰ que “propôs uma experiência visual, confrontando imagens de rituais australianos que ela havia filmado, em 1979, com rituais umbandistas que ela filmou no Brasil em 2013 e 2015” (GLOWCZEWSKI, 2017, p. 279). A seu convite, Clarissa Alcântara realizou uma dança performática sobre a qual Glowczewski projetou imagens em movimento das danças de participantes em estado de incorporação. Experimentação que, para a antropóloga, ressoa os filmes experimentais realizados por Maya Deren no Haiti, indagando-se sobre “como restituir a *presença* de um ritual, com seus afetos e efeitos, que escapasse à redução induzida por toda a representação comentada de uma sequência filmada. [...] Um evento que, a um só tempo, no ritual, desterritorializa e reterritorializa os participantes”. (GLOWCZEWSKI, 2017, p. 281 e 284). Para Clarissa Alcântara, “instaura-se, ali, uma nova dimensão ao acontecimento da performance: o sagrado materializado num estado sutil de incorporação” (ALCÂNTARA apud GLOWCZEWSKI, 2017, p. 288). A multiplicidade em devir constante na filosofia de Deleuze e na ecosofia de Félix Guattari ecoam nesses rituais diversos, aborígenes e afro-brasileiros, nos quais Glowczewski reconhece também algo *comum*: “a intenção própria aos dois tipos de cosmovisões no fazer devir à coletividade uma multiplicidade de devires a cada participante que o deseja”. (GLOWCZEWSKI, 2017, p. 282).

Em *L'acte/processus/rituel – Fureur*, numa sala branca da instituição de arte contemporânea, dois vídeos de rituais-performances realizados em Aruanda (Brasil) por Clarissa Alcântara e Kabila Aruanda com iaôs e as artistas Sandra Alves, Ive Luna, dentre outras, foram projetados em duas paredes contíguas. O babalorixá, em diálogo com Clarissa, quis levar uma “performance dentro da ritualística, que envolve o transe, mas o transe como catarse, e a arte como natureza” (NOBRE, ARUANDA, 2015, p. 30), que seria também justamente ‘a ritualística dentro da performance’, como ressaltou Alcântara. No chão, um quadrado delimitado por vários ‘pontos riscados’, juntamente com o som dos tambores e ‘pontos cantados’, folhas e cheiros, configuraram um campo de forças intenso e potente desse ritual-transe por duas horas consecutivas – com iaôs, artistas, curadores e visitantes vestidos com grandes saias (pintadas à mão com ‘pontos riscados’) e ‘ofilás’ (como uma ‘máscara’ que cobre os olhos durante o ritual de incorporação de guias e orixás femininas), ambos especialmente manufaturados por Kabila Aruanda para este acontecimento. No início do ritual, o babalorixá riscou vários pontos de Orixás e Exus

20 Seu interesse e pesquisa dos cultos afro-brasileiros levou Barbara Glowczewski, através da artista Clarissa Alcântara, a visitar a Nação Livre Aruanda/UAP em março de 2015, com conversas intensas e experimentações das quais participei, com continuidade do diálogo e parceria para a realização das performances *Cosmocoleurs* e *Fureur*. Em Genebra, no dia seguinte à *Cosmocoleurs*, foi realizada a performance *L'acte/processus/rituel – Fureur*. Convidado por Clarissa Alcântara, instaurou-se ali um acontecimento-ritual com Kabila Aruanda e com outras artistas brasileiras e iaôs da Nação Livre Aruanda / coletivo Usina da Alegria Planetária – UAP. No terceiro e último dia, houve um encontro de Clarissa Alcântara com Kabila Aruanda, que falou de sua experiência e modo de vida em Aruanda.

do terreiro (reconhecíveis e presentes nos rituais-giras realizados no terreiro, em Cotia/São Paulo) com ‘pembas’ de diferentes cores, assim como emergiram outros novos e desconhecidos ‘pontos riscados’, mais complexos, configurando diagramas rituais como signos de desterritorialização e reterritorialização, que juntos convocavam as vibrações e relações das forças em jogo naquele tempo-espaço específico. Interessa-me atentar, nessa performance-ritual, para a convocação da experiência do *fazer-se*, isto é, do “devir em agenciamentos possíveis”, entre espaços-tempos múltiplos. “O desenho de uma multiplicidade de linhas que se percebem comuns” (GLOWCZEWSKI, 2017, p. 302)²¹ nas relações e engendramentos entre o terreiro de umbanda em Florianópolis, o terreiro de culto aos orixás em Cotia, o espaço de arte contemporânea em Genebra, os artistas, os objetos, os públicos etc.

Da feitura²²

Esta tese se faz em três capítulos, estruturando-se a partir do próprio ‘ponto riscado-cosmograma’ e método de Aruanda, da pirâmide triádica: no primeiro capítulo, intitulado *Encruzilhada*, atravesso as encruzadas em

- 21 “Borram-se fronteiras, cores, línguas, nomes, pois lisa se faz a superfície por onde se produzem esses dinamismos espaço-temporais. Uma cosmopolítica, em um fazer antropológico indisciplinado, traça, entre espaços e tempos longínquos, o desenho de uma multiplicidade de linhas que se percebem comuns”. (GLOWCZEWSKI, 2017, p. 302).
- 22 Esta tese foi feita a partir de uma dupla pertença, como iniciada-praticante do terreiro e como pesquisadora-autora-curadora, e envolveu as próprias experiências dos rituais e ritualizações desse modo de vida, além de conversas e provocações, desde o início e ao longo de toda a pesquisa, com o Kabila Aruanda e a Mentoria, e também com alguns iaôs do terreiro (Ilê), com o cuidado e a atenção contínuos ao limite tênue entre o que é e não é publicamente partilhável dessa experiência e modo de vida. Feitura esta entrelaçada com leituras e investigações de trabalhos de autores de vários saberes e experiências, conversas e trocas vitais com interlocutores e amigos, acompanhamento de processo de escrita, grupo de estudos, aulas, palestras, seminários, visitas a museus, exposições, performances, além de projetos artísticos e curatoriais realizados por mim em parcerias diversas, no Brasil, China, Suíça, Quênia, Alemanha, Turquia etc. Se esses deslocamentos apresentam traços concretos no mundo, muitos outros, com seus eventuais abalos sísmicos, terrestres e políticos, individuais e coletivos, devastadores e alguns potencializadores, aconteceram e seguem com muita intensidade neste período. Importante ressaltar também que assumo, aqui, a posição política ao equivaler as citações/saberes das entidades-Guias de Aruanda (como modos de existência virtuais, não humanas ou além-de-humanas) em conversações quando incorporados pelo Babalorixá Kabila Aruanda, com as citações/saberes de outros autores humanos de diferentes publicações. A escrita desta tese porta uma individualização da palavra (e seus riscos e responsabilidade) por quem a escreve, diferindo da dimensão da oralidade como expressão livre e partilhada que constitui esse tipo de experiência como desse Ilê. Ao término desta tese, portanto, eventuais erros e falhas desta pesquisa acadêmica-artística são desta autora.

múltiplas dimensões. Uma dimensão é a da própria Nação Livre Aruanda como um modo de vida e suas potenciais implicações com os pontos riscados – enfoque desta pesquisa. Apresento um breve levantamento bibliográfico dos ‘pontos riscados’ no Brasil, em relação às ‘firmas’ em Cuba e aos ‘véves’ no Haiti, como diásporas nas Américas dos ‘cosmogramas’ Kongo da África ocidental – como riscados afro-atlânticos negros, suas continuidades, rupturas e desdobramentos.²³ Assim como nas giras-rituais no Ilê, abre-se o trabalho desta tese com os guias-Exus. Foco em implicações e decifrações parciais de alguns pontos riscados de guias-Exus Lebara (masculino) e Bombogira (feminino), em diferentes rituais, seus elementos e instaurações – especificamente em giras-rituais ocorridas entre 2016 e 2018 – da Nação Livre Aruanda. A potência do Orixá Exu (divindade Ioruba, com presenças vitais em outras “nações” também) se apresenta nos deslocamentos e encruzilhadas entre a África Ocidental e o Brasil particularmente, e ressalta-se aqui as forças dos tridentes nos seus riscados e dos guias-Exus. Outra dimensão é das decisões no caminhar, na construção da existência, como apontou o Exu Seu Sete Portas (2018), “A encruzilhada é o mistério da escolha que eu vou fazer. É a junção de dois pontos”. Nesse caminhar, junto aos Orixás, guias-entidades, babalorixá e iaôs de Aruanda, alguns autores dialogam e atravessam direta ou indiretamente essas encruzilhadas: Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, este último com sua proposição da *pedagogia das encruzilhadas*, “como um projeto político/epistemológico/educativo anti-racista/descolonial”, em que “as encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam” (RUFINO, 2018, p. 75). O Atlântico como uma “gigantesca encruzilhada” potencializando e reinventando-se nos terreiros e “corpos-terreiros” como encruzilhadas de diásporas e liberdades. Encruzilhada como “conceito indelével do mundo atlântico Kongo como o ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e vivos” (THOMPSON, 2011, p. 113). Outro autor presente é Tim Ingold, com os emaranhados das linhas

23 Recentemente, o curador e pesquisador brasileiro Hélio Menezes tem contribuído para a ampliação e problematização do campo de disputas políticas e conceituais da noção de “arte afro-brasileira”, com significados diferentes ao longo do século XX, apontando “as ambiguidades que informam as relações raciais no Brasil”, interpelando quem fala e para quem, quais os critérios e compreensões distintas do termo, no âmbito dos debates contemporâneos. (MENEZES, 2018, p.578). A partir de exemplos potentes e variados de exposições, museus, produções artísticas, críticas, de historiografias e curadorias recentes, “a situação hoje é diversa: abraçada [com dissensos] pelo mundo da arte e da militância negra, a expressão vem sendo cada vez mais requisitada, utilizada e contestada por artistas, críticos, curadores e *marchands*, ampliando seus espaços de circulação [...]. Especialmente com a diversificação das pautas de reivindicação e atuação do movimento negro nas últimas três décadas” (MENEZES, 2018, p. 579), produções contemporâneas de artistas negros reivindicam uma arte assumidamente atuante, engajada – nesta sociedade brasileira estruturalmente racista – e a reversão e reparação da desigualdade, também de representatividade nas instituições artísticas de muitas maneiras e nas esferas públicas.

de vida e de existências, alargando potenciais articulações com os pontos riscados e o caminhar das linhas em movimento. As encruzilhadas e as encruzas operam como princípio ou lógica em percepções do pluriverso. Em outras palavras, compreendem a coexistência (com conflitos, alianças e negociações) de diferentes rumos, caminhos, possibilidades, potencialidades, desapegos, sem certezas fixas. Encruzilhadas como lugar e como tempo que pressupõem o risco das decisões. E os pontos riscados como encruzilhadas de linhas de forças, multiplicando a invenção de modos de vida ou modos de existência outros.

Chão, o segundo capítulo, aproxima-se de uma nova cosmografia ou ‘gaiagrafia’, em que a Terra é compreendida como um vórtice, uma hélice, com ciclos geoquímicos complexos, emaranhados; ela “é definida não como um corpo planetário, mas como uma CZ [*Critical Zone* (Zona Crítica)] frágil, fina e ativa” (LATOURET et al., 2018, p. 13, tradução minha). Considera-se a Terra “como comunidade” de seres não humanos e humanos, em contraposição a “Terra como mercadoria”, em potenciais intersecções com práticas artísticas, como os *earthworks – Spiral Jetty* (1970) do artista Robert Smithson e de inscrições aborígenes – que convocam, assim como a ‘gaiagrafia’ e as cosmografias dos pontos riscados, a mudarmos e ampliarmos os pressupostos e vocabulários implicados. Nas entranhas da Pele da Terra coabitam todos os seres, que traçam movimentos circulares e espiralados. Do *Teatro Anatômico da Terra* (2014), da artista Camila Sposati, em Itaparica, Bahia, ao *Chalk Circle* (1968/2014), do artista Ian Wilson, em Salvador, aproximo-me de inscrições efêmeras e muito potentes instauradas na 3ª Bienal da Bahia (2014). Inscrevem-se espirais na pele da terra e na pele humana. É o orixá feminino Oxum que desloca, nas diásporas afro-atlânticas, com sua força em “corpos-terreiros” (CAMARGO, 2016) no Brasil, com seu poder de criar e (re)inventar, apontando para a potência política de engendrar mundos outros, mais heterogêneos. O historiador da arte nigeriano-estadunidense Rowland Abiodun amplia e propõe uma perspectiva ioruba para a leitura da cultura e da arte ioruba como um *oríkí* (provérbio) verbal e visual. Dos múltiplos chãos-terras entre Áfricas e Américas, volto-me para a trajetória urbana de deslocamentos e de experiências de convivência do próprio terreiro da Nação Livre Aruanda, em Cotia (região metropolitana de São Paulo) e seus assentamentos. E de iaô(s) que debruça(m)-se sobre o chão, sobre a Terra, para ver melhor, pensar melhor, agir melhor (DIDI-HUBERMAN, 2015), na justiça e justeza do orixá masculino Xangô, compondo chãos “em comum” e múltiplos. Chãos em movimento.

Cosmograma, o terceiro capítulo, compreende os pontos riscados como gestos da escuta, gestos de decifração, de produção e de instauração de modos de existência, a partir de experiências situadas, acompanhados da obra *Caminhando* (1963), da artista Lygia Clark, e da perspectiva do filósofo francês Étienne Souriau, para quem “instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira – a cada vez (re)inventada” (LAPOUJADE, 2017, p. 89), em que os pontos riscados operam como “poema de gestos”

37 (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24). Nos riscos do tempo, debruço-me sobre os pontos riscados como constelação e linguagem, como diagramas rituais. Situo, então, os pontos riscados como ‘cosmogramas’, compreendendo ‘cosmos’ no sentido ‘cosmopolítico’ proposto por Isabelle Stengers, que abarca humanos e não humanos. Os pontos riscados, ao serem riscados pelo babalorixá com e para os guias e orixás, que são os elementos da natureza/Terra, ou seja, são riscados por humanos e não humanos, não seriam símbolos, porque são engendramentos e grafias da própria Terra, do Mistério, do Cosmos. E sigo, então, com um ensaio visual da exposição *Campos de Invisibilidade*, com curadoria minha e de Claudio Bueno, em uma proposição artística – espacial e gráfica – d’O grupo inteiro (Carol Tonetti, Claudio Bueno, Ligia Nobre, Vitor Cesar). Realizada no Sesc Belenzinho (São Paulo, 2018-2019), em uma constelação de obras e perspectivas plurais, incluindo os pontos riscados dos Caboclos Pretos e Caboclos Indígenas de Aruanda, essa exposição propôs “uma reflexão sobre a infraestrutura tecnológica global e a invisibilidade de seus modos de atuação, e as relações com as diversas formas de vida, implicações com a Terra e os corpos”.²⁴

E ao *Continuar*, num contexto mais ampliado desta tese (como presença vital, embora menos visível), Achille Mbembe advoga por ativar arquivos da humanidade, africanos e autóctones, de mobilidade e hospitalidade. Mbembe propõe as noções de “fluxos, redes e encruzilhadas” de África num tempo expandido, como contraposicionamento diante da fronteirização e condominização crescente das fronteiras coloniais de territórios e corpos, no tempo-espço de “emaranhado ou ajuntamento planetário” (“*planetary entanglement*”) que vivemos todos atualmente (MBEMBE, 2018). E é na política das alianças e dos afetos, em “formas de negociação [...] como formas de trânsito, deslocamentos contínuos, jogos, disputas e seduções” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 28) que seguimos como coletividade mais ampla, em Terra-chãos moventes.

24 Convite da exposição “Campos de Invisibilidade”, Curadoria Claudio Bueno e Ligia Nobre, Sesc Belenzinho, São Paulo (2018).

O Cruzamento também pretende evocar as encruzilhadas, o espaço de convergência e possibilidade infinita; o lugar onde pousamos e descartamos o desnecessário para pegar aquilo que é necessário. É aquele imaginário do qual sonhamos o ofício [ou o fazer] de uma nova bússola [ou compasso]. (tradução minha)

(Jacques Alexander)

Esta parte final da Introdução acontece num tempo após o término das duzentas e tantas páginas de escrita-desenho-trajetória desta tese, e após ser fortemente interpelada sobre quem escreve e a quem esta tese é endereçada. Em conversa com José Fernando Peixoto de Azevedo, Renata Marquez, Paola Berenstein Jaques, Renato Sztutman e Peter Pål Pelbart, me dei conta da fragilidade da própria construção da tese, em que eu como autora desaparecia, não me posicionava, enquanto expunha outros iaôs do terreiro. O texto original foi escrito sobre uma encruzilhada, um embate, vertiginosamente, em que esta autora da tese sumia, se esquivava, apesar de estar radicalmente implicada, e isso confundia e comprometia a própria construção e leitura desta tese-trajetória que também foi a construção de uma luta. Portanto, faço aqui esta correção. Não exponho mais e não nomeio os outros iaôs, reconhecendo que todos participam e compõem essa coletividade/Modo de Vida, mas assumo e exponho aqui a presença da autora como iaô Mikangaya, em diálogos e relações com o babalorixá Kabila Aruanda e com a Mentoria, e com os Orixás e Guias da Mikangaya, dentre outras vozes e trajetórias, autores e artistas. A escrita é assumida por esta autora da tese, com enfoque na experiência da iaô Mikangaya – que é o nome no Ilê desta mesma autora – como terceira pessoa do singular, numa trajetória em que, ao final da tese, quem se reinventa e se instaura é esta autora, já outra, engendrando o seu próprio ponto riscado. Os “Riscos da tese” se posicionam então aqui como um Posfácio ou Epílogo. Mas, faz-se necessário que sua presença esteja ao final desta Introdução, como em uma espiral, produzindo uma finalização e um novo começo, e não se deixando falsear e explicitando essas correções e decisões.

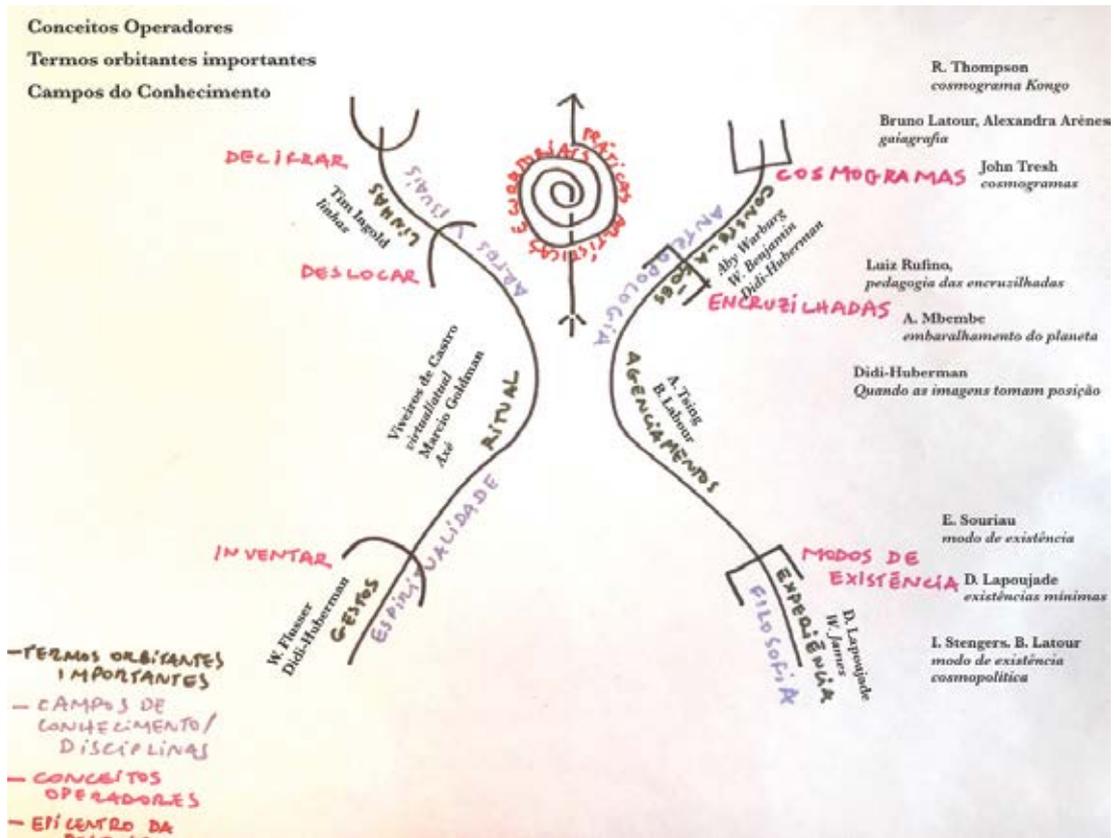
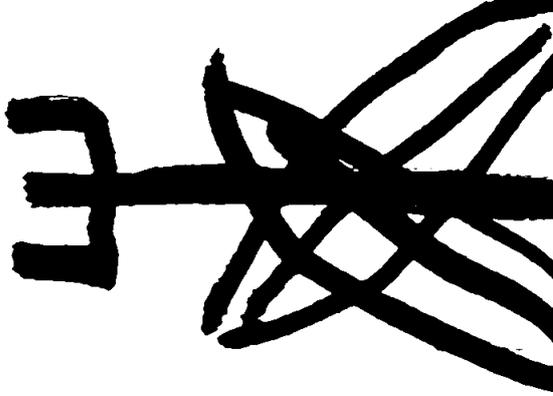
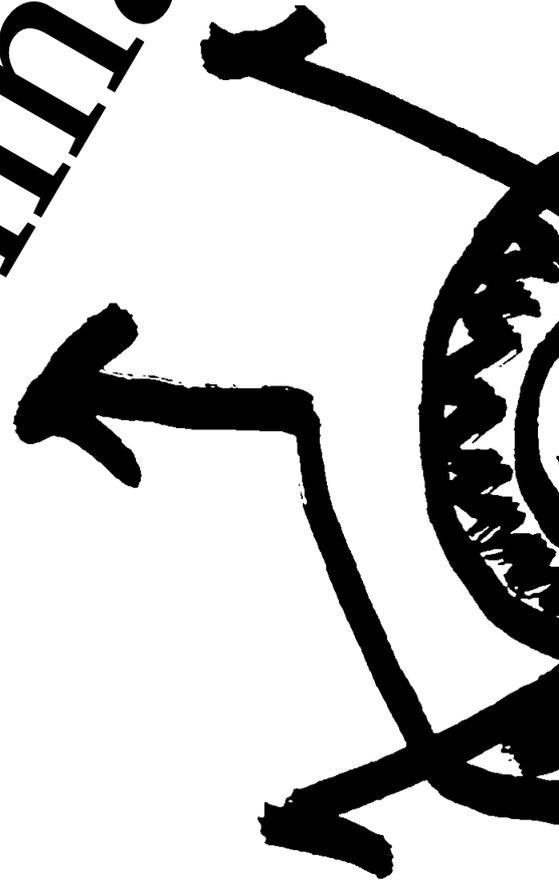


Figura 7 – Ponto riscado-diagrama processual do pensamento-atuante instaurador desta tese, a partir do ponto riscado da *Kamarinha da Rola do Seu Sete Portas* (2016). Desenho: Ligia Nobre, 2018. Fonte: arquivo pessoal.



15 Jun 2013

I ENCERUZILHADA





1.1 ENCONTRO DAS LIBERDADES

A Nação Livre Aruanda é o encontro das liberdades.

(*Exu Orixá Seu Sete Portas*)

A diáspora africana lida pelo conceito de *encruzilhada* problematiza as ambivalências e contradições presentes no que foi projetado enquanto impossibilidade e se reinscreveu enquanto invenção.

(*Luiz Rufino*)

O ritual da *gira* em Aruanda, muitas vezes, inicia-se com os *pontos riscados* no chão de terra batida feitos pelo babalorixá (sacerdote) Kabila Aruanda, ao ritmo dos tambores, com os *pontos cantados*, as danças, as oferendas, e iaôs (iniciados) em roda. São inscrições riscadas com pema (giz), em diferentes cores, compostas de linhas e pontos, não raro também com pólvora, plantas, e alimentos, em que emergem imagens recorrentes e novas de forças implicadas de orixás e exus e guias específicos para uma pessoa específica, ou para um coletivo, num momento e para um desejo e uma intenção singulares. São riscados que se expressam de formas e/ou em matérias diferentes, com uma duração efêmera, no tempo de cada ritual. Os *pontos riscados* “materializam o sagrado”, agem como uma encruzilhada ou um portal que conecta a terra e o cosmos, o chão e o céu.



Aruanda é tempo. A Nação Livre Aruanda é um terreiro (Ilê) que se engendra como um encontro da multiplicidade temporal da encruzilhada (MARTINS, 1997), ou como “encontro das liberdades”. A Nação Livre Aruanda foi constituída em janeiro de 2001 pelo babalorixá e artista Kabila Aruanda juntamente com a regente-fundadora Exu Bombogira Dona Maria Gertrudes e a Mentoria (espíritos-guias do babalorixá e do terreiro). Babalorixá é o pai-de-santo no candomblé, o sacerdote ou o mestre, “é o homem que cuida dos orixás”, conforme Kabila Aruanda. A Mentoria é formada pelos guias ou entidades (que são espíritos que se comunicam através da fala também, e que o babalorixá incorpora nas ‘giras’-rituais) que, com o babalorixá, regem o terreiro (Ilê).

Inicialmente, Aruanda situou-se na própria casa sobrado-atelier do babalorixá, no bairro da Liberdade, no Centro de São Paulo. Chamava-se então Korrente da Alegria de Aruanda. A partir de 2006, consolidou-se num sítio, em Cotia, na Região Metropolitana de São Paulo, denominando-se como um terreiro de ‘candomblé contemporâneo anarquista’. Em junho de 2015, com o novo mentor espiritual do terreiro, o Exu Seu Sete Portas¹, Aruanda desvinculou-se do candomblé, deixou de ser religião, e se assumiu como Modo de Vida Aruanda ou Nação Livre de Culto aos Orixás. Num processo contínuo de transformação, em 2017, considerado o primeiro ano de um novo ciclo, o terreiro se renomeou Nação Livre Aruanda. Desde 2019, a Nação Livre Aruanda tem enfatizado e se situado como um terreiro de experimentação e de vivência de experiências, uma nação livre de ritualização de culto aos orixás (deidades ou divindades), “grandes almas” e guias-entidades da Mentoria (espíritos) como prática de liberdades possíveis.

Terreiro-Nação

Da tradição negra do candomblé da Bahia, na cidade de Salvador, onde surgiram os primeiros terreiros no século XIX, e também no Rio de Janeiro – das mais variadas ‘nações’ (que correspondem à origem africana de suas divindades) –, as religiões dos orixás se expandiram e se alastraram por várias cidades e metrópoles brasileiras a partir da década de 1960 (PRANDI, 2005). O filósofo brasileiro Wanderson Flor do Nascimento, no ensaio “Sobre os candomblés como modo de vida: imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis” (NASCIMENTO, 2016), ressalta a grande variedade de práticas de matrizes africanas no Brasil, sendo impossível homogeneizar e generalizar em uma “única” prática de candomblé, ao contrário, há muitos candomblés, que “nascem da articulação de diversas práticas e crenças que se originaram de locais diversos do continente africano” (NASCIMENTO, 2016, p. 154).

Nascimento relembra que é comum usar a expressão “nação do candomblé”, buscando apontar uma predominância de um local de origem das práticas, sendo as mais conhecidas e praticadas o Ketu (advindo de Yorubalandia de Ketou, atual Benin, e com influência de outros lugares da

1 Como ressaltou o babalorixá Kabilia Aruanda, ao assumir a nova regência espiritual deste Ilê, “o Exu Seu Sete Portas deixa de ser Orixá. Ele recebe um convite de Dona Maria Gertrudes, que era a nossa primeira mentora, e abdica do lugar de Orixá para estar entre os vivos e ter a palavra. Então, isso também é importante de dizer. Então, ele não é um Orixá Exu hoje. Ele foi um Orixá que faz um caminho, absolutamente subversivo, porque ele abre mão de um lugar de elevação máxima, sendo Orixá, para cumprir uma missão e voltar e estar entre nós e obter a fala”. (ARUANDA, 2019). Essa anotação retifica a versão inicial da tese que o chamava de ‘Exu Orixá Seu Sete Portas de Aruanda’, e passa a renomeá-lo Exu Seu Sete Portas de Aruanda.

Nigéria), Angola (de regiões bantas de Ngola, atuais Angola e Congo), e Jeje (de regiões ewé-fons do antigo Dahomé, atual Benin e Togo), mas reforçando que seguem em contínua transformação, seja no interior de uma mesma “nação” e de suas casas matrizes, seja entre terreiros de diferentes nações.

Segundo o sociólogo brasileiro Muniz Sodré, em *O Terreiro e a Cidade*, “a palavra terreiro significa quintal, terra batida e também organização da comunidade religiosa negro-brasileira: o egbé [...] como território litúrgico original, uma espécie de *continuum* africano no exílio negro ou na diáspora” (SODRÉ, 2002, p. 20). Assim, os candomblés e umbandas no Brasil, bem como outras religiões de matriz africana – a *santeria* e o *palo santo*, em Cuba, e o *vodu*, no Haiti e nos Estados Unidos, em suas modulações e variações – e tantos outros modos de vida plurais afrodiáspóricos² e também aqueles dos povos indígenas ameríndios, são todos importantes contradispositivos de existência-resistência política (PRANDI, 2001; MUNANGA, 2018) diante dos processos violentos de colonização, colonialidade/modernidade, e expropriações continuadas.

Ao se debruçar sobre o surgimento dos terreiros de candomblé em São Paulo, nos anos 1960, o sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi ressalta a situação temporal, urbana e social específica desta grande metrópole que favoreceu a expansão do candomblé, as relações próximas com a religião umbanda, e como o(s) candomblé(s) se abre(m) então para adeptos, independente de cor, origem e camada social (PRANDI, 1991, p. 21). Em conversa com Prandi, em sua casa, em São Paulo, em 2012, juntamente com o artista estadunidense Les Joynes, a propósito do tempo no candomblé, o sociólogo destacou que conhecia o terreiro de Xangô do babalorixá Kabila Aruanda, único iaô (iniciado), até então, do Ilê De Oba De Dessemi (refiro-me ao terreiro de Pai Dessemi de Odé) que abriu seu próprio terreiro.

O babalorixá Kabila Aruanda nasceu e cresceu em Florianópolis, Santa Catarina, com uma trajetória múltipla em artes visuais e moda. Ele se mudou para São Paulo com aproximadamente vinte anos, com uma produção experimental de camisaria própria.³ Ao mesmo tempo, iniciou-se na umbanda e depois no candomblé, como iaô do Pai Dessemi de Odé, no terreiro situado na região central de São Paulo, com funções crescentes e ampliadas com seus guias dentro desse terreiro, até o momento em que, como Kabila diz, foi convocado pela Exu Bombogira Dona Maria

2 Dado que o conceito de diáspora é complexo, me aproximo aqui de uma compreensão do teórico cultural jamaicano-inglês Stuart Hall, em “Identidade Cultural e Diáspora”. Diz o autor: “A experiência da diáspora que eu quero exprimir aqui é definida não pela essência ou pureza, mas pelo reconhecimento da necessidade de heterogeneidade e diversidade; por uma concepção de “identidade” que vive com e através da diferença, e não apesar dela; pelo hibridismo. As identidades da diáspora são aquelas que estão produzindo e se reproduzindo em coisas novas de modo constante, por meio da transformação e da diferença”. (HALL, [1989] 2018, p. 97).

3 “Camisaria Alexandre Cunha” – nesse período, anos 1990, ele participava intensamente do Mercado Mundo Mix (evento de múltiplas linguagens artísticas urbanas, significativo na época), em São Paulo e em várias cidades do Brasil.

Gertrudes a abrir o seu próprio Ilê, aos 30 anos de idade. Kabila Aruanda é de Oxossy e Yemanjá. Ele também segue seu processo de reinvenção com o atual corregente do terreiro, Exu Seu Sete Portas, e continua sua prática múltipla como babalorixá e artista “multimídia”, como ele se automeia, com o Atelier da Usina da Alegria Planetária (UAP), construído ao lado do terreiro, dentre outras atividades e projetos.⁴ O Ilê segue em contínua mutação, sempre intensa, aos cuidados do babalorixá e da Mentoria, com aprendizados, experimentações e convivências entre as coletividades dos orixás e guias-entidades (Mentoria) de Aruanda (que são quase todos humanos e todos negros de origem), e as coletividades de aproximadamente quarenta iaôs, e visitantes.

No Brasil, entre o candomblé e a umbanda, as duas religiões de matriz afro-diaspórica mais conhecidas, uma das diferenças diz respeito aos panteões de culto e regência. No candomblé, as divindades cultuadas são de origem negra africana, como Orixás (ioruba), Voduns (fon-jeje), e Inquices (bantos), além de exus, às vezes erês (espíritos infantis) e caboclos (espíritos de índios, boiadeiros ou marujos), dentre outras variações. Na Umbanda, cultuam-se entidades como caboclos (espíritos indígenas), pretos-velhos (espíritos de africanos pretos ex-escravizados), que têm origem nesta terra (VAGNER, 2012, p. 1110-1). A Nação Livre Aruanda iniciou-se como um terreiro de candomblé contemporâneo, em sua dinâmica anarquista (em relação à hierarquia presente em muitos terreiros), com linguagem mais próxima ao iorubá, e como uma nação própria, um “desdobramento” (não vinculada às principais “nações” nagô, jeje ou bantu, de diferentes liturgias, dialetos, toques e procedências africanas no Brasil). Apresenta, desde o início, os panteões de orixás e de guias-entidades que compõem a Mentoria do terreiro, e que são os guias e orixás do babalorixá Kabila Aruanda, e que são regentes dos outros guias dos iaôs/iniciados. A composição desses panteões de Orixás e Guias-entidades da Mentoria segue em contínua transformação. De dezenas de guias entidades que compõem a Mentoria atualmente, destacamos aqui o Guia Baiano Seu Zé do Koko Verde, a Exu Bombogira Negra Anastácia, a Guia Imperatriz Cigana dos Mistérios, além dos corregentes do terreiro já citados – Exu Bombogira Dona Maria Gertrudes/Mahamalé Oyá e o Exu Lebara Seu Sete Portas de Aruanda –, que contribuem diretamente para a feitura desta tese com seus dizeres e fazeres. Mentores com trajetórias e temporalidades as mais diversas e que têm uma função vital presente no cotidiano do Ilê e de seus iaôs, e particularmente nas giras-rituais, quando participam diretamente organizando os rituais (incorporados pelo babalorixá), e em assembleias continuadas no plano espiritual (entre os não humanos)

4 Destacam-se suas produções das indumentárias sagradas de todos os guias-entidades e orixás de Aruanda, as vestimentas usadas pela maioria dos iaôs nas giras, além de figurinos para teatro, performances e cinema, e roupas de uso cotidiano nas cidades e alhures, a partir do reaproveitamento de materiais (muitas vezes com tecidos e fiações doados), valendo-se da técnica *moulage*, dentre outras, com peças singulares que ele comercializa a partir do terreiro e em outros lugares.

e no plano terrestre entre os não humanos e os humanos. O Glossário, no final desta tese, partilha e detalha a constelação atual do Ilê (2018-2019) dos Guias-entidades e Orixás.

Aruanda é um Ilê do Orixá Xangô (masculino, justiça), numa tríade regente formada com os Orixás Oxalá (individualidade) e Yemanjá (feminino, emoção). As co-regências diretas cotidianas do terreiro, junto ao babalorixá, são feitas justamente por Exus – Bombogira e Lebara⁵. Inicialmente, era feita pela Exu Bombogira (guia-espírito feminino) Dona Maria Gertrudes cofundadora do terreiro, regida pelo orixá Yansã (feminino, tempo) – uma cigana que negociava mercadoria entre povos de línguas diferentes, ligando-se à comunicação, que se transmutou em Orixá Yansã/Oyá a partir de 2012. Desde 2015, a regência passou a ser feita pelo Exu Lebara (nesse caso masculino) Seu Sete Portas de Aruanda, que também foi negociador, agiota, da política das alianças, e abdicou de ser Orixá-Exu para assumir sua missão junto a esse Ilê como Exu Lebara – com muitos mistérios e imanências que caracterizam esse território, esse modo de vida que se instaura pela política das alianças, das amizades, e da comunicação, imanentes aos mercados e às encruzadas. Como ressalta o babalorixá (KARTILHA, 2018, p. 2):

O Culto aos Orixás de Aruanda não é de raiz, é um desdobramento. O método é feito para os Yaôs [...] e aberto para outros indivíduos (pelos búzios, festas, etc); todos podem vivenciar o rito e estabelecer trocas [...]. Aruanda é um lugar de experienciar, onde cada um pode encontrar a sua verdade.

Dentre os atuais iaôs e de tantos outros que saíram, de percursos os mais heterogêneos, muitos são artistas e/ou produtores – de teatro, cinema, visuais, moda, música, performance etc. – com idades entre 20 e 60 anos, mas também há crianças e adolescentes. Quase todos ali lidam, de alguma

5 Para a Nação Livre Aruanda, os Exus Lebara (masculino) e Bombogira (feminino) “são os guardiões”. São os guias-espíritos mais humanos e próximos aos seres humanos. Eles “vibram a matéria” e nos “ensinam a lidar com o imperfeito”. São responsáveis pela “manutenção do mundo material, corpo (principalmente o cérebro e suas conexões), dinheiro, trabalhos, sexo, comunicação, riquezas, prazer, proteção”. (KARTILHA, 2018, p. 21). Cada iaô, em Aruanda, tem os seus Exu Lebara e Exu Bombogira como dois guias guardiões. E o Ilê tem outros Exus Lebara e Bombogira do babalorixá Kabila Aruanda que compõem também a Mentoria do terreiro. Os Exus Lebara e Bombogira do Ilê foram mudando e se transformando desde a fundação do terreiro. Os primeiros Exus – Exu Lebara Seu Sete Caminhos e a Exu-Bombogira regente e cofundadora do terreiro, Dona Maria Gertrudes – evoluíram e se transmutaram em Orixás nos últimos anos. Outros vieram, não se adaptaram e foram embora. E outros guias-entidades chegaram mais recentemente, como a Bombogira Marafona, a Bombogira das Acácias (travesti), a Imperatriz Cigana dos Mistérios, o Exu Lebara Marabot, outros Exus Bombogira e Lebara de reforço de proteção do terreiro, e inclusive o novo regente do terreiro desde 2015, o Exu Seu Sete Portas de Aruanda. O panteão dos Orixás também tem se ampliado nos últimos anos.

maneira, com artes, com a imagem, com o performar dos corpos. Neste terreiro de ritualística de culto aos orixás que são divindades africanas pretas, a maioria dos aproximadamente quarenta iaôs de Aruanda, porém, é branca ou quase branca, inclusive o babalorixá e essa autora e iaô, com seus muitos paradoxos e incoerências, refletindo paradoxos e contradições do regime inconsciente escravocrata da sociedade brasileira. Penso que esta situação invoca, portanto, cada indivíduo (e também a coletividade) – em seus cotidianos e nos rituais do Ilê – à responsabilidade e urgência de posição e ação antirracista, por justiça de reparação, por equidade e respeito aos povos pretos que construíram essa ritualística, que construíram esse país e constituem a maioria da população brasileira. Alguns iaôs habitam casas no entorno da Aruanda, numa Cotia “rururbana”, e a maioria ainda habita diferentes bairros – do Centro às Zonas Leste, Oeste e Sul de uma São Paulo “urbana”. Vários outros iaôs moram em diversos países na América do Norte e na Europa. Cada iaô experiencia esse modo de vida Aruanda, na sua intensidade e tempo individuais, que são também coletivos, com seus panteões de Orixás e guias, seus ancestrais, suas trajetórias e desafios, suas liberdades e cárceres, seus caminhos e riscados.

A dimensão de “um lugar de experienciar”, ou seja, de “viver a experiência” no tempo/espaço do agora, informa significativamente o Modo de Vida Aruanda, em suas contínuas mutações, ecoando também na proposição de terreiro de Simas e Rufino (2018), “como uma experiência inventiva que inscreve modos de coexistência e interação com as mais diversas formas de organização da vida” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 45). Para além dos referenciais de contextos religiosos e das dimensões físicas, Simas e Rufino alargam a perspectiva da noção de terreiro,⁶ que “configura-se como tempo/espaço onde o saber é praticado. [...] A ideia aqui defendida aponta para uma multiplicidade de práticas, saberes e relações tempo/espaciais”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 42). Trata-se de terreiros que instauram e firmam-se como “possibilidades de invenção de outras rotas” nos tempos atuais (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 46). Neste vasto campo de modos de vida ou modos de existência afro-americanos e indígenas no Brasil, sem almejar dar conta de uma totalidade, busco nesta tese desenhar uma certa singularidade dos pontos riscados da Nação Livre Aruanda, considerando dimensões parciais de alguns dos rituais e feitura do Ilê, do panteão de orixás e dos guias-entidades, desse modo de vida, de suas ritualísticas e método, da dimensão estética e política. Tais dimensões e elementos estabelecem, ao mesmo tempo, a distância e a

6 Portanto, a inscrição dessa noção de terreiro possibilita “pensá-lo como mundo que inventa e cruza múltiplas possibilidades de ressignificação da vida frente à experiência trágica da desterritorialização forçada” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 45) das populações negras da África Central, nas Américas, e dos povos ameríndios, aqui no Brasil particularmente, por séculos de colonização e escravidão. Terreiros como “suporte de memórias e sabedorias que em diáspora inventaram outros saberes, mundos, cotidianos, territórios e possibilidades de sobrevivência em forma de potência de vida” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.47).

49 proximidade da Nação Livre Aruanda em relação aos modos de vida originados na diáspora dos diferentes povos africanos, com encontros com os povos ameríndios e com outros povos europeus, asiáticos etc., e sua especificidade diaspórica.

Modo de vida Aruanda

Nosso modo de vida consiste em materializar o sagrado em múltiplas formas.

[...]

Nação Livre Aruanda: um Território Ritualístico/ Performático.

Ritual: ligação com manifestações do sagrado, sobretudo as de matriz africana e indígena.

Performático: ligação com a Arte e seus desdobramentos.

(*Kabila Aruanda*)

O terreiro construiu um método cuja base foi concebida com o babalorixá Kabila Aruanda, pelos guias-entidades da Mentoria – o Preto Velho Vô Geraldo (pretos velhos fazem a conexão com a origem da humanidade e a herança africana de culto aos orixás) e o Caboclo Indígena Seu Lua Xeia (caboclos ligados aos povos indígenas ameríndios) –, num encontro “afroindígena” (mas também ocidental-europeu-brasileiro), em relações que “se dão entre heterogêneos enquanto heterogêneos” (GOLDMAN, 2014, p. 218), que são formas de vida “consustanciais” ou “correlacionais” com a Terra, com o mundo, isto é, “relacionais *como* o mundo” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 102-103), e que segue em transformação e sendo composto por toda a Mentoria, o babalorixá, e os iaôs.

O babalorixá e a Mentoria apresentam uma síntese dos fundamentos do método do Ilê e de seus Guias e Orixás no livreto *Kartilha da Nação Livre Aruanda*⁷ (2018), em que todos os iaôs (iniciados) são considerados fundamentos⁸ em diferentes escalas. Seu método e ritualística se

7 O termo ‘Kartilha’ pode soar primeiramente como unidirecionado, fixo, estático, a ser seguido *per se*. Mas pode ser relativizado, ao compreender este documento da *Kartilha*, partilhado entre os iaôs de Aruanda (e parcialmente nesta tese com acorde da Mentoria e do babalorixá), como um elemento – de escrita e imagem – impresso (em PDF) das dimensões experienciadas nos rituais e na oralidade, uma forma de expressão e de elaboração coletiva, que também está em movimento.

8 Em relação aos fundamentos, a base da pirâmide é o culto aos orixás, que “traz a herança africana que veio fragmentada e fundiu-se aqui com outras tradições, inclusive a indígena. [À qual] reúne-se o período cármico, trazido da tradição judaico-cristã [...] e no ápice da pirâmide está a plenitude evocada pelo povo do Oriente” [...] Em Aruanda trabalha-se, portanto, com valores herdados, aprendidos e conquistados. No sagrado, domino meu primitivo, revejo meus valores, unjo o que é o melhor em mim” [...] A espiritualidade de Aruanda baseia-se numa

condensam nas dimensões diagramáticas de uma pirâmide de base tríplice, e desde 2015 também com uma espiral no centro, configurando-se como um ponto riscado-cosmograma do Ilê, como desdobrarei nesta tese. O método propõe a integração entre Emoção, Ação e Razão, que correspondem aos vértices da base da pirâmide (Figuras 8 e 9), e relacionam-se respectivamente à Existência, à Arte e ao Sagrado; aos orixás Yemanjá (feminino), Oxalá (indivíduos), Xangô (masculino); e às modalidades de radiação Beta, Gama e Alfa; e cujo ápice (da pirâmide, isto é, da existência) é a obtenção do Prazer: “O prazer verdadeiramente acontece quando estamos presentes e temos o domínio de nosso sistema de valores”. (KARTILHA, 2018, p. 5).

Kabila Aruanda assinala que “nosso modo de vida consiste em materializar o sagrado em múltiplas formas” (KARTILHA, 2018, p. 3), e desdobra afirmando que “nosso exercício em todas as Giras (rituais/performances) é de unir o Sagrado (aquilo que é mais relevante para cada indivíduo) e Arte. O resultado deste exercício tem que ser a obtenção de Prazeres” (KARTILHA, 2018, p. 5). É importante ressaltar, segundo o babalorixá, que “não há profano, [...] o limite é encontrado em não exceder” (KARTILHA, 2018, p.5) no próprio processo de instauração da existência:

Novamente o encontro do Sagrado e da Arte se torna essencial em nossa Nação Livre. A Arte traz e traduz mistérios, transforma, impacta e conforta, mexe com sentidos muitas vezes desconhecidos a “olho nu”. Portanto, fazer Arte dentro de um território Sagrado potencializa a comunicação entre o indivíduo e seus desejos. Digo que o desejo se elabora no presente do indivíduo, porém seu alcance e realização pertencem igualmente ao Mistério do mesmo.

Se nós indivíduos encararmos o Existir como uma constante revelação de Mistérios, de fato seremos mais realizados, plenos e satisfeitos. Seremos então os elaboradores (Razão), mercedores (Emoção) e realizadores (Ação) de nossos Mistérios. Este fato nos leva a uma evolução significativa de percepção, visão e ampliação real do tempo. (KARTILHA, 2018, p. 8).

trilogia composta pelos Orixás; Mentoria e Guias; Korrentes das Grandes Almas e Korrentes das Almas”.[...] Na mitologia de Aruanda todo o indivíduo nasce pelas mãos de Oxalá e morre pelas mãos de Olorum”. (KARTILHA, 2018, p. 2 e12).



Aruanda, ao desvincular-se do candomblé, deixando de ser religião⁹ e assumindo-se como um Modo de Vida ou Nação Livre de Culto aos Orixás e Guias, manteve o vínculo com suas origens africanas e indígenas, mas não mais com a escravidão e tampouco com referências de família e do catolicismo (na linguagem, nos gestos, nos objetos, nos princípios). São muitas dimensões implicadas nesta ruptura. Tentarei desdobrar aqui, mesmo que bem pontualmente e parcialmente, o que consigo acessar e me parece estar em jogo neste gesto decisivo do Ilê, e os possíveis desdobramentos que envolvem os pontos riscados – enfoque desta tese. Conforme explicitação da Mentoria e do babalorixá, a ruptura da Aruanda, ao deixar de ser religião, é principalmente com o passado colonial escravocrata brasileiro. Ou seja, entendo que se trata de uma ruptura em relação a esse passado (e suas continuadas violentas atualizações), e de “pensar os 350 anos da história da escravidão legal no Brasil intrinsecamente relacionados aos 466 anos de história do trabalho forçado no país”¹⁰ (BONCIANI, 2017, p.114), reificando que “a escravidão e o tráfico de africanos, associados ao genocídio, exploração e expropriação das soberanias ameríndias, fundaram a Modernidade e o Ocidente” (BONCIANI, 2017, p. 115) – argumento corroborado por autores como Felipe de Alencastro, Achille Mbembe, Walter Mignolo, dentre outros. Trata-se, portanto, de uma ruptura com esse passado da escravatura colonial, e também com a concepção cristã-europeia de religião, que marcou a colonização das Américas e o desenvolvimento do tráfico negreiro do século XV ao XIX, isto é, de uma ruptura com a “modernidade/colonialidade” como *modus operandi* até os dias atuais, considerando a complexidade e paradoxos que todas essas dimensões e histórias engendram.

O pensador camaronês Achille Mbembe, em *Crítica da Razão Pura* (2014), situa o terror da “escravatura atlântica[, que] é o único complexo servil multi-hemisférico que transforma pessoas de origem africana em mercadorias. É, por esse facto, a única a ter inventado o Negro, isto é, uma espécie de homem coisa, de homem metal, de homem moeda, de homem plástico”¹¹ (MBEMBE, 2018, p.11), e do que hoje se constitui como

- 9 Esta ruptura se fez necessária para o Ilê, visando um trabalho da linguagem, que é também um trabalho de cura.
- 10 Como ressalta o historiador Rodrigo Bonciani, a escravidão é uma forma de exploração que se dava e ainda se dá por meio de um deslocamento –forçado ou por aliciamento– “para fora” ou interno, implicando em dessocialização e despersonalização (BONCIANI, 2017, p.109).
- 11 Entrevista com Achille Mbembe sobre seu livro *Crítica da Razão Negra* (2014): “O Negro é uma invenção daquilo a que, no livro, eu chamo «o primeiro capitalismo». O tempo do primeiro capitalismo — pelo menos tal como eu o concebo

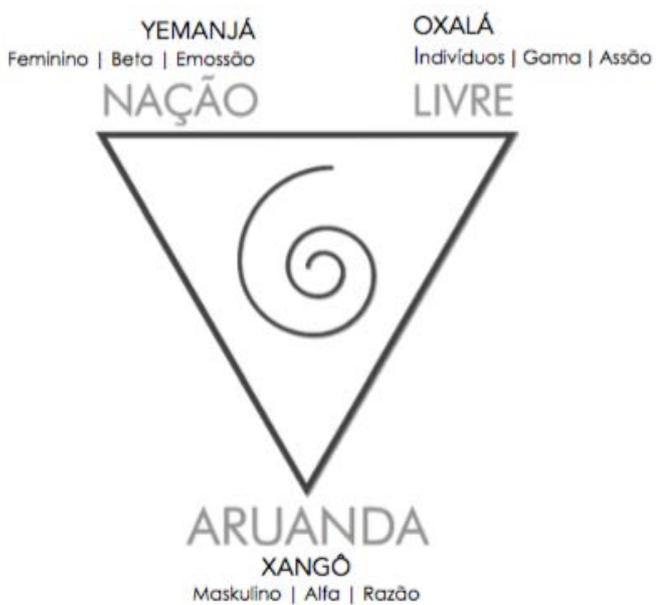


Figura 8 - "Orixás que regem a Aruanda".
Fonte: Kartilha Nação Livre Aruanda, 2018, p. 12.

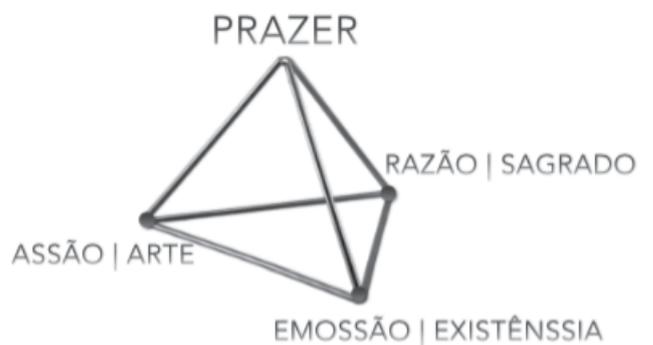


Figura 9 - Pirâmide do Método de Aruanda.
Fonte: Kartilha Nação Livre Aruanda, 2018, p. 2.



Figura 10 – Exu Bombogira Dona Maria Gertrudes/Exu-Orixá Mahamalé Oya. Nação Livre Aruanda. 2012. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 11 – Festa da Origem, Nação Livre Aruanda. Foto: Ligia Nobre (2019). Fonte: arquivo pessoal.



Figura 12 – Terreiro da Nação Livre Aruanda. Foto: Ligia Nobre (2015). Fonte: arquivo pessoal.



Figura 13 – (a,b,c,d) – Ponto riscado pelo babalorixá Kabila Aruanda, Nação Livre Aruanda, 2014.
Foto: Lígia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 14 – Gira-Ritual da Nação Livre Aruanda. Foto: Lígia Nobre (2015). Fonte: arquivo pessoal.

norma ou como situação das humanidades subalternizadas pelo neoliberalismo contemporâneo (o que Mbembe chama de “devir-negro do mundo”). Como ressalta o autor, “era, assim, necessário determo-nos neste tempo longo [da escravatura atlântica/modernidade] sem o qual não se percebe nada da realidade contemporânea” (MBEMBE, 2018, p.10), trazendo os leitores para o centro de um debate com várias reflexões sobre a violência do capitalismo, a crítica da raça e a emancipação negra. Mas, Achille Mbembe pontua que o Negro “– e esta é a sua manifesta dualidade –, numa reviravolta espetacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até de viverem vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo”. (MBEMBE, 2014, p. 19).

Em Aruanda, ao assumir-se como um Modo de Vida ou Nação Livre, continuam o culto¹² aos orixás – que são todos pretos de origem – e guias, as ritualísticas e o método. Se o Ilê deixa de ser religião, mas persistem as ritualísticas e a dimensão do ‘sagrado’, pergunto, então, quais outras relações estariam em jogo nesta ruptura para este Modo de Vida? No ensaio “Elogio da Profanação” (2007), o filósofo italiano Giorgio Agamben traz ensejos relevantes aqui, justamente a partir de uma perspectiva ocidental-europeia-cristã. Agamben argumenta que o termo *religio* não deriva de *religare* (no sentido que une o divino e o humano), mas sim de *relegere*, “que indica a atitude de escrupulo e atenção que deve caracterizar as relações com os deuses [...]. [Portanto,] *religio* não é o que une homens e deuses, mas aquilo que cuida para que se mantenham distintos”. (AGAMBEN, 2007, p. 66). Por isso, em oposição à estrutura da separação que define a religião, já presente no cristianismo e que é absoluta no capitalismo, o autor sugere a profanação: “profanar significa abrir a possibilidade de uma forma especial de negligência, que ignora a separação, ou melhor, faz dela um uso particular” (AGAMBEN, 2007, p. 66). Arrisco a sugerir, então, que o que a Aruanda propõe com “materializar o sagrado” possa ser justamente o “profanar” proposto por Agamben, que “não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo, a brincar com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75), no sentido que os franciscanos (século XIII) propuseram: o uso como algo inapropriável. Aruanda como um modo de vida que também busca desativar “os dispositivos de poder e devolve[r] ao uso comum os espaços que ele havia

é dominado pelo Atlântico. A época moderna propriamente dita começa com a expansão europeia, a dispersão dos povos e a formação de grandes diásporas, um movimento acelerado de mercadorias, de religiões e de culturas. O trabalho do escravo negro desempenha, neste processo, um papel relevante. Era, assim, necessário determo-nos neste tempo longo sem o qual não se percebe nada da realidade contemporânea”. (MBEMBE, 2018, pp.9-10).

12 “Culto” entendido aqui implica as giras (rituais) e as práticas cotidianas “de manutenção das múltiplas interações com a natureza [que são a essência dos orixás], com a comunidade [humanos e não-humanos] e com as diversas relações com a ancestralidade” (NASCIMENTO, 2016, p. 158).

confiscado” (AGAMBEN, 2007, p. 68), como uma possibilidade de usar, habitar, e de fazer experiências outras.

Essa separação, ou quebra radical entre o sagrado e o profano – presente no cristianismo e no capitalismo como religiões, como apontado por Agamben –, não se sustenta nas cosmovisões africanas, particularmente nos candomblés no Brasil, como ressaltou Flor do Nascimento também: “Não há dimensão profana para os candomblés. O ‘culto’ é mais um recorte na dimensão temporal da experiência (já que não se se come, não se dança o tempo inteiro, por exemplo), que um recorte ontológico ou místico”. (NASCIMENTO, 2016, p.160). O autor resalta que, “por isso, poderíamos pensar os candomblés como uma religião definida como um modo de vida que se mostra como um continuum criativo entre nosso país e alguns lugares do continente africano” (NASCIMENTO, 2016, p.162), em que o parâmetro de valores para ação é “a manutenção da comunidade e da natureza como um todo. [E] todo o cotidiano das comunidades candomblecistas tem de lidar com a pertença a duas culturas distintas, nas quais as pessoas estariam inseridas” (NASCIMENTO, 2016, p.163), em tensões de uma dupla pertença entre um mundo comunal de herança africana e outro individualista do mundo ocidental. Segundo Nascimento (2016, p.163), “é nesse cenário que as noções hegemônicas de religião se tornam ou inapropriadas ou insuficientes para classificar o candomblé”. Portanto, esse gesto de ruptura de Aruanda me parece se aproximar dessa concepção de candomblés como um modo de vida, e das múltiplas dimensões temporais da experiência do ‘sagrado’, como trouxe Flor de Nascimento. Porém, sem definir-se como melhor ou pior, entendo que Aruanda busque radicalizar sua diferenciação diante de certos vínculos a tradições ainda presentes nos candomblés como religião (hierarquia, sincretismo, linguagem, dentre outros), assumindo-se então como esse Modo de Vida diaspórico baseado em “*trabalhar o indivíduo*” na “*política dos aliados, do amor e da amizade*”, como o Ilê tem colocado mais claramente desde a corregência do Exu Seu Sete Portas de Aruanda. Modo de vida em que linguagem, indumentárias, guias, rituais, incorporações, cotidianos, e outras práticas e usos ‘em comum’ seguem engendrando cada vez mais liberdade, experimentações e riscos, em meio aos conflitos, tensões e guerras nas transições e disputas entre esses diferentes mundos.



Ao se propor e colocar como um Modo de Vida, “uma vida que jamais pode ser separada de sua forma” (AGAMBEN apud CASTRO, 2012, p. 213), assim como “uma vida [que] é inseparável de suas variações” (PELBART, 2014, p. 262), a forma de vida da Nação Livre Aruanda compreende justamente

O ‘modo de vida Aruanda’ compreende ritualizar para construir uma existência. E, existindo, obter o prazer. Quanto mais eu ritualizo e ressignifico a minha vida, mais eu existo. E existir é ter o domínio da sua verdade, que não é única. E a partir daí, usufruir do prazer de ser comum. (Imperatriz Cigana dos Mistérios, 2015, transcrição minha do áudio).

Seria Aruanda um experimento em que forma de vida e modo de vida são equivalentes, e iguais a modo de existência? São questionamentos e experimentos que seguem em aberto. Se compreendo que, em Aruanda, ritualizar a existência é dar significado à existência, ou seja, que a Nação Livre Aruanda propõe que o sagrado seja a própria feitura/instauração de cada modo de existir, cada iaô acessa então o sagrado na medida em que o indivíduo existe, no seu cotidiano, como possibilidade e potência de (re) invenção de caminhos e riscados outros. E é na perspectiva da potência de criação (ou invenção) de mundos e de si mesma (com implicação também artística-política) que, quanto mais a pessoa ritualizar e ressignificar a sua vida, mais ela existe – com suas intensificações, modulações, transições e incompletudes, que ressoa com o que Kabila Aruanda coloca, que esse “modo de vida consiste em materializar o sagrado em múltiplas formas” (KARTILHA, 2018, p. 3).

Trata-se de um terreiro-nação que se organiza por experiências, rituais e usos ‘em comum’ – incluindo as giras-rituais, os ‘mitos’, as práticas cotidianas, os pontos cantados e os pontos riscados etc. – que redimensionam constantemente as trajetórias individuais e coletiva. Esse tempo e espaço engendrados ‘em comum’ implicam, aqui, uma dimensão de coletividade como assembleia, intrínseca à dimensão de “*trabalhar o indivíduo*”¹⁴

13 As giras (rituais) na Nação Livre Aruanda acontecem aos sábados, durante o dia, em um calendário anual flexível, com diferentes guias regentes e dinâmicas, que descreverei mais no Capítulo 2 *Chão*, em *Assentamento*. Incluem-se também, há alguns anos, os “Encontros Filosóficos” como gira (com um mesmo iaô filósofo e o babalorixá pessoalmente ou incorporado com um dos guias-entidades), enfocando temáticas importantes em cada tempo-espaço específico do Ilê, em uma dimensão política ampliada, como, por exemplo: método, verdade, violência, modo de vida, território e nação, afetação, dentre outros. Importante ressaltar que a intenção desses “Encontros Filosóficos” é pensar o próprio terreiro filosoficamente – seus preceitos, mitos, práticas – como debates internos e imanentes ao terreiro, em conversas entre pessoas com formações e perspectivas muito heterogêneas, mediadas por essa experiência ‘em comum’ do terreiro. Não há, portanto, um cunho acadêmico nesses Encontros, o que interessa é ampliar as perspectivas, em conversas que apontem ou confirmam dimensões do próprio método Aruanda.

14 A socióloga Miriam Rabelo, em *Modos de cuidado*, ressalta a concepção de “pessoa/indivíduo” nas religiões afro-brasileiras – principalmente nos trabalhos dos antropólogos Roger Bastide e Márcio Goldman – de “pessoa múltipla e em processo de construção”, que ecoa também com a concepção de indivíduo propos-

– questão básica para Aruanda desde o seu início (ARUANDA, 2019). No caso desse modo de vida, a importância das escolhas, critérios, discernimentos e decisões no interesse próprio do indivíduo, na relação com o outro, é fundamental para que haja um interesse comum, um uso ‘em comum’, considerando que “*o indivíduo, pra Aruanda, sempre será uma comunidade*”.¹⁵ E como o babalorixá sugere: “bons indivíduos fazem bons coletivos” (NOBRE, ARUANDA, 2015, p.31).

Nessa “nação-terreiro-assembleia”, portanto, as transformações das ações cotidianas, coletivas e de cada indivíduo (“como uma comunidade”) – como invenção da própria regra do viver (com o método e a ritualística) – instauram tempos-espacos ‘em comum’ (entre humanos e não-humanos), em um movimento duplo da “*vida comum [que] se dá ao mesmo tempo que o indivíduo se produz*”, se cria, se inventa. Nessa direção, se não há uma ideia reguladora a priori, haveria então uma imanência diaspórica desse modo de vida, em que a experiência de cada iaô (como acontecimento e devir), nos rituais e no seu cotidiano, tem a potência de integrar Existência/Emoção (Nação), Arte/Ação (Livre), Sagrado/Razão (Aruanda), num “*caminho do prazer [que] seja prazer*” (IMPERATRIZ, 2015, transcrição minha do áudio), como materializado no ‘ponto riscado–cosmograma’ da pirâmide triádica com a espiral de Aruanda. Trata-se de uma espiral de espirais engendradas nesse “encontro de liberdades”, ou seja, nesse encontro de múltiplas dimensões temporais – de humanos e não-humanos –, intensificado e materializado nas experiências das giras-rituais, particularmente nos transes (incorporações) de Orixás e guias-entidades pelo babalorixá e por alguns iaôs, nas feitura¹⁶, nas assembleias, nos rituais. Encontro que implica também a

ta na Nação Livre Aruanda. “A pessoa não só é divisível, como também criação contínua. Muitos estudiosos têm enfatizado a presença central desses dois elementos – pessoa múltipla e em processo de construção – nas religiões afro-brasileiras. (AUGRAS, 1983; BARROS; TEIXEIRA, 2000; BASTIDE, 2001; GOLDMAN, 1987; L’EPINE, 2000; SANTOS, 1977). Em um texto seminal, Goldman (1987, p. 104) observa que, no candomblé, a pessoa é concebida como uma multiplicidade que o orixá ajuda a construir: “O ser humano é pensado no candomblé como uma síntese complexa, resultante da coexistência de uma série de componentes materiais e imateriais – o corpo (ara), o ori, os orixás, o erê, o egun, o exu.” Conforme ressalta o autor, essa síntese complexa, que está presente em cada um de forma virtual, deve ser construída ao longo do tempo e através de uma sequência de rituais. [...] Para Bastide (1973a), tem-se aí um processo gradual de individuação, que no candomblé não se dá pela cristalização de um núcleo pessoal interior, mas pela participação em configurações relacionais – pela composição própria da sequência de entidades que cada um traz consigo, por exemplo. Mas a individuação também envolve singularização dos princípios ou forças gerais que compõem a pessoa – ponto fortemente enfatizado por Goldman (1987)”. (RABELO, 2014, p. 83)..

15 “*Na Aruanda, a primeira comunidade que se habita é o próprio eu. O seu espírito mora, no tempo em que você vive, ele mora dentro do seu corpo, que é um coletivo. O indivíduo, pra Aruanda, sempre será uma comunidade. A primeira noção de coletividade é o próprio indivíduo*”. (Imperatriz Cigana dos Mistérios, 2015, transcrição minha do áudio).

16 Miriam Rabelo (2014), seguindo o antropólogo Goldman (2009), aponta que “na

dimensão temporal de dar conta dos “pequenos ciclos” de um dia, e de grandes ciclos, no cotidiano de cada iaô indivíduo – das formas as mais heterogêneas –, no “tempo do agora”.

Definindo-se como um modo de vida, a partir de uma concepção diaspórica, num vaivém de indivíduos que habitam vários mundos¹⁷ – em “linhas de fuga”, em circulação, em travessias –, essa experiência de instauração e intensificação desse modo de vida (ou modo de existência) se dá pelos “gestos”, tanto ritualísticos quanto artísticos e cotidianos, seja no terreiro, seja em outros lugares. Nesse sentido, os gestos dos pontos riscados (com os pontos cantados) me parecem decisivos neste modo de vida, como argumentarei ao longo da tese, por serem justamente gesto da escuta (do ‘sagrado’, do mistério, do cosmos, do devir, do “eu-futuro”) e gesto da produção-feitura-instauração de uma existência, no tempo efêmero do acontecimento da gira-ritual, em outras palavras, também no tempo efêmero do acontecimento de uma vida humana. Pontos riscados como ‘riscos afro-atlânticos’ negros, que atravessaram séculos e séculos, tempos imemoriais, e territórios da África ocidental, o Atlântico e as Américas, a partir do cosmograma (e cosmologia e cosmogonia) dos Bakongo – em encontros com os Iorubá, e outros povos de diferentes matrizes africanas, e com povos ameríndios, e também europeus-ocidentais e outros – que, em suas pluridimensionalidades, foram e seguem sendo reinventados e ativados. Pontos riscados como uma “materialização do sagrado” em Aruanda, como ‘linhas em movimento’ que reúnem temporalidades múltiplas e inventam rotas outras, com a ‘Terra-chão em movimento’.

feitura, se faz a pessoa e o santo [no caso aqui exu ou orixá], mas fazer, aqui, não é produzir algo novo (ex-nihilo) senão atualizar uma virtualidade: “[...] o que parece ocorrer com todos os seres convocados pelo candomblé é que, de algum modo, eles já são aquilo que podem ou que devem vir a tornar-se.” (GOLDMAN, 2009, p. 124). A feitura não cria nem a pessoa, nem o orixá e nem tampouco sua relação (que já existe no modo virtual), mas compondo uma pessoa e um santo, atualiza essa virtualidade”. (RABELO, 2014, p. 88). E ela segue: “Ao mesmo tempo em que a instituição (diferente da constituição) é a retomada de algo que já está dado (que já existe e atua), é também percurso ou história que faz valer o dado na retomada, e que assim fazendo, torna-se foco para uma sequência. Esta é justamente a realização da feitura: não é apenas o feito de reencontrar uma relação – trazendo à superfície algo que antes estava oculto –, mas o de efetivamente tomar parte de sua história, ativá-lo no presente. [...] Entretanto, história aqui é [...] que as várias atividades pelas quais deuses e humanos se associam e negociam os termos desta associação”. (RABELO, 2014, p. 88).

17 Ao reconhecer os afro-americanos e afro-europeus como, de pleno direito, ocidentais, Mbembe propõe “no que respeita aos Africanos, [que] o desafio consiste em habitar vários mundos e formas de inteligibilidade ao mesmo tempo, não num gesto de distanciamento gratuito, mas de vaivém, que autoriza a articulação de um pensamento da travessia, da circulação” (MBEMBE, 2018, p.6). Pergunto-me, então, se esse gesto e risco de “pensamento-mundo” não atravessaria também modos de vida afrodiaspóricos outros, mais especificamente experiências de terreiros e “corpos-terreiros” na América do Sul e Caribe, incluindo a diaspórica Nação Livre Aruanda?

1.2 RISCOS AFRO-ATLÂNTICOS

yimbila ye sona : “cantando e desenhando [um ponto]”

(*povo Bakongo*)

DD: Existe alguma maneira de resumir o que você pensa em termos dos sistemas de escrita africanos e suas influências nas Américas? É tão multifacetado - mostras no quintal, escultura e outras artes, dança e linguagem corporal. Deve haver alguma raiz unificadora poderosa em algumas das culturas africanas que ainda está expressa nas Américas.

RFT: Bem, eu acho que o principal é que os sistemas africanos nas Américas são pluridimensionais e pluridimensionáveis. Esses sistemas gráficos nas Américas falam da indestrutibilidade do espírito humano - o fato de você poder sintetizar crenças íntimas, imediata e rapidamente. Os *pontos riscados* afro-brasileiros, os *vèvè* do Haiti, os signos terrestres de Trinidad, os signos na terra em Waycross, na Geórgia e em Nova Orleans - o melhor desses signos nos dá rapidamente, pequenas essências de crença e de vida correta. Você nunca sabe quando pode precisar deles.

Uma vez eu estava num terreiro de Umbanda, no Engenho Novo, no Rio, testemunhando um ritual. Primeiro eles desenharam os pontos (assinaturas das divindades) nos cantos da sala. Então eles cantaram para o poder no *ponto* e se ajoelharam para eles também. Então, os desenhos se tornaram carne e os espíritos desceram.

DD: Quando os *pontos* chegaram!

RFT: Sim, quando os *pontos* chegaram!¹⁸

(*Robert Farris Thompson e C. Daniel Dawson*)

18 Original: “DD: Is there some way you would like to sum up what you think in terms of the African writing systems and their influence in the Americas? It’s so multi-faceted – yard shows, sculpture and other arts, dance and body language. There has to be some powerful unifying root in some of the African cultures that is still expressed in the Americas. RFT: Well, I think the main thing is that African [graphic] systems in the Americas are plura-dimensional and plura-dimensionalizing. These graphic systems in the Americas speak to the indestructibility of the human spirit – the fact that you can shorthand intimate beliefs, immediately and quickly. Afro-Brazilian *pontos riscados*, the *vèvè* of Haiti, the ground signs of Trinidad, the signs on the Earth in Waycross, Georgia and New Orleans – the best of these signs give us quick, little essences of belief and right living. You never know when you might need them. / Once I was in an Umbanda shrine in Engenho Novo in Rio witnessing a ritual. First they drew *pontos* (signatures of the deities) in the corners of the room. Then they sang to the power in the *ponto* and knelt to them, too. Then the drawings became flesh and the spirits came down.” / DD: When the

As inscrições abordadas nesta tese são denominadas *pontos riscados*, e não pontos desenhados ou escritos, assim como os cantos e as batidas dos atabaques são *pontos cantados*. O visual e o musical-oral (e o gestual-corporal) se compõem, acontecendo juntos como ativadores das presenças das forças no ritual, do axé. Riscado, riscar, risca, risco. No Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (HOUAISS, 2001, p. 2462), *riscado* é um advérbio com diversos significados, incluindo: “1. que se riscou ou que possui risco(s), traço(s) <papel r.>. 2 marcado com riscos, para fins de realce ou de exclusão”. Com a mesma etimologia, a palavra “risco” tem dois significados principais: 1. como “probabilidade de perigo” e 2. como “traço colorido e/ou pouco acentuado sobre uma superfície, feito com um instrumento próprio (lápiz, caneta etc.) ou um artefato pontiagudo; risca” e “corte superficial; talho, vergão”. Essas dimensões do risco e do riscar, e, portanto, do riscado, informam parte dos significados e engendramentos dos *pontos riscados*. Pontos riscados como encontro de diásporas, como palimpsestos, como cruzamento, captura e pulsão de múltiplas linhas, riscos, forças, caminhos e trajetórias.



Do universo de pesquisas realizadas abrangendo os pontos riscados no Brasil, um primeiro texto que encontrei, logo no início da pesquisa, foi o de Gilda de Mello e Sousa, de sua aula inaugural dos cursos de 1973 no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, intitulada *Estética Rica e Estética Pobre dos Professores Franceses*, dedicada a Claude Lévi-Strauss, Roger Bastide e Jean Mauguê. Mello e Sousa ressalta o *Ensaio de uma Estética Afro-Brasileira*, de Roger Bastide, no qual ele se volta para uma “dualidade mística” e os pontos riscados. Ela mostra como ele analisa esses elementos, as combinações simples e complexas, e as hipóteses levantadas. Em *Ensaio de uma Estética Afro-Brasileira* (1948-49), o sociólogo francês Roger Bastide dedica-se, em parte, à análise dos pontos riscados das macumbas e umbanda do Rio de Janeiro e da Bahia. Bastide argumenta que não existiam, até então, estudos de pontos riscados feitos por africanólogos. Ele analisa esses desenhos como *símbolos* sagrados, como a maneira gráfica de evocar o orixá, desenhos que são “centros dinâmicos de forças”, assim como os cantos e as danças. Bastide busca definir uma estética afro-brasileira situando que “a emoção do sagrado é, ao mesmo tempo, uma

pontos arrived!. RFT: Yes, when the *pontos* arrived!” (Entrevista conduzida com Robert Farris Thompson pelo artista C. Daniel Dawson, Set. 26, 2004, Madison Avenue e 76th Street, NYC, EUA. In: KREAMER, Christine; ADAMS, (ed.). *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*. Washington, D.C: Smithsonian National Museum of African Art, 2007, p. 198, tradução minha).

emoção estética” (BASTIDE, 2011, p. 93), e analisa elementos e características dos pontos riscados realizando uma comparação estética preliminar com os *vèvè* do Haiti.

Ecoando questões que eu havia levantado nas primeiras conversas e pesquisa de campo com o babalorixá Kabila Aruanda, foi importante a leitura desse ensaio de Bastide com enfoque em algumas dimensões dos pontos riscados como “campo de forças” e comunicação com os orixás. Essa leitura ampliou o conhecimento de outros elementos e características dos pontos, possibilitando também sua comparação formal e a das condições sociológicas respectivas dos pontos riscados no Brasil e entre os *vèvès* no Haiti, que eu conhecia pelo livro de Maya Deren, *The Divine Horsemen* ([1953] 2004). Além de apresentar detalhadamente esse ensaio de Bastide, Gilda de Mello e Souza lança uma observação breve ao comparar os pontos riscados do candomblé com as “marcas industriais” do mundo ocidental – “Usando uma analogia grosseira, eu diria que os pontos riscados correspondem ao que são, na sociedade de consumo, as marcas industriais” (MELLO E SOUZA, 1973, p. 26) – correspondência provocadora e pertinente que ecoa hoje com mais veemência, em que as marcas são como signos-fetiches do capitalismo animista atual (MBEMBE, 2014; LATOUR, 2009).¹⁹

O primeiro registro etnográfico do candomblé no Brasil foi feito por Nina Rodrigues, datado do início do século XX, fortemente racista, e identifica antecedentes dos pontos riscados, de uma escritura ideográfica de Dahomey, ressaltados no livro *Os africanos no Brasil*.²⁰ Em “Arte afro-brasileira”, artigo que integra a publicação organizada pelo crítico e historiador da arte brasileiro Walter Zanini, intitulada *História Geral da Arte no Brasil*, o antropólogo brasileiro Marianno Carneiro da Cunha se refere aos pontos riscados, relacionando-os com a expansão da umbanda por volta dos anos 1940 (ORTIZ, 1978), quando o culto de Exu ganha uma grande ênfase – “divindade ligada ao mercado, ao comércio, às encruzilhadas, representa portanto a própria noção de mudança, de dinamismo no quadro rijo de normas culturais. [...] contra os valores impostos pela sociedade dominante” (CUNHA, 1983, p. 1013). Aqui, ao considerar a trajetória formal²¹ das representações de Exu, os pontos riscados são

19 Talvez pudéssemos acrescentar a essa aproximação, mas de outra maneira, os pixos e pixações atuais como complexas, insurgentes e subversivas linguagens e inscrições nas superfícies de muros, praças e ruas das cidades brasileiras.

20 “Pouco sabemos da pintura negra que mesmo em África não parece ter ido além de toscos desenhos, utilizados na ornamentação dos seus edifícios, palácios, igrejas ou *pegis*. Todavia, assim rudimentar, este esboço de arte permitiu a criação, no Dahomey, de uma escritura ideográfica, análoga, senão idêntica, aos hieróglifos. Seria uma *língua sagrada* de cuja escritura à Europa foram ter exemplares na reprodução dos frisos com que ali se decoravam os palácios reais: língua privativa, no seu conhecimento e uso, dos sacerdotes de Ifá, os depositários das tradições nacionais em povos dos mais conhecidos da Costa dos Escravos”. (NINA RODRIGUES, 2010, p. 171-172, grifo meu).

21 Cunha argumenta que o ponto comum é “[...] a representação de cunho naturalista dessa divindade. [E que] esta [representação] tem dois idiomas plásticos: o primeiro é expressionista tendente ao surrealismo, que pode ser observado nos

identificados como parte “de um processo de geometrização crescente que atinge à abstração da ideografia”, e como “ideogramas que exprimem a natureza, funções e atributos de Exu” (CUNHA, 1983, p. 1012). O antropólogo brasileiro-congolês Kabengele Munanga (2000) ressaltou que este ensaio de Marianno Carneiro da Cunha

[...] leva em consideração a forma ou o estilo, a iconografia, a técnica e o conteúdo [de alguns Oxê Xangô, e estatuetas de Ibeji, Exu, Iemanjá]. Apoiando a ideia de continuidade africana e de readaptação ao novo meio social ilustrado pelo sincretismo (MUNANGA, 2018, p. 117).

Conforme Menezes (2018, p. 577-8),

Tal identificação de uma persistência de longo prazo, estrutural, ligando arte africana e afro-brasileira teve fundamental importância no desenvolvimento de pesquisas ulteriores na área, sendo relida e criticada por vários estudiosos que seguiram suas pistas.

O argumento de “continuidade africana” também foi ressaltado pelo curador e pesquisador brasileiro Hélio Menezes. No entanto, Menezes interroga as distintas dimensões políticas “dessas leituras focadas nas mutações da forma [...] [e da] fatura que se verificam entre o material africano e afro-brasileiro” (MENEZES, 2018, p.578), abrindo para outras questões e disjunções estético-políticas em jogo atualmente. Não obstante, Menezes reconhece e reforça também a importância do ensaio “Arte Afro-brasileira” (1983), onde Carneiro da Cunha afirma que “o negro contribuiu de modo definitivo na desvinculação das artes plásticas brasileiras de sua tutela metropolitana” (CUNHA apud MENEZES, 2018, p. 590), assentando e atualizando uma perspectiva ampliada, necessária e urgente, que Menezes proporá como contribuição para ampliar e problematizar as disputas políticas e conceituais da noção de “arte afro-brasileira” atuais²². Relevante ressaltar aqui, brevemente, algumas produções artísticas contemporâneas e modos de vida de artistas negros que “continuam” e desdobram as potências dos pontos riscados de diferentes maneiras: Rubem Valentim (1922-1981) e a “riscadura afro-brasileira”, Abdias do Nascimento

Exus de cerâmica da Bahia, o outro é a *resultante de um processo de geometrização crescente que atinge à abstração da ideografia dos pontos riscados* e nos emblemas de ferro da umbanda. A finalidade desses dois estilos permanece contudo africana: a transmissão do conceito, a formalização do ícone. Estes não poderão ser percebidos porém em todos os seus níveis simbólicos se não fizermos uma incursão, por rápido que seja, nas representações coletivas que os provocaram”. (CUNHA, 1983, p. 1012-1013, grifo meu).

22 Menezes (2018, p.590) discute a noção de “arte afro-brasileira”, seus significados diferentes ao longo do século XX e no século XXI, apontando “as ambiguidades que informam as relações raciais no Brasil”, nesta sociedade estruturalmente racista.

(1914-2011) e a “arte afro-brasileira: um espírito libertador”, Mestre Didi – Deoscóredes Maximiliano dos Santos (1917-2013) com sua “arte religiosa afro-brasileira”, e mesmo Emanuel Araújo (1940-), Aline Motta com seu trabalho “Corpo Celeste” (com o cosmograma Kongo) e Jaime Lauriano (1985-) com as cartografias descoloniais feitas com pomba branca, dentre outras práticas poético-políticas.



No âmbito das dissertações e teses acadêmicas, identifiquei ainda três dissertações sobre os pontos riscados no Brasil, todas relacionadas à umbanda. Duas foram desenvolvidas entre 2014 e 2016, em Ciência das Religiões, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e a outra, em 1997, na Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Guaciara Marques, em *Estudo sociosemiótico dos pontos riscados e do sistema de nomeação na prática umbandista* (1997), analisa os pontos riscados do ponto de vista sociosemiótico, voltando-se para o discurso da umbanda. Por outro lado, Osvaldo Olavo Oriz Solera, em *A Magia do Ponto Riscado na Umbanda Esotérica* (2014), analisa o ponto riscado de uma ótica antropológica e sociológica. Solera expõe um rito específico e a estrutura do ponto riscado – sinais que são chamados Lei de Pemba, “elemento regulador das ações dos dirigentes e adeptos. Tem a função de atrair, condensar, fixar ou repulsar energias astrais e mentais”. (SOLERA, 2014, p. 13). O autor aborda o rito da perspectiva da antropologia da experiência de Victor Turner (2005) e desenvolve a leitura da Lei de Pemba dos pontos riscados a partir, principalmente, dos escritos de Matta e Silva (1970), analisando os pontos riscados como *símbolos* classificados como fonéticos, mnemônicos e ideográficos.

Por sua vez, Luan Rocha de Campos, em *Muitas linhas de um mesmo riscado: a umbanda das zonas de contato* (2016), situa o título de seu mestrado como “uma alusão a este espaço mágico que torna a umbanda um local de diversidade, no qual encontros, contatos, e trocas das mais diversas acontecem” (CAMPOS, 2016, p. 13). Campos reforça a mutabilidade e o movimento constante da umbanda e de outras religiões e modos de vida afro-brasileiros. O autor compara os pontos riscados a elementos similares das *firmas* nas ritualísticas em Cuba, mas ressalta uma diferença: “nos pontos riscados umbandistas vamos identificar uma fusão bastante emblemática de elementos que não são só de cruces ou flechas, mas também símbolos com referências do próprio Kongo, dos Iorubás, motivos católicos, orientais, etc.” (CAMPOS, 2016, p. 64). Nessa pesquisa, o autor aborda a umbanda e os pontos riscados a partir do que ele situa como teoria pós-colonial, valendo-se de autores do pensamento descolonial como Quijano (2010) e Walter D. Mignolo (2003), Boaventura de Souza

Santos (2010), Mary Pratt (1999) e Homi Bhabba (1998), a fim de desconstruir visões e uma lógica colonial externas e internas à própria umbanda.

As três dissertações apresentaram-me um campo introdutório sobre a umbanda, e me permitiram constatar que existe muito mais literatura e reflexão sobre pontos riscados na umbanda do que nos candomblés ou em outras religiões de matriz africana no Brasil. Talvez pelo uso mais extenso e mais público (e catalogado, a exemplo dos livros com mais 3000 pontos riscados dos anos 1970) dos pontos riscados na umbanda, se comparados aos candomblés e outras religiões de matriz africana. Com leituras semiótica, antropológica e sociológica das dissertações, reconheci as similaridades e diferenças entre os usos, rituais e signos dos pontos riscados dessas manifestações de umbanda e os da Nação Livre Aruanda. Vale ressaltar, a partir da leitura dessas pesquisas, é que para cada modo de vida – seja umbanda, candomblés etc. –, encontramos uma linguagem e repertório específicos, além de práticas, rituais e signos com gradações mais ou menos normatizados, flexíveis, mutáveis e múltiplos.



Em *Flash of the spirit, arte e filosofia africana e a afro-americana* ([1984] 2011), o historiador da arte estadunidense Robert Farris Thompson identifica as influências Ioruba, Kongo, Mande, Ejagham e Daomeana na arte e na filosofia dos povos de descendência africana nas Américas, e particularmente a riqueza e complexidade de sistemas de escrita gráfica ampliada, a partir dos cosmogramas Kongo de conexão circular, e os múltiplos desdobramentos dessas inscrições afro-atlânticas. Thompson abre um importante campo ampliado histórico, político e estético na História da Arte, com enfoque em África e nas diásporas nas Américas, a partir dos Estados Unidos dos anos 1960.²³ Em *Flash of the Spirit*, o autor realizou, nas palavras do historiador de arte nigeriano Rowland Abiodun (2014, p. 276, tradução minha), “um estudo valioso das respostas criativas e de inventividade artística dos povos africanos”. Particularmente no ensaio

23 No curso que tive oportunidade de assistir, no segundo semestre de 2018 (no âmbito da bolsa-sanduíche da Capes), ministrado pela Profa. Dra Z. S. Strother, “African Art and the *Realpolitik* of Decolonizing Art History”, no Depto. de História da Arte & Arqueologia da Columbia University (NY, EUA), a professora Strother ressaltou a importância do Professor Robert Farris Thompson, ao abrir uma disciplina de “Arte Africana” nos anos 1970, na Yale University. em razão das lutas e desdobramentos dos movimentos de direitos civis dos negros nesse período nos EUA, instituiu-se essa disciplina, deslocando a “Arte Africana” do departamento de Antropologia para um departamento de História da Arte, pela primeira vez nos EUA. Em 1965, Thompson era o segundo doutor formado em História da Arte Africana nos EUA, e o quarto no mundo inteiro, segundo notas da Delegação da ONU no Primeiro Festival Mundial de Arte Negra, organizado pela Unesco em 1966. (STROTHER, 2018).

“A marca dos quatro momentos do Sol: A arte e a religião dos Kongo nas Américas” (THOMPSON, 2011, p. 107-159), Thompson nos revela que o *Tendwa Nzá Kongo*, o “cosmograma Kongo” – “como pontos de canto e de desenho de contato entre os dois mundos” (THOMPSON, 2011, p. 114) – é uma manifestação ritualística que se desdobrou na diáspora nas Américas, ao longo das *firmas* em Cuba, *vèvè* no Haiti, *desenhos de chão* de Trinidad, os signos na terra nos Estados Unidos, e *pontos riscados* no Brasil, dentre outros.

O autor distingue a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada de Congo Belga (atualmente Zaire) e da atual República Popular do Congo Brazzaville. A civilização Kongo abrange o moderno Zaire e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola. Se, no começo dos anos 1500, os traficantes de escravos usavam o nome “Kongo” referindo-se somente ao povo Bakongo, Thompson aponta que, gradualmente, “usaram-no [nome Kongo] para designar qualquer pessoa levada da costa ocidental da África Central para a América” (THOMPSON, 2011, p. 108). O autor aponta que

A ampliação dos significados de “Kongo” e de “Angola”, enquanto durou o comércio atlântico de escravos, reflete a expansão desse tráfico pelos europeus no coração do Kongo e nas sociedades relacionadas com os Kongo, ou seja, durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Milhares de pessoas foram abduzidas dessa área culturalmente rica. E, em oposição à visão predominante de que todos os africanos, amontoados nos galeões dos navios negreiros e desesperadamente alienados uns dos outros, eram pertencentes a diferentes “tribos” e falavam diferentes “dialetos”, os do Kongo e os de Angola partilhavam crenças e línguas fundamentais. Quando se encontraram nas plantações, fazendas e cidades do hemisfério ocidental, estes fomentaram sua herança comum. A civilização e a arte Kongo não foram obliteradas no Novo Mundo: elas reviveram na união, aqui e ali, com numerosos escravos do Kongo e de Angola. (THOMPSON, 2011, p. 108-109).

Essa ampliação e partilha de modos de vida, crenças e línguas, que “reviveram na união”²⁴ de muitas maneiras e em muitos lugares nas Américas, impactaram as línguas dos povos negros (nos EUA, por exemplo, com os termos *funk* e *jazz*), porém Thompson ressalta que a influência mais significativa da civilização Kongo está em suas tradições filosóficas e visuais. Das quatro “formas de expressão” destacadas por ele, inclui-se um complexo sistema de medicinas sagradas do Kongo – *minkisi* –, e os “cosmogramas marcados no chão para propósitos de iniciação e de mediação do

24 “Aspectos da cultura Kongo incorporados pelos negros escravizados nas Américas inspiraram esses homens e essas mulheres a se juntarem como irmãos e irmãs nas sociedades Kongo americanas devotadas virtualmente à própria ideia de ser Kongo”. (THOMPSON, 2011, p. 110).

poder espiritual entre os mundos”²⁵ (THOMPSON, 2011, p. 112). Da visão do cosmos dos Bakongo emanava “a jornada diária do Sol em torno dos mundos espelhados dos vivos e dos mortos por meio da forma espiral” (THOMPSON, 2011, p. 110), seja por meio da concha de *kodya*, pelo espaço arquitetônico do recinto real (*luumbu*), ou pela ativação nos cabelos penteados por mulheres (nos anos 1960, no Congo, era expressão da restauração do poder e domínio negro). Os Bakongo

[...] consideravam sua capital [Mbanza Kongo] um reino ideal, no qual as imagens da centralização prevaleciam. Era um mundo constituído por um cosmograma – um equilíbrio ideal da vitalidade do mundo dos vivos com a visão do mundo dos mortos (THOMPSON, 2011, p.111).

Thompson aponta ainda que, diferentemente dos Iorubá, o povo Bakongo não possuía um panteão amplo de divindades, e a estrutura societal-religiosa pressupunha o Deus (*Nazambi Mpungu*), cujo espírito e poderes de cura são cuidadosamente controlados pelo rei (*mfumu*), pela autoridade ritual (*nganga*), e pelo feiticeiro (*ndoki*), em que os ancestrais também intervem nos assuntos dos vivos. Algumas versões dessas autoridades rituais “responsáveis pela cura através das ervas e da adivinhação do Kongo apareceram nas Américas e serviram como avatares do conhecimento e da doutrina do Kongo e de Angola no Novo Mundo” (THOMPSON, 2011, p. 111) – presentes em Cuba, Estados Unidos, e também no Brasil. O autor associa tais avatares, aqui no Brasil, com o *babalorixá* e a *ialorixá* da tradição Iorubá, também chamados de pai de santo ou mãe de santo – autoridades rituais “amplamente responsáveis pela disseminação das culturas religiosa e artística em todo o Novo Mundo”. (THOMPSON, 2011, p. 112).

O *Tendwa Nzá Kongo* – ou *Dikenga* –, o cosmograma fundamental da cultura Kongo (Figura 15), compreende a cruz *yowa*, que “não significa a crucificação de Jesus pela salvação da humanidade, significa, sim, a visão igualmente poderosa do movimento circular das almas humanas sobre a circunferência de suas linhas cruzadas” (THOMPSON, 2011, p. 112). A cruz *Yowa* alude à passagem e comunicação entre os mundos dos mortos-ancestrais e os vivos, uma encruzilhada – que “permanece um conceito indelével do mundo atlântico Kongo como o ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e os vivos” (THOMPSON, 2011, p. 113). Esse cruciforme Kongo, em sua forma mais simples, é descrito pelo estudioso da civilização Kongo Wyatt McGaffey:

25 “As influências e as improvisações sobre a arte e a religião do Kongo no hemisfério ocidental são prontamente discerníveis em quatro importantes formas de expressão: nos cosmogramas marcados no chão para propósitos de iniciação e de mediação do poder espiritual entre os mundos; nas medicinas sagradas do Kongo, ou *minkisi*; no uso da terra de túmulos de pessoas falecidas recentemente como amuletos de vigilância ancestral e de retorno espiritual; e nos usos sobrenaturais com árvores, cajados, galhos e raízes”. (THOMPSON, 2011, p. 1112).

O espaço ritual mais simples é uma cruz grega [+] marcada no chão, como que para fazer um juramento. Uma linha representa o limite; a outra é ambivalente, tanto para a trilha que cruza o limite quanto para a trilha que dá no cemitério; e a trilha vertical do poder liga ‘o do alto’ com ‘o de baixo’. Por sua vez, esse relacionamento é polivalente, pois se refere a Deus e ao homem, a Deus e aos mortos, e aos vivos e aos mortos. A pessoa que faz o juramento ou voto fica de pé sobre a cruz, colocando-se entre a vida e a morte e invocando o julgamento de Deus e a morte sobre si mesma”. (MACGAFFEY apud THOMPSON, 2011, p. 112).

É igualmente descrito por Thompson nos seguintes termos:

A linha horizontal separa a montanha do mundo vivo de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como “terra” (*ntoto*). A montanha dos mortos é chamada “argila branca” (*mpemba*). A metade inferior do cosmograma Kongo era também chamado de Kalunga e se referia literalmente ao mundo dos mortos como completo (*lunga*), dentro de si mesmo, e a completude que acontece com uma pessoa que compreende as maneiras e os poderes de ambos os mundos.

Os iniciados leem o cosmograma corretamente, pois respeitam suas alusões. Deus é imaginado no topo do cosmograma, os mortos, no fundo, e a água, no meio. Os quatro discos nos pontos da cruz significam os quatro momentos do Sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: a pessoa Kongo especialmente justa e correta jamais será destruída, mas retornará no nome ou no corpo de sua progênie ou na forma de um lago, de uma cachoeira, pedra ou montanha, todos perenes.

O cume do padrão simboliza não somente o meio-dia, mas também a masculinidade, o norte e o ponto alto da força de uma pessoa na Terra. Correspondentemente o fundo simboliza a meia-noite, a feminilidade; o sul, o ponto mais elevado da força sobrenatural. (THOMPSON, 2011, p. 113).

Tal descrição é confirmada por Fu-Kiau Bunseki, autoridade nativa do modo de vida Kongo, que assinala: “ficar de pé sobre essa marca significa que uma pessoa foi inteiramente capaz de governar outras, que conhecia a natureza do mundo, que dominava o significado da vida e da morte”. (FU-KIAU BUNSEKI apud THOMPSON, 2011, p. 113). Thompson aponta que os Bakongo resumem o contexto dessa mediação e invocação de Deus e ancestrais com a frase “cantando e desenhando [um ponto]” (*yimbila ye sona*). Em situação apropriada, isso resulta na descida do poder divino naquele “ponto”. O cosmograma Kongo, então, surgiu nas Américas justamente como “pontos de canto e de desenho de contato entre dois mundos” (THOMPSON, 2011, p. 114), como mencionamos inicialmente, e em “A marca dos quatro momentos do Sol: A arte e a religião dos Kongo nas Américas”, Thompson

desdobra em descrições de *firmas* em Cuba, *desenhos de chão* em Trinidad, e de *pontos riscados* da macumba e umbanda no Brasil.²⁶

O historiador da arte cubano Bárbaro Martínez-Ruiz²⁷ enfoca sua pesquisa nos sistemas de escrita gráfica e práticas religiosas na África Central, no Kongo, e na diáspora, particularmente em Cuba – “demonstrando a continuidade rica e fundamental entre os dois” (MARTÍNEZ-RUIZ, 2013, p. 11), marcando sua distinção dos princípios ocidentais de análise de linguagem e escrita que não dão conta da complexidade do modo de existência Kongo e seus sistemas de escrita gráfica. O autor dá atenção também aos entrelaçamentos e ressonâncias, potências e cuidados, de seu papel duplo como acadêmico-pesquisador e praticante da religião afro-cubana Palo Monte.

No ensaio “Flying over Dikenga: The Circle of New Life” (2007), em *Inscribing Meaning: Writing and Graphic Systems in African Art*²⁸(2007), Martínez-Ruiz concentra-se na complexidade do cosmograma Kongo *Dikenga*, enfatizando sua riqueza visual e presença ativa continuada na instauração da vida espiritual e artística na diáspora (do comércio de escravizados, do final do século XV a meados do século XIX) nas Américas, como “um modo de escrita gráfica usada entre o povo Bakongo, na África Central, e suas descendências em Cuba, Haiti e Brasil” (MARTÍNEZ-RUIZ, 2007, p. 186, tradução minha), e a contínua proeminência (e transformação) de suas formas e significados que atravessam tempos e espaços.

Thompson e Martínez-Ruiz ressaltam que esses sistemas de escrita gráfica utilizados pelos Bakongo integram não só uma dimensão bidimensional, mas múltiplas dimensões – linguagem, gestos, escrita, literatura oral, prática ritual, e objetos –, tendo papel importante na organização

26 Ver também de R. F. Thompson, o catálogo da exposição *The Four Moments of the Sun* (1981) e o ensaio *Translating the World into Generousness* (1997).

27 As pesquisas de Bárbaro Martínez-Ruiz, enfocam arte Africana e suas diásporas e artes Caribenhas e Latino-Americanas. Atualmente é Professor na Indiana University, na Cidade do Cabo (África do Sul), tendo sido orientado por Robert Farris Thompson em seu doutorado na Yale University (EUA), impulsionado e atravessado por seu encontro com o ensaio *A marca dos quatro momentos do Sol: A arte e a religião dos Kongo nas Américas*, no final dos anos 1980, e cuja pesquisa ele desenvolve há mais de três décadas.

28 Publicado conjuntamente com a organização da exposição de mesmo título pelo National Museum of African Art, Smithsonian Institution, em Washington DC, EUA. Conforme Martínez-Ruiz ressalta: “Este volume excepcional, abrangente e informativo examina as tradições gráficas africanas e suas influências em outras formas de práticas visuais, como a arte contemporânea, e visa desafiar as percepções errôneas populares que não reconhecem as contribuições de África para a história global da escrita. A coleção de ensaios *Inscribing Meaning* oferece as informações mais atualizadas sobre sistemas de gravação de linguagem e criação e comunicação de significado em várias culturas africanas. [...] Com base numa série de disciplinas e metodologias, os autores de *Inscribing Meaning* como um todo conseguem facilitar uma discussão sobre características específicas das tradições gráficas africanas, sem perder de vista o papel comunicativo mais amplo desempenhado por tais formas gráficas, um papel enraizado na especificidade cultural, história e conhecimento local”. (MARTÍNEZ-RUIZ, 2013, p. 9-10, tradução minha).

cotidiana, permitindo interações entre humanos, natureza e o mundo espiritual, continuando sua cosmologia e cosmogonia (MARTINEZ-RUIZ, 2013, 2007; DAWSON, THOMPSON, 2007). Martínez-Ruiz reforça, em relação a esses sistemas de escrita gráfica, a distinção entre a concepção ocidental e a cultura Bakongo dos termos “símbolo” e “signo”:

Na cultura ocidental, um signo ou símbolo é geralmente entendido como uma representação, ou analogia da, “realidade”. Na cultura Bakongo, um significado mais complexo e nuançado é atribuído. Em Kikongo, os termos *dimbu* e *sinsú* são usados para significar o símbolo, mas suas diferenças de significado falam do rico papel da representação gráfica entre os Bakongo. O termo *dimbu* vem do verbo *dimba*, que significa marcar, significar, imprimir ou indicar (Faik-Nzuji, 2000, p.61). *Dimbu* é espiritual em significado, implicando um modo de percepção ou cognição da “realidade”. É uma metáfora que conota uma manifestação de forças naturais e espirituais e reconhece esses eventos por meio da representação semântica. Em contraste com o *dimbu*, *sinsú* vem do verbo *sinsa*, que significa comemorar, simbolizar e lembrar através de uma lembrança ou vestígio (ibid). A palavra *sinsú* é mais limitada a sinais concretos que são retratados em materiais, marcas ou representações físicas esculpidas. (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 186, tradução minha).²⁹

Os sistemas de escrita gráfica Kongo, conhecida como *bidimbu* e/ou *bi-sinsu*, são utilizados até hoje entre os Kongo, de maneiras distintas, aspecto que o autor pesquisou mais profundamente em *Kongo Graphic Writing and Other Narratives of the Sign* (2013). O termo “graphic writing systems”, que traduzo por “sistemas de escrita gráfica”, é creditado a Gerhard Kubik (1986). Conforme Martínez-Ruiz, Kubik foi o primeiro estudioso a investigar e explicar as tradições de escrita gráfica em África, particularmente do sistema pictográfico e ideográfico chamado *tusona* ou *sona*, entre os Luchazi, situados onde hoje é Angola e nordeste da Zâmbia. São múltiplos e complexos os sistemas de escrita gráfica no continente

29 No original: “In Western culture, a sign or symbol is generally understood as a representation of, or analogy to, “reality”. In Bakongo culture, a more complex and nuanced meaning is ascribed. In Kikongo, the terms *dimbu* and *sinsú* are both used to mean symbol, but their differences in meaning speak to the rich role of graphic representation among the Bakongo. The term *dimbu* comes from the verb *dimba* which means to mark, signify, imprint, or indicate (Faik-Nzuji 2000, p.61). *Dimbu* is spiritual in meaning, implying a way of perception or cognition of ‘reality’. It is a metaphor that connotes a manifestation of natural and spiritual forces and recognizes those events through semantic representation. In contrast to *dimbu*, *sinsú* comes from the verb *sinsa*, which means to commemorate, to symbolize, and to remember through a souvenir or vestige (ibid). The word *sinsú* is more limited to actual signs that are depicted in materials, or marks or carved physical representations”. (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 186).

africano, presentes há centenas de anos. Martínez-Ruiz destaca, no ensaio “Flying over Dikenga”, alguns grupos vizinhos aos Bakongo, na África Central, que também têm sistemas de escrita gráfica: *lembetá*, entre o povo Kuba (República Democrática do Congo), *panelas*, entre os povos de Cabinda (nordeste de Angola), e *sona*, entre os Chokwe – Luchazi, todos grupos da cultura banto.

A escrita gráfica Kongo, *bidimbu* e *bisinsu*, o autor segue, é uma linguagem de “códigos complexos de conhecimento compartilhado que desenvolve e comunica cosmologia, mitologia, e filosofia, e define realidades estéticas” (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 186, tradução minha) – composta de ideogramas, pictogramas ou pictografias, e de cosmogramas, somados a elementos mnemônicos e letras do alfabeto latino. Martínez-Ruiz acompanha o argumento de Kubrik (1986), para o uso dos termos em inglês para essas escritas-desenhos como ideogramas (*ideograms* ou *ideographs*) e pictogramas (*pictograms* or *pictographs*), também situados por W. J. T. Mitchel em *Iconology: Image, Text, Ideology* (1986). Segundo o autor,

[...] Ideogramas são sinais visuais ou representações gráficas abstratas de uma ideia ou imagem mental, [...] pictogramas ou *pictographs*: sinais visuais ou representações gráficas figurativas que retratam objetos e produzem imagens mentais que dão acesso direto aos objetos e ideias (MARTINEZ-RUIZ, 2013, p. 47, tradução minha).

Interessa especialmente, no âmbito desta tese, ressaltar a concepção de Martínez-Ruiz de “cosmogramas”:

Compostos de dois signos convencionais representados usando uma outra forma, não-figurativa de representação ou notação do pensamento. Essa forma de notação tem a função de aludir ao conhecimento com implicações nos campos metafísico, filosófico e religioso. Esse tipo de conhecimento é conhecido como cosmologia, relatos sobre a origem da vida e, como cosmogonia, relatos sobre a concepção humana e a existência de Deus. (MARTINEZ-RUIZ, 2013, p. 47, tradução minha).³⁰

É justamente o *Dikenga* – cosmograma crucial da cosmologia Kongo – que Martínez-Ruiz também aponta, não como uma generalização, mas como um exemplo potente de “continuidade gráfica entre pinturas rupestres [e.g. da caverna Luvo, em Angola/Congo] e uso contemporâneo entre os Bakongo [...] e entre África Central e a Diáspora em Cuba, Haiti e Brasil” (MARTINEZ-RUIZ,

30 No original: “Compounds of two conventional signs represented using another, nonfigurative form of representation or notation of the thought. This form of notation has the function of alluding to knowledge with implications in the metaphysical, philosophical, and religious realm. This kind of knowledge is known as cosmology, reports about the origin of life, and as cosmogony, reports about human conception and the existence of God”. (MARTINEZ-RUIZ, 2013, p. 47).

2007, p. 187, tradução minha) (Figura 16). O autor ressalta que *Dikenga* “representa a concepção de todos os seres vivos no universo. *Dikenga* é a própria energia do universo, a força de toda existência e criação. [...] também exerce um papel central em transmitir valores e crenças de geração em geração” (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 187, tradução minha), incorporando as memórias, dimensões e saberes espiritual, social, ritual, artístico, filosófico e político dos Bakongo, capazes de atravessar períodos de rompimentos violentos.

Conforme Martínez-Ruiz, as três referências mais completas da escrita gráfica Kongo são a linguista Clémentine Faik-Nzuji, em *Arts africains: Signes et symboles* (2000); Robert Farris Thompson, em *The Four Moments of the Sun* (1981); e o linguista, filósofo e sacerdote Kongo Kimbandende Kia Bunseki Fu-Kiau, que escreveu extensivamente a respeito, destacando *Self Healing Power and Therapy: Old Teaching from Africa* (1991). Robert Farris Thompson foi o primeiro acadêmico a compreender e documentar essas múltiplas formas de comunicação visual e como elas se relacionam entre si dentro de um único sistema cultural Kongo, e suas extensões na diáspora atlântica, o que Bárbaro Martínez-Ruiz (2007) desdobra, ao conectar as maneiras como o cosmograma *Dikenga* continua tão presente nas *firmas* do Palo Monte, em Cuba, nos *vèvè* no Vodou no Haiti, e nos *pontos riscados* na Umbanda, no Brasil – como encruzilhadas entre mundos (dos vivos e dos ancestrais-espíritos-divindades), em “uma temporalidade curvilínea” (BUNSEKI FU-KIAU, 1994, p. 33 apud MARTINS, 2003, p. 75), em movimentos em espiral:

A espiral é um dos símbolos mais comuns no vocabulário gráfico dos Bantu. O uso da espiral foi documentado nos primeiros relatos da existência humana até os dias de hoje entre os povos Kongo, Pende, Kuba, Luba e Chokwe, e apareceu de forma sincretizada no catolicismo europeu. A especificidade da espiral no Congo e em outros grupos culturais Bantu representa tanto o tempo da narrativa gráfica quanto o tempo metafísico que serve de base para a crença religiosa. A espiral como forma gráfica está associada principalmente à criação mítica do mundo, o início dos tempos. O entendimento popular entre os Bakongo, Kibundu, Bachokwe e Baluba é que uma espiral significa vida eterna. A espiral também foi associada à migração do Kongo materialmente representada por uma concha. Finalmente, pode simbolizar o curso do sol, a migração espiritual do crescimento humano durante o ciclo da vida³¹.

(MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 190, tradução minha)

Firmas do Palo Monte, em Cuba, *vèvè* do Vodou no Haiti, e *pontos riscados* da Umbanda e Candomblés no Brasil são multidimensionais e, diferentemente da escrita gráfica Kongo na África Central – que de maneira usual

31 No original: “The spiral is one of the most common symbols in the graphic vocabulary of the Bantu. Use of the spiral has been documented in early accounts of human existence through the present day among the Kongo, Pende, Kuba, Luba, and Chokwe peoples, and it has appeared in syncretized form in European

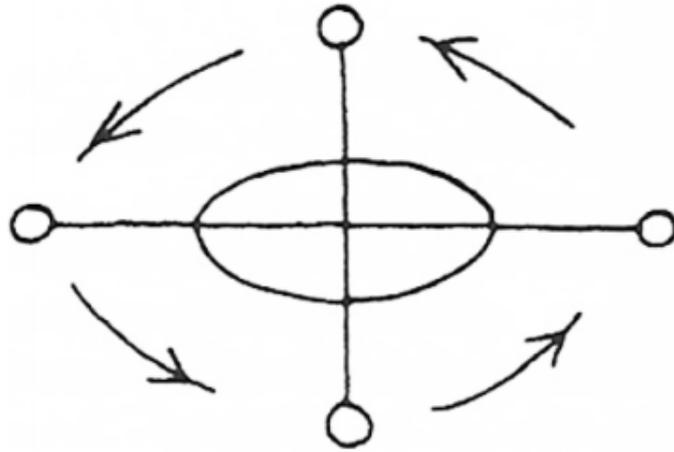


Figura 15 - Yowa: a marca Kongo do cosmos da continuidade da vida humana. Fonte: THOMPSON, 2011, p.113

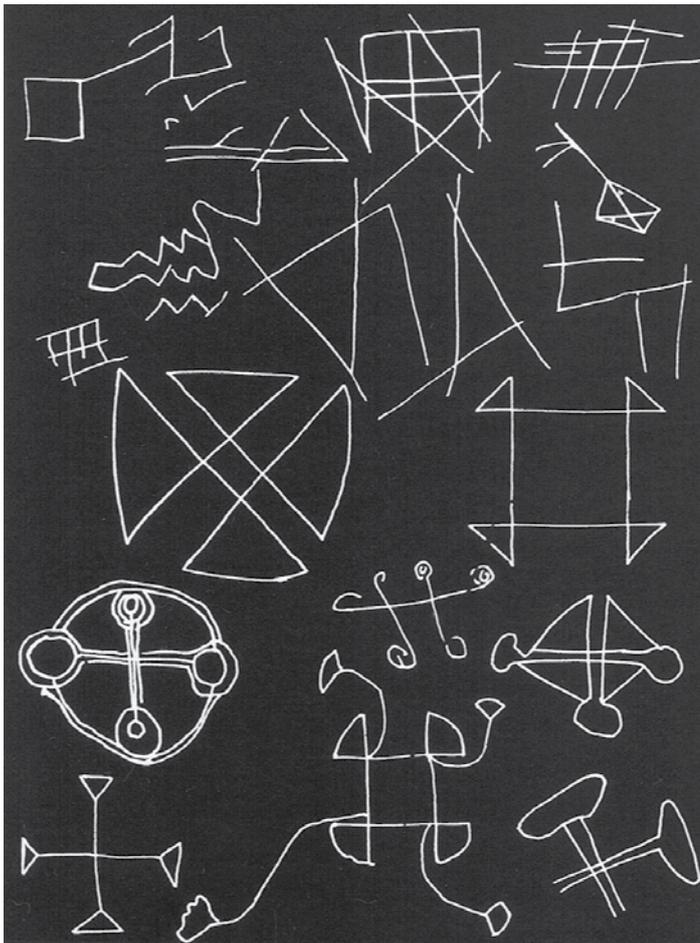


Figura 16 - Pintura rupestre de Luvo. Adaptada por Martínez-Ruiz de Paul Raymaekers e Hendrick van Moorsel (1962). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p. 187.

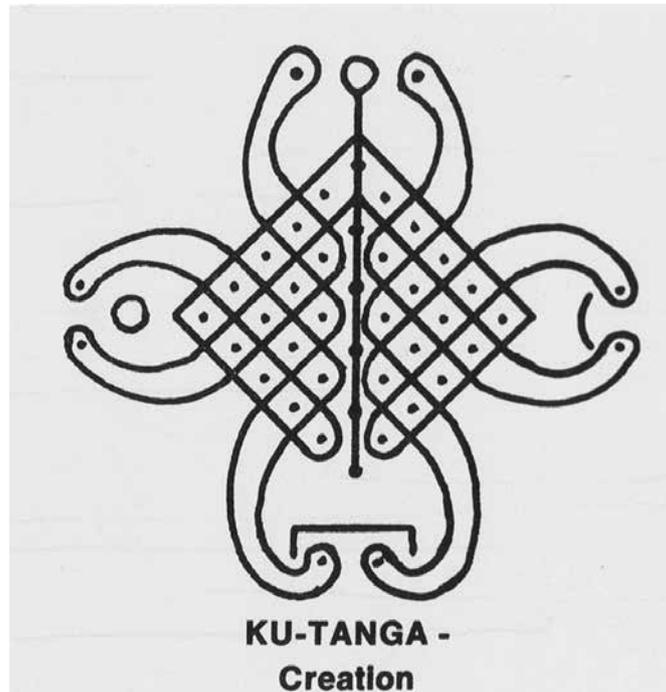


Figura 17 - Signo Sona Ku-Tanga representa a noção de criação do mundo entre os Chokwe. Adaptado por Martínez-Ruiz de uma publicação de Emil Pearson (1977).
 Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p. 188.

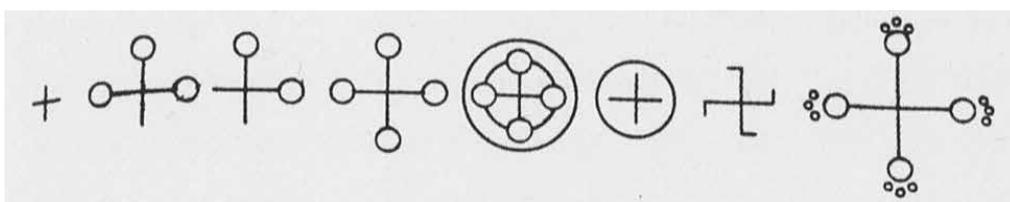


Figura 18 - Série de signos dikenga Kongo. Adaptada por Martínez-Ruiz de uma publicação de K. K. Bunseki Fu-Kiau (1969). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p.188.

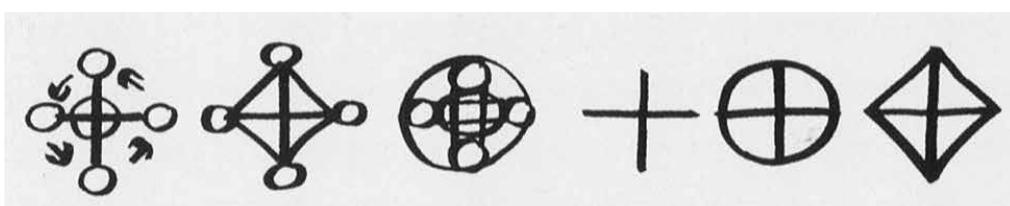


Figura 19 - Série de signos dikenga Kongo. Adaptada por Martínez-Ruiz de uma publicação de Robert Farris Thompson (1981). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p. 188.

aparece individualmente ou em sequência linear –, essas inscrições na diáspora nas Américas “expressam significado em parte através de suas localizações na narrativa coletiva, e da ordem na qual a narrativa é lida/contada” (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 192, tradução minha). Todos esses modos de existência afro-atlânticos têm em comum o rito praticado, o culto à natureza e aos ancestrais (e divindades), nas suas múltiplas variações e modulações, em riscos que são resilientes e flexíveis, conforme as necessidades e especificidades dos tempos, espaços e corpos.

O autor ressalta que as *firmas* da religião afro-cubana Palo Monte significam “assinatura” em espanhol, e também em português, apontando uma marca pessoal, única e distinta de uma pessoa ou de um espírito. *Firmas* são formas de escrita e performance pelos sacerdotes, em contextos rituais, feitas com *mpemba* (giz) em chãos, portas, paredes, na frente das casas, ou em objetos religiosos, como uma forma de divinação e comunicação que descreve e convoca as forças espirituais, nesta religião cuja prática se baseia nas forças das árvores (Palo: tronco), das plantas, dos elementos da natureza, e das forças cósmicas. O exemplo de *firma* conhecida como *Lucero* (Figura 20), ou estrela, é usada para guiar o caminho-jornada dos ancestrais entre os dois mundos; o centro dessa *firma* é justamente o cosmograma em cruz-encruzilhada *dikenga*, ou como é chamado em Cuba – *nkuyu* – “mais frequentemente usado para representar o espírito pessoal de um ancestral, para guiá-lo no dia a dia. O cosmograma é tradicionalmente desenhado na própria casa, para marcar a entrada e purificar a casa”. (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 192, tradução minha). E “sacerdotes afro-cubanos têm dito: ‘Todos os espíritos sentam, eles próprios, no centro da marca, ou sinal como fonte de firmeza’. Canções (*mambos*) são entoadas, como no Kongo, para persuadir essa concentração de poder sobre o ponto designado” (THOMPSON, 2011, p.114). Outros autores clássicos voltados à cultura afro-cubana, e que também atentam para as *firmas*, são Fernando Ortiz (com o argumento propositivo de “transculturação” entre africanos e afrodescendentes), Lydia Cabrera, e Argeliers León.

Os *vèvè*, do Vodou haitiano, são “diagramas rituais” (RIGAUD, 1974) dessa prática espiritual complexa que reúne elementos do Vodou de Benin e Togo, e da cultura Kongo. Feitos pelos sacerdotes (chamados *houngans*), durante os rituais, com substâncias em pó (geralmente com farinha de milho ou de trigo, e/ou com cinzas, pó de café e de gengibre) ou com giz,

Catholicism. The specificity of the spiral in the Kongo and other Bantu cultural groups represents both the time of the graphic narrative and the metaphysical time that serves as the foundation for religious belief. The spiral as a graphic form is mainly associated with the mythical creation of the world, the beginning of time. The popular understanding among the Bakongo, Kibundu, Bachokwe, and Baluba is that a spiral means eternal life. The spiral has also been associated with the Kongo migration materially represented by a shell. Finally, it can symbolize the course of the sun, the spiritual migration of human growth during the cycle of life.” (MARTINEZ-RUIZ, 2007, p. 190).

sobre o chão de terra batida, próximos ou em volta da coluna central (*po-teaumitan*) do peristilo (o *oum'phor* – templo vodu), eles são assinaturas também dos Loas (deidades, como os Orixás para o povo Ioruba). Esses desenhos geométricos e simétricos invocam um panteão de deidades e emblemas legados de outras terras, em variações e modulações múltiplas. Martínez-Ruiz (2007) traz também dois exemplos de *vèvè* (Figura 21), com descrições detalhadas, aqui do Loa Legba (que corresponde ao Orixá Exu, Irouba), e o mais próximo do cosmograma *Dikenga*, com o cruzamento dos quatro pontos cardinais que invocam os elementos água, fogo, terra, ar, no qual Legba, o mensageiro de Deus, convoca seus poderes de comunicação entre os mundos. Dos riscados afro-atlânticos, foi sobre os *vèvè* que encontrei bibliografia e estudos mais ampliados e aprofundados, a destacar, aqui, dentre muitos outros, o livro da artista ucraniana-estadunidense Maya Deren, *Divine Horsemen: The Living Gods of Haiti* ([1953] 2004), complementado por pesquisa que realizei na Maya Deren Collection, no Howard Gotlieb Archival Research Center – Boston University (EUA); os vários ensaios, exposições e publicações de Robert Farris Thompson, desde a primeira vez em que ele viu uma reprodução do *vèvè* em 1952; o livro *Ve-Ve: Diagrammes Rituels du Voudou* (1974), do etnólogo haitiano Milo Rigaud; e o doutorado da antropóloga estadunidense Karen McCarthy Brown, *The Veve of Haitian Vodou – A Structural Analysis of Visual Imagery* (1976).

McCarthy Brown aponta a lógica geométrica das formas dos *vèvè* que invoca a presença, o foco e a condensação da experiência ritual, da existência, da potencialidade criativa da colisão de diferentes mundos. Thompson complementa salientando que os *vèvè* “traduzem o mundo em generosidade. Eles tomam o que é carne, e tomam o que é espírito, e então traduzem esses opostos em uma plenitude geométrica completada pelos deuses”. (THOMPSON, 1997, tradução minha). Rigaud, em sua pesquisa extensa e minuciosa que ele nomeia “diagramas rituais”, associa que, na tradição cosmogônica, o *vèvè* corresponde ao papel ritualístico da mandala hindu, “como a mandala, o *vèvè* é uma síntese astronômica da criação [...]. Sua essência geométrica coloca os *houn'gan* em contato direto com os “poderes” universais dos ancestrais” (RIGAUD, 1974, p. 77 tradução minha).³² Ele ressalta então que os *vèvè* são reconhecidos na tradição Vodou como “padrões cosmo-planetários”.³³ Deren situa que os *vèvè* “criam uma porta [um portal] na terra” (DEREN, 2005, p. 205) – “símbolos sagrados desenhados durante as cerimônias – [que] são frequentemente feitos [*designed*] em simetria espelhada para ambos os lados de um horizonte” (DEREN, 2004, p. 34) – o horizontal do mundo mortal, com o vertical do eixo metafísico. Dimensão de “simetria espelhada” que ela observa

32 No original: “Like the mandalah, the *vèvè* is na astronomical synthesis of the creation [...]. Its geometry essence puts the *houn'gan* in direct contact with the universal “powers” of the ancestors”.

33 “[...] um signo que represente as potencialidades de um planeta e suas relações fluídas com outras potencialidades planetárias atua nas funções cósmicas por

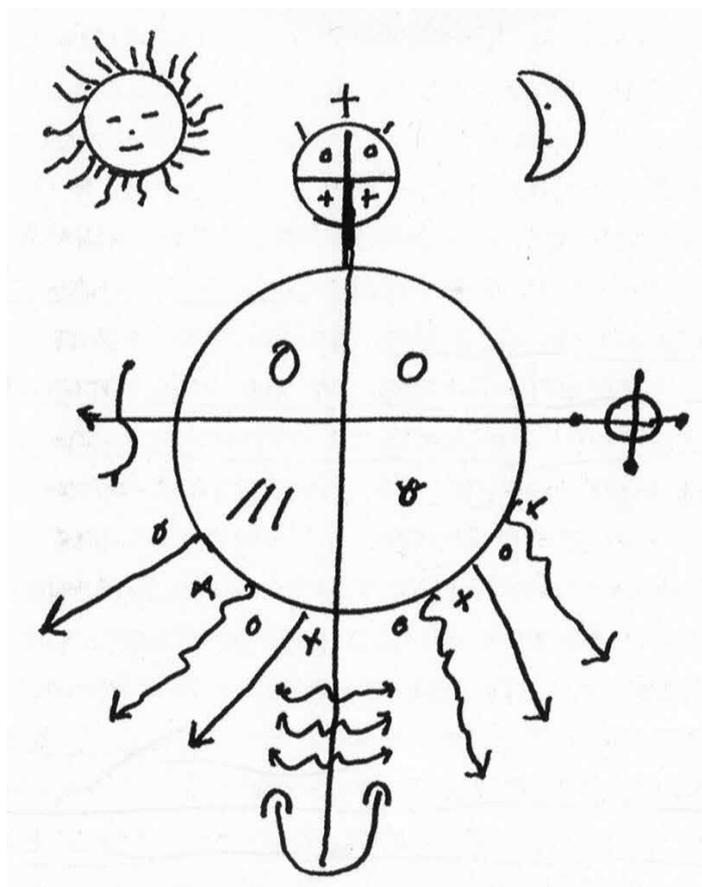


Figura 20 - Firma cubana o mpumbo (espírito) Kalunga. Adaptado por Martínez-Ruiz da publicação de Osvaldo Fresneda (1988). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p.193.

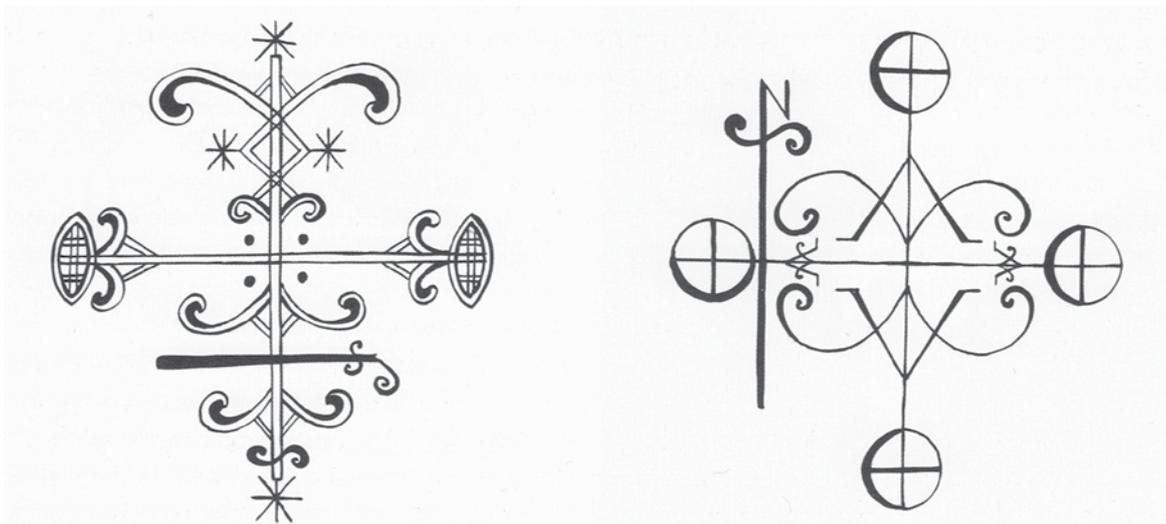


Figura 21 - Vèvè para o Loa (espírito) Legba. Adaptado por Martínez-Ruiz da publicação de Milo Rigaud (1974). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p.194.



Figura 22 - Um sacerdote do Vodou desenha um vèvè para um espírito simbi, com influência do dikenga Kongo, uma cruz dentro de um círculo no centro do desenho. Foto: Graham Stuart Mc Gee, 1968. Fonte: Kreamer, 2007, p. 166.



Figura 23 - (Printscreen). Fonte: In the Mirror of Maya Deren - Documentário, Martina Kudlaceck, 2002.

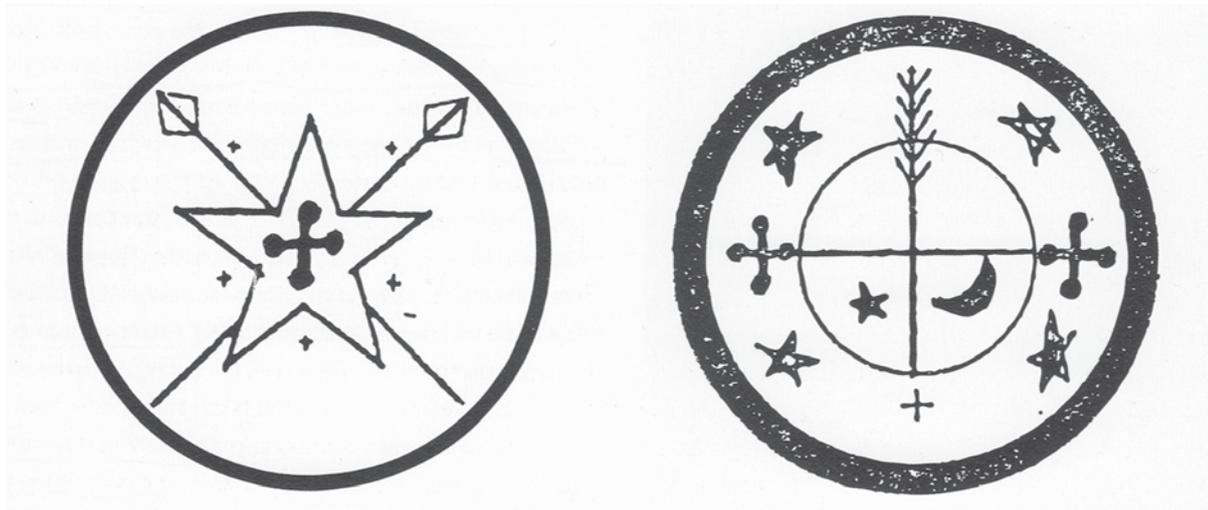


Figura 24 - Ponto riscado do Rei do Congo [D1] - Umbanda. Adaptado por Martínez-Ruiz da publicação de Thompson (1991). Ponto riscado da Vovó Bahiana Congo [D2] - Umbanda. Adaptado por Martínez-Ruiz da publicação de N. A. Molina (1986). Fonte: Martínez-Ruiz, 2007, p. 194.

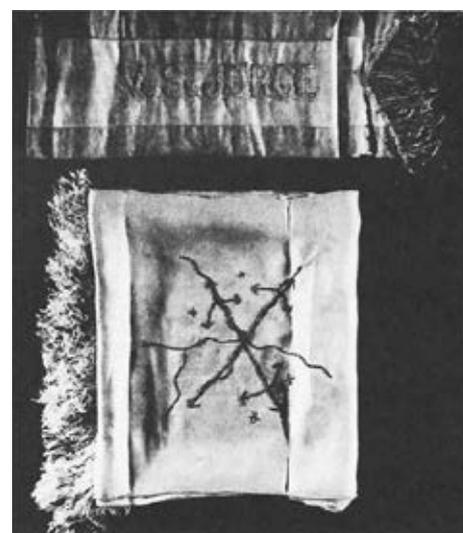


Figura 25 - Ponto riscado para Ogum/São Jorge, Museu da Polícia do Rio de Janeiro. Fonte: Thompson, 1984/2011, p. 120.

também presente em variados detalhes dos rituais, em movimentos de corpos nos quais inversão e reversão sugerem um “espelho cósmico” no tempo. “Simetria espelhada” que é a própria encruzilhada – que Deren também aponta ser a figura ritual Vodou mais importante: “quer seja desenhado em farinha no chão, ou traçado no ar, o sinal da encruzilhada é sempre a junção da horizontal com o vertical, onde a comunicação entre os mundos é estabelecida e o tráfego de energias e forças entre eles é configurado” (DEREN, 2004, p. 36, tradução minha).³⁴

Sobre os *pontos riscados* no Brasil, importante ressaltarmos o encontro das culturas Kongo e Ioruba nesse sistema gráfico-gestual, dentre outros cruzamentos (ameríndios, europeus), os quais também são usados pelos sacerdotes “para convocar as forças espirituais e para transmitir conhecimento cultural” (MARTÍNEZ-RUIZ, 2007, p. 193, tradução minha). Martínez-Ruiz foca nos pontos riscados na Umbanda (que é o enfoque também em quase todas as pesquisas apresentadas aqui inicialmente), e aponta que quase todos são feitos em espaços internos e são delimitados por círculos.³⁵ Conforme ele coloca, os círculos têm significado de “concepção ou criação” para os Iorubas, e de “perfeição, ordem, completude, plenitude, sagrado, totalidade, unidade, o universo, e o sol” para os Bakongo, similares a exemplos em Angola (MARTÍNEZ-RUIZ, 2007, p. 193, tradução minha). Próximo também ao *Dikenga*, ele traz pontos riscados *pomba gira*, que invocam as encruzilhadas de muitas maneiras, e compartilha dois exemplos específicos de signos: de *Preto Velho* e *Vovó Bahiana Congo* (Figura 24) – que invocam a origem e o poder dos ancestrais – com múltiplas camadas de cruz, estrelas e astros, flechas e arcos, espadas e lanças, losangos-diamantes, círculos, em sinalizações que reforçam as conexões entre os dois mundos e o movimento dos ancestrais entre eles. (MARTÍNEZ-RUIZ, 2007, p. 194). Numa mistura pluridimensional, para além do Kongo e do reino Ioruba, também com presenças daomeana, católico-romana, espiritualista e nativa, que “resume uma história complexa de contato e de experiência cultural, em forma de pensamento geométrico” (THOMPSON, 2011, p. 119), Thompson, em *Flash of the Spirit*, traz também um ponto riscado para Ogum/São Jorge, no Rio de Janeiro (Figura 25) (traçado em uma seda), lembrando que “sem esse encontro nas mentes e nas imaginações mais ricas e criativas do Rio de Janeiro, esse sinal ou marca jamais teria sido inventado” (THOMPSON, 2011, p. 119).

No artigo “Afro-Brazilian Altar-Poems: The Textual Poetics of Pontos-riscados” (2007), Isis Costa McElroy, brasileira, professora de literatura

quem os traça, porque o *designer* cativa o poder hiperfísico do signo” (RIGAUD, 1974, p.78, tradução minha).

34 No original: “Whether drawn in flour on flat ground, or traced in the air, the sign of the cross/roads is always the juncture of the horizontal with the vertical, where the communication between worlds is established and the traffic of energies and forces between them is set up”.

35 Martínez-Ruiz sugere que, na Umbanda, “acredita-se que o círculo dentro de casa representa o mundo inteiro que é interrompido pelo teto” (MARTÍNEZ-RUIZ, 2007, p. 193, tradução minha).

afro-brasileira na Universidade do Arizona, nos Estados Unidos, propõe os pontos riscados como um poema visual, um caligrama ou “poema-altar”, como outra relação com o gênero literário ocidental, que estende o repertório visual poético justapondo e integrando estruturas semióticas e semânticas diversas. Como ela diz: “Em uma dinâmica análoga, os pontos-riscados podem ser interpretados como *uma tradição poética* que situa o leitor e o texto num universo estético evocativo sagrado”. (McELROY, 2007, p. 104, grifo meu, tradução minha).³⁶ Ao desdobrar as proposições abertas por Thompson e outros autores,³⁷ Costa McElroy nos oferece essa forma potente de análise e aproximação dos pontos riscados como forças dinâmicas poéticas diaspóricas, como caligramas, e também como cosmogramas sagrados ou “altares cosmogrâmicos” (FU KIAU, 1991), como ela elabora:

Eles [pontos riscados] definem as propriedades de um microcosmo sagrado e, por sua vez, são definidos através de sua extensão e reverberação, de acordo com suas coordenadas relacionadas e correspondentes ao repertório significativo cosmológico da Umbanda. Mas é como o *bidimbu*, como mensagens sagradas codificadas, que eles assumem sua expressão poética mais complacente e permeável. Isso é realizado não como símbolos fixos de significação denotativa diretiva, mas como códigos comunicativos, *scripts* abreviados, em constante criação e interpretação, desafiando seus produtores e receptores a decodificar, narrar e performar esses textos poéticos altamente metonímicos de acordo com interações semióticas humanas e divinas. (McELROY, 2007, p.113, tradução minha).³⁸

Uma retomada poética das textualidades extraocidentais em uma revisão da literatura brasileira, isto é, as ameríndias e africanas, também foi buscada pelo antropólogo, poeta e ensaísta brasileiro Antônio Risério, em *Textos e Tribos* (1993), ao investigar o repertório múltiplo de linguagens

36 Isis Costa McElroy se aproxima dos pontos riscados na Umbanda por meio do trabalho de Cavalcanti Bandeira, que detecta quatro características fundamentais dos pontos riscados, como: “1) um sinal identificador de uma presença ancestral; 2) um instrumento ou ferramenta para performar mágica; 3) um campo polarizador de energias mágicas; 4) um núcleo pictográfico de uma narrativa cosmológica ou testemunhal”. (McELROY, 2007, p. 105, tradução minha).

37 Ver também outros autores: Molina, N. A., *3777 Pontos cantados e riscados na Umbanda e na Quimbanda*. Edição aumentada e melhorada em 10 anos de pesquisa. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1975; *3000 Pontos-riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*. Rio de Janeiro: Eco, 1974; Cacciatore, O. D. *Dicionário de cultos afro-brasileiros* (1977). Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1988; Munanga, K.; Manzochi, H. M. Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas. *Dédalo*, Museu da Arqueologia e Etnologia/USP, São Paulo, n. 25, p. 23-38, 1997; Negrão, L. N. *Entre a Cruz e a Encruzilhada*. São Paulo: Edusp, 1996.

38 No original: “They define the properties of a sacred microcosm and are in turn defined via their extension and reverberation, according to their related coordi-

feitas de estruturas não verbais, no espaço e no tempo (RISÉRIO, 1993). Como ressalta o autor, “Quem circula por este vasto e riquíssimo universo de linguagem, fica impressionado, na verdade, quando se vê na obrigação que essas formas, técnicas e códigos criativos atravessam milênios”. (RISÉRIO, 1993, p. 185). Ele aponta o exemplo da chamada “poesia visual”, e traz o caso, dentre muitos outros,³⁹ dos “ditos e provérbios dos fons do Daomé (Benin) [que] não se continham dentro das fronteiras da comunicação oral. Existiam também provérbios visuais [...] transmitidos por desenhos gravados nos mais variados objetos” (RISÉRIO, 1993, p. 18), ecoando a “história complexa de contato”, encontros e invenções dos pontos riscados no Brasil. Compartilho, portanto, da postura de Costa McElroy ao não se propor fazer uma decodificação sistemática da mensagem dos pontos riscados – seja em práticas da Umbanda, de Candomblés, dentre outras, e, particularmente no caso desta tese, da Nação Livre Aruanda. Ao invés disso, busco desdobrar a proposição da autora ao inscrevê-lo em uma “tradição poética” diaspórica e em um registro contemporâneo dos usos, contextos e leituras⁴⁰ que abrem para caminhos ainda a serem decifrados e riscados.⁴¹



nates and corresponding to the cosmological signifying repertoire of Umbanda. But it is as *bidimbu*, as coded sacred messages that they assume their most compliantly permeable poetic expression. This is accomplished not as fixed symbols of directive denotative meaning, but as communicative codes, abridged scripts, in constant creation and interpretation, challenging its producers and receivers to decode, narrate and perform these highly metonymic poetic texts according to human and divine semiotic interactions”.

- 39 Risério (1993) associa também os “*picture-writing*” do Alasca, a poesia concreta (ou popcreta) do poeta brasileiro Augusto de Campos, e a poesia indígena norte-americana (sugeridos pelo estadunidense Jerome Rothenberg), dentre outros, como poesias visuais.
- 40 Nos trabalhos referidos aqui, os termos relativos aos pontos riscados e as outras inscrições diferem bastante, como: “símbolo sagrado” (Bastide, Deren), “ideograma” e “ideografia” (Cunha, Martínez-Ruiz); “sistema gráfico”, “código”, “pictograma” ou “pictografia” (Martínez-Ruiz), “escrita ideográfica” (Rodrigues), “símbolos” e “sinais” (Solera, Campos, Marques), “signos” e “cosmograma” (Thompson, Martínez-Ruiz), “caligrama” (McElroy), “diagrama ritual” (Rigaud), dentre outros – e argumentarei, ao longo desta tese, a decisão pelo uso dos termos: desenho-escrita, gráfico-gestual, signo, diagrama ritual, cosmograma e cosmografia, com enfoque nos pontos riscados da Nação Livre Aruanda, e seus cruzamentos.
- 41 Nas palavras de McElroy (2007, p. 114, tradução minha): “Aqui, não proponho a conversão de uma estética popular multi-referencial em um assunto acadêmico descontextualizado, nem em uma decodificação sistemática da “mensagem” ou simbologia do ponto riscado. Em vez disso, busquei identificar e estudar o desenvolvimento sagrado e secular dessa tradição poética da diáspora em meio a seu registro contemporâneo de seus contextos, usos e leituras, com base no entendimento proposto por Thompson e outros sobre como esses cosmogramas sagrados são palimpsestos, levando-nos mais adiante por caminhos que nós ainda temos



Figura 26 – Emblema 1, Rubem Valentim, 1968. Acervo Banco do Brasil, Brasília, Brasil. Fonte: Catálogo Rubem Valentim: construções afro-atlânticas, MASP, 2018, p.204.

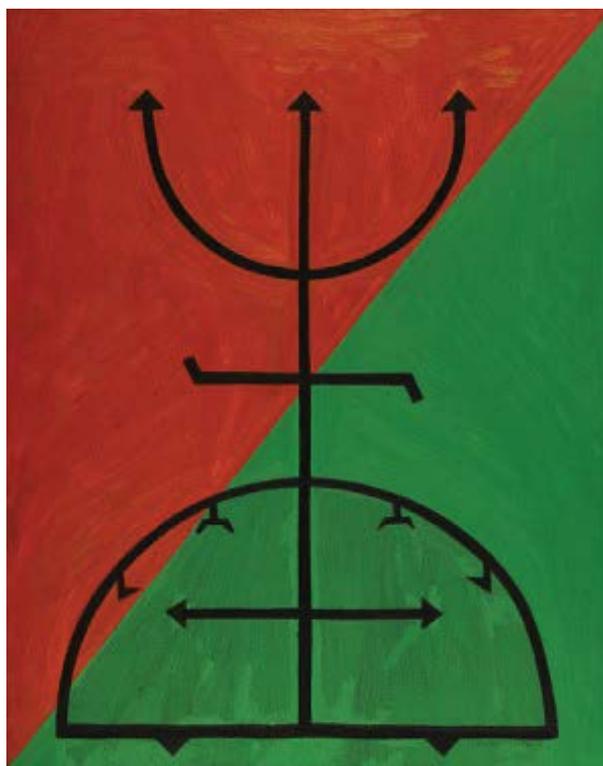


Figura 27 –Quilombismo (Exu e Ogum), Abdias do Nascimento.1980. Acervo IPEAFRO. Fonte: enciclopédia itaú cultural (site)

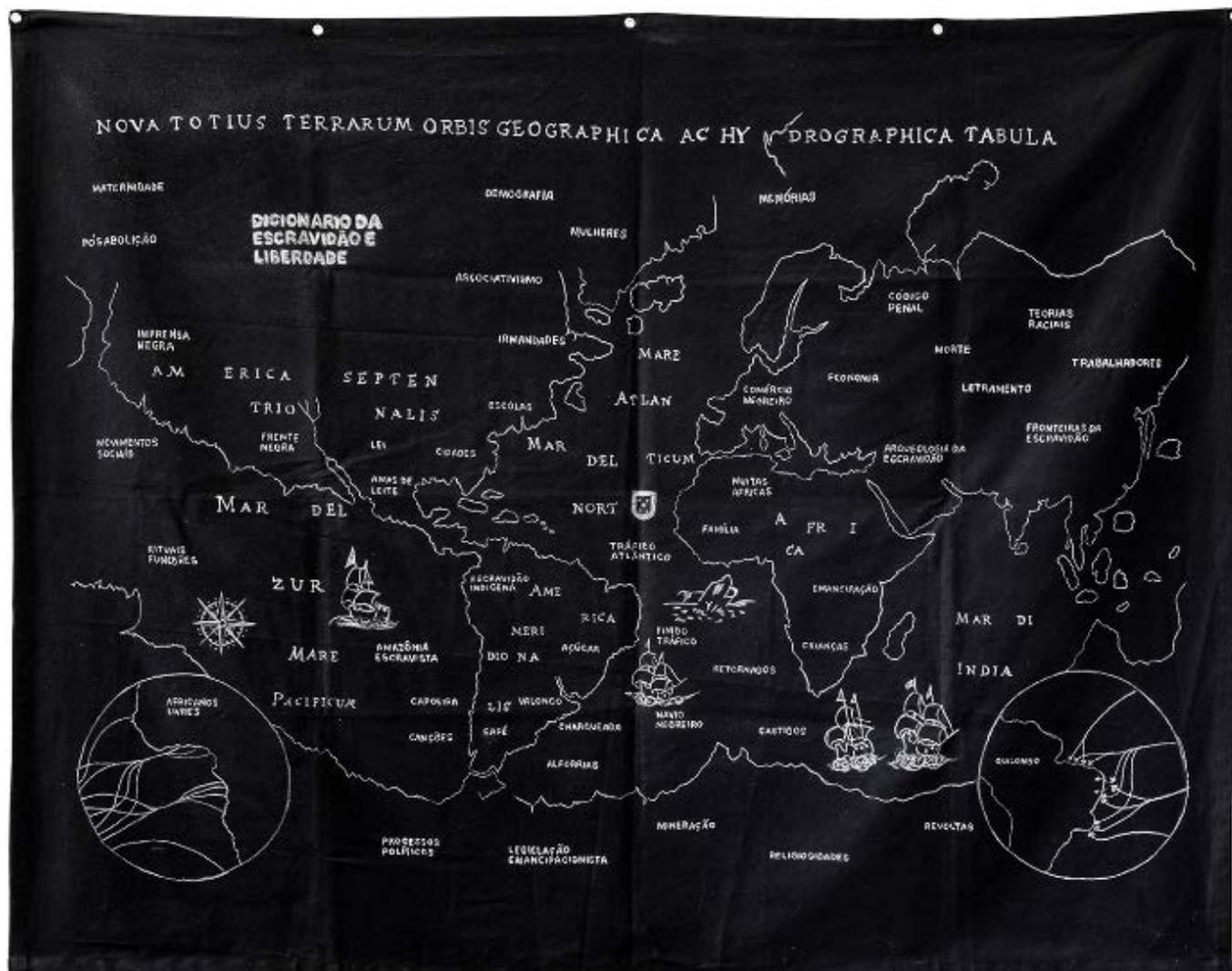


Figura 28 – escravidão e liberdade, Jaime Lauriano, 2018. desenho feito com pomba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico. sobre algodão preto. Foto: Filipe Berndt. Fonte: Jaime Lauriano (site)



Figura 29 – pontos, Jaime Lauriano, 2015: “desenho das rotas de tráfico negreiro feito com pomba branca (giz usado em rituais de Umbanda) dimensões variáveis. Fonte: Jaime Lauriano (site)



Figura 30 – Corpo Celeste, Aline Motta, 2018 : Impressão sobre tecido, 130 x 130 cm.
Fonte: Catálogo “o”, curadoria de Catarina Duncan, Galeria Leme (site)

87 Sim, são múltiplos os deslocamentos, continuidades, rupturas e invenções nas encruzilhadas e riscos afro-atlânticos. Os pontos riscados (com os pontos cantados) como “cosmogramas” ou “diagramas rituais”, como linguagem e constelação (ARUANDA, 2015), para além do bidimensional e tridimensional, em suas pluridimensões e pluridimensionalidades gestuais-visuais-orais e temporal-espacial que transformam e são transformados; como resistência/existência, conectando terra e céu, natureza e sagrado, como convergência e divergência de diásporas (afro-atlânticas, ameríndias, europeias e outras), me aproximam e impulsionam nas interpelações desta escrita-desenho-trajetória, nas encruzilhadas que também se instauram com a Nação Livre Aruanda; como “um lugar de muitas línguas, e de muita abertura” (SETE PORTAS, 2016), um território de viver a experiência, em ritualizações de “materialização do sagrado”, em “corpos-encruzilhadas”⁴², em linhas em movimento e tempos múltiplos.

que explorar.”

42 Terminologia proposta por Jarbas Siqueira Ramos (2017).

1.3 LINHAS EM MOVIMENTO

O ponto está riscado: há que se ler a poética para se entender a política.

(*Simas e Rufino*)

É nas encruzadas que se despacham as heranças do colonialismo,
regadas a baforadas de fumaça, nuvens de marafo, farofas e vinténs.
É na encruzilhada de saberes que se praticam os ebós epistêmicos.

Haveremos de nos inspirar em Exu para praticarmos estripulias nos conhecimentos, na vida e na arte. Exu é caminhante, vagabundeia pelo mundo, na importante missão de dotar-se, paradoxalmente, de potentes irrelevâncias.

(*Simas e Rufino*)

‘Muzambi’ (saudação) aos Orixás e Mentoria de Aruanda, Alaroiê (saudação) Exus, pede-se ‘agô’ (licença) e ‘bate-se paô’ (bater palmas em reverência), ao seguir e abrir os caminhos desta escrita–desenho–trajetória–gira–tese com os Orixás Exus e os guias exus (em suas energias masculinas e femininas) e “seus” pontos riscados produzidos nas encruzadas. Encruzilhadas como encontro de diferentes caminhos e travessias que seguem como pluralidades, como nas práticas afro-americanas, não se fundindo em uma unidade (DOS ANJOS, 2008, p. 80). Encruzilhadas como convergência e divergência de diferentes mundos. Encruzilhadas que cruzam e produzem novas linhas de vida: linhas de fuga.

Em *Lines – A brief history* (2007), o antropólogo inglês Tim Ingold retoma um dizer memorável do artista alemão-suíço Paul Klee (1879-1940) a respeito da linha que “*goes out for a walk*” (uma tradução livre seria “sai para passear” ou “sai para caminhar”), no seu próprio tempo, livremente, na qual o olho que lê ou vê essa linha segue o mesmo caminho (ou trajetória) da mão que a desenhou/escreveu. (INGOLD, 2007, p. 73). Ingold, ao realizar um estudo antropológico das linhas, afirma que elas “estão por toda parte”: nas atividades humanas como “caminhar, tecer, observar, cantar, contar histórias, desenhar e escrever” (INGOLD, 2007, p. 1, tradução minha), e também nas atividades não-humanas, e que os mundos são habitados por linhas, antecedendo as coisas, que são afinal “um parlamento de linhas”.

O autor lembra que a vida é vivida ao longo de caminhos (“*along paths*”), e não somente em lugares, e que os caminhos (*paths*) são um tipo

de linha. Ele destaca dois principais tipos de linhas: os fios (*threads*) e os traços (*traces*), desdobrando os conceitos de fios, do arquiteto e crítico de arte alemão Gottfried Semper (1803-1875), e de traços, do historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905). Traços, aqui, podem ser compreendidos também como riscos, rastros, pegadas, vestígios, marcas. Já fios podem ser compreendidos também como fitas, filamentos. Os fios se transformam em traços e vice-versa. Ingold coloca que, quando os fios se transformam em traços, formam-se superfícies, e quando os traços se transformam em fios, as superfícies se dissolvem, ressaltando que, para qualquer história da linha, é necessário começar com as relações entre linhas e superfícies. Fios e traços, ambos são linhas em movimento, em crescimento, e em transformação.

Na multiplicidade de linhas, existem as linhas dinâmicas, de gestos contínuos, e, em contraposição, existem também as linhas estáticas, fragmentadas, que conectam uma sucessão de pontos, mas não crescem ou se transformam. Ingold argumenta que a modernidade fragmentou o traço do gesto contínuo em uma sucessão de pontos. Ele resalta essa fragmentação na modalidade da viagem, por exemplo: a andança ou o caminho (“*wayfaring*”) foi substituída pelo transporte orientado com destino determinado (“*destination-oriented transport*”), o esboço à mão pelo mapa e pela textualidade, a contação de histórias por roteiros predefinidos, transformando a própria noção de lugar: de um nó-laço “de múltiplas e entrelaçadas linhas em movimento”, para um nóculo numa rede estática de conectores.

Da perspectiva deste estudo dos pontos riscados, interessam essas diferenciações que o autor propõe entre a linha dinâmica que “sai para caminhar” (*along*), no sentido que Klee sugere, e a linha estática que caminha através (“*goes across*”); esta última uma linha conectora, ligando pontos num espaço bidimensional, presente nas diferenciação das modalidades do viajar entre o “caminho/andança” e o “transporte com destino determinado”, e como essas linhas colidem, se sobrepõem, expressando modos de vida (e de habitar) heterogêneos, distintos, e mesmo opostos.⁴³ *Along* e *across* são dois termos chaves para a construção do argumento do autor. No entanto, assim como na tradução do livro para o espanhol, é possível traduzir “*across*” por “através”, mas para “*along*” é difícil encontrar uma tradução para o português, pelo sentido ampliado do termo que significa “ao longo de”, e “junto a”, que expressa uma certa convivência. As linhas de vida, linhas dos caminhos⁴⁴, linhas das histórias e linhas de

43 Um exemplo concreto dessa diferença de modos de vida (podemos dizer, também, de linhas de vida) é entre os *Inuits*, que percebem o seu país como uma malha (*meshwork*) de linhas entrelaçadas, ao invés de uma superfície contínua, movendo-se no mundo (*along*) ao longo dos caminhos de viagem, em linhas em movimento, e os Britânicos (em sua lógica imperialista) que, em contraposição, navegam (*across*) através do que eles enxergam como a superfície do globo, em linhas de transporte que conectam pontos, que dividem e também matam, sobrepostos a mundos constituídos por movimentos de andanças e caminhar.

44 “A andança (o caminho), acredito, é o modo mais fundamental pelo qual os seres

produção de conhecimento se relacionam ao longo de múltiplos modos de vida enredados, implicando tensões, ritmos e fluxos. Relações, para Ingold (2007, p. 90, tradução minha), “não são como uma conexão entre entidades pré-localizadas, mas como caminhos traçados através do terreno da experiência vivida. Longe de conectar pontos numa rede, toda relação é uma linha numa malha (*meshwork*) de trilhas entrelaçadas”⁴⁵.



No riscar do ponto de uma pedagogia encruzada, Exu é aquele que come primeiro. As formas de conhecimento e de educação que o negam são modos imóveis e avessos às transformações. Exu é o princípio dinâmico fundamental a todo e qualquer ato criativo. Elemento responsável pelas diferentes formas de comunicação, é ele o tradutor e linguista do sistema mundo.

(*Simas e Rufino*)

Linhas sinuosas, linhas retas, linhas em ziguezague, linhas que se cruzam. Na *Kamarinha da Rola do Seu Sete Portas*, realizada em novembro de 2016, todos os oito pontos foram riscados com pomba (giz) da cor azul, que remete, nessa situação específica, ao Orixá Ogum – da ação, da guerra e do ferro – que abre caminhos junto com os guias Exus. O que é onipresente em todos é o tridente. Os pontos riscados de exus sempre apresentam tridentes: retos para a energia masculina e curvos para a energia feminina. Em Aruanda, existem os exus-lebara (masculino) e exus-bombogira (feminino) como guias-entidades, energias próximas dos humanos, dos iaôs. Esses guias Exus tem nomes associados a características específicas e grupos diversos, sendo regidos também por Orixás.

Eram oito iaôs “deitandos” (é o mesmo sentido de orientandos, graduandos, mestrandos e doutorandos) naquela *Kamarinha*. De todos os pontos riscados, cinco foram registrados em fotografias. Eram cinco mulheres

vivos, humanos e não humanos, habitam o mundo. [...] O habitante é antes aquele que participa internamente ao próprio processo de criação contínua do mundo e que, ao estabelecer uma trilha de vida, contribui para sua trama e textura.” (INGOLD, 2007, p. 90, tradução minha). No original: “Wayfaring, I believe, is the most fundamental mode by which living beings, both human and non-human, inhabit the world. [...] The inhabitant is rather one who participates from within in the very process of the world’s continual coming into being and who, in laying a trail of life, contributes to its weave and texture.”

45 No original: “Meaning of the ‘relation’ – not as a connection between pre-located entities but as a path traced through the terrain of lived experience. Far from connecting points in a network, every relation is one line in a meshwork of interwoven trails.”

e três homens. Potenciais paralelos entre orixás regentes daqueles iaôs (iniciados) podem ser traçados: duas de Oxum, dois de Oxum-Marê, dois de Exus–Orixá feminino e masculino, e dois do povo da mata de Oxossy e Ewá. Energias de criação e das águas doces, das forças potentes dos exus orixás, e do povo da mata – das folhas, da caça, e “que nos sopra ar”.

Naquele início da Kamarinha, estavam todos sentados, em bancos baixos sagrados, alinhados lateralmente e de frente ao ‘Ibeji’ dos Exus (similar ao altar para as religiões judaico-cristãs), sobre o chão de terra batida, e no entorno variadas árvores altas, plantas e flores. O Ibeji dos Exus em Aruanda já foi feito e refeito algumas vezes, reutilizando materiais, que é um dos princípios do Ilê. Este Ibeji foi construído em uma estrutura de metal pintada de dourado fosco, tendo placas de vidro como prateleiras. Por detrás está a estrutura anterior do Ibeji, feita com garrafas de vidro de bebidas, vazias, dispostas horizontalmente, sobrepostas e coladas com cimento, formando duas colunas. A estrutura de metal atual, com altura aproximada de quase dois metros, tem três prateleiras de vidro, onde ficam os ferros-ferramentas dos Exus Lebara e Bombogira do babalorixá, isto é, da Mentoria de Aruanda, e as moilas (velas). Durante os rituais, ficam apoiados os padês (oferendas de alimentos feitas no início das giras), e outros objetos de uso dos Exus, incluindo bebidas e taças. No chão de terra batida, circundado pelo verde das plantas e árvores, incluindo uma grande amoreira, olhando de frente para o Ibeji, à direita, vibram as forças das Bombogiras, e à esquerda as forças dos Exus Lebara. Os pontos riscados durante as giras, junto dos corpos dos iaôs nas feitura no terreiro, na maioria das vezes, acompanham estas disposições – do lado direito são riscados os pontos das Bombogiras, e do lado esquerdo são riscados os pontos dos Exus Lebara.

Na imanência dos desdobramentos que iriam ali se dar, ao som dos atabaques, dos tambores, com os pontos cantados para o orixá Ogum primeiro, e depois para os Exus Lebara e Exus Bombogira, o babalorixá riscou os pontos, de frente para cada iaô, a partir dos seus pés, com a limpeza daqueles corpos com ervas e pipoca, com oferendas de comidas e bebidas e algumas com pólvora, impulsionando corpos que dançam e giram, em festa, dos iaôs e seus exus incorporados, de iaôs não incorporados, do babalorixá já incorporado com um guia mentor do Ilê, com apoio de outros iaôs para as dinâmicas sempre mutantes da gira.

Desse ritual de firmeza dos Exus da *Kamarinha da Rola do Sete Portas*, em novembro de 2016, destaca-se inicialmente, aqui, um dos pontos riscados, o que está no centro das fotografias (Figuras 31 e 32), dentre os cinco pontos riscados fotografados. Neste ponto, o babalorixá riscou duas linhas que partem dos pés paralelos retos da iaô Mikangaya, contornando-os, como que os abraçando por fora, formando duas linhas sinuosas que quase se encontram, e depois se abrem novamente. Nas extremidades de ambas as linhas, pequenos riscos cruzam-nas formando como uma espécie de “C” em linha reta e um “C” curvo, sinalizando, respectivamente, as energias dos Exus Lebara e Bombogira. São os tridentes. Uma



Figura 31 (a,b,c) – Pontos riscados na Kamarinha da Rola do Sete Portas, Nação Livre Aruanda. Fotos: Lúcia Nobre (2016).
Fonte: arquivo pessoal



Figura 31 (d,e) - Pontos riscados na Kamarinha da Rola do Sete Portas, Nação Livre Aruanda. Fotos: Ligia Nobre (2016). Fonte: arquivo pessoal

flecha-espiral se inicia próxima ao centro, entre as duas linhas sinuosas, num movimento centrípeto. Essas linhas sinuosas, em movimento contínuo e com seus ritmos próprios, operam vetorialmente. São linhas como trilhas. E é justamente na “virada na trilha”, isto é, na encruzilhada, que se decide por qual caminho seguir, com os guias Exus, no mistério da existência.

Outro ponto riscado destacado, aconteceu em uma *Firmeza* para os guias exus em abril de 2017. Aqui (Figuras 33 e 34), os pés abertos são “banhados” por linhas onduladas. Linhas riscadas com pomba amarela de Oxum, nas quais os pés mergulham e encostam, e das quais emergem linhas vetoriais, transversais. Essas linhas se cruzam, formando um X, reforçando o enlace e a encruzilhada – uma tomada de posição? A ponta que saiu do pé esquerdo na diagonal, em direção à direita, firma o tridente feminino – uma curva com duas pontas como uma lança na horizontal. Do vetor que saiu do pé direito, indo à esquerda, firmou-se o tridente reto, masculino, também com duas extremidades dobradas e a flecha no centro – como a reforçar suas qualidades como armas, para penetrar, agarrar e girar, para o que for necessário. No ponto de intersecção do cruzamento, o babalorixá risca uma espiral-flecha, também em amarelo. A espiral é preenchida parcialmente de azul, em espaços intercalados, ressaltando os preenchimentos do tempo da trajetória, e o ainda a preencher. No eixo do masculino, à esquerda, em amarelo ainda, faz-se uma espada de Ogum ou arma de caça de Oxossy. Enquanto, à esquerda, o raio de Yansã/Oyá, em vermelho, cruza o vetor feminino. É na fluidez e na força das águas dos rios e cachoeiras, e no entrelaçamento dos vetores das forças do raio, do vento e da lança de caçador e de guerreiro que essa iaô, Mikangaya, se faz e refaz, se desenha e é desenhada.

Firmeza, na Umbanda e no Candomblé, é uma forma de evocar determinadas energias para o benefício da pessoa que está pedindo ou precisando – seja iniciado (iaô) ou não. Pode-se ter firmezas de proteção, cura, e muitas outras. As oferendas podem ser consideradas uma firmeza também. As firmezas reúnem um conjunto de elementos com um propósito determinado, e com uma conjuração ou evocação específica – por meio de pontos cantados, ou outras orações e preces – para cumprir um determinado objetivo. A firmeza tem um tempo determinado de ativação e execução, e deixa de atuar por fim.

Firmaram-se ali, naquelas giras situadas (e em muitas outras), a partir daqueles pontos riscados, engendramentos potentes: os pontos riscados com pombas de diferentes cores e energias, o chão de terra batida, o banco sagrado baixo segurando e aportando os corpos sentados, próximos da terra, o babalorixá e as forças dos Exus e Orixás da Mentoria e dos panteões dos iaôs, a Aruanda como plano físico e como plano espiritual-cósmico, os ancestrais, dentre outros. Confluindo forças dos orixás e dos exus-guias masculinos e femininos (que irrigam a matéria, os mais próximos dos humanos), os pontos riscados no ritual evocam e validam essas forças implicadas: É “fazer acontecer e deixar que aconteça”. Como enxergou Roger Bastide, os pontos riscados “serviriam para revelar aos

indivíduos sua vida secreta e também orientá-los no sentido de uma espiritualidade mais alta, pois esses desenhos não são simples decorações, mas centros dinâmicos de forças”. (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 95).

Ambos os pontos riscados dos guias exus, aquele destacado da *Kamarinha da Rola do Sete Portas*, em novembro de 2016, e o da *Firmeza*, em abril de 2017, da iaô Mikangaya, bem como os demais, existiram pelo tempo efêmero daqueles rituais, e pelo tempo expandido nos três meses seguidos de vibração daquelas forças, reverberando no tempo dos acontecimentos mentalizados-desejados-ritualizados-feitos, na produção e decifração do mistério da própria existência de cada iaô implicado. Encontra-se muitos paralelos entre esses dois pontos riscados dos guias Exus que os diferenciam dos outros presentes nesta tese. As duas linhas estruturantes sinuosas e verticais com os tridentes, em X, quase se encontram ou se cruzam, e as linhas em espiral-flecha direcionadas caracterizam esses dois pontos riscados. Linhas em movimento, em seus ritmos próprios: em paralelos nos sentidos vertical – com as linhas vetoriais estruturantes dos tridentes dos Exus Lebara e Bombogira, e no sentido horizontal – com o corpo dessa iaô e as linhas em espiral-flecha. Nesses pontos riscados, a confluência das linhas-traços sinuosas dos tridentes impulsiona a linha em espiral-flecha.

A espiral do tempo (como linha e emaranhado de vida) está relacionada à tessitura das experiências e histórias. “A presença da espiral e da curva como noção de movimento”, como identificou Mariano Carneiro da Cunha (1983, p. 1012), é recorrente nos pontos riscados e emblemas de ferros de Exus. Nesses dois riscados, as duas espirais-flechas estão na confluência dos passos da iaô Mikangaya e dos seus guias exus, reafirmando a presença do mistério no tempo do agora. Espiral no girar da gira que conecta terra e céu. Espiral que gira, colocando todas as energias-forças em movimento, em circulação, catalisada pelas forças do vento, raio e água de Oyá/Yansã e de Oxum, e pelo guerrear e caçar de Ogum e Oxossy. Espiral que aponta convidando a caminhar, a se expor e a se dispor. Espiral presente em inúmeros modos de existência e riscados humanos e não humanos. Espirais em movimento centrípeto ou centrífugo contínuo. Se está situado na periferia ou no vórtex das espirais? Como diz a artista Louise Bourgeois, a espiral é simultaneamente o “medo de perder o controle” e a experiência de “desapegar do controle; de confiar, da energia positiva, da vida em si” (BOURGEOIS, 2016).⁴⁶ Espiral como domínio e como liberdade. Como trouxe Tim Ingold, é possível dizer que se inscrevem e caminham, então, espirais dos riscos-traços-cantos no chão de terra na gira, transformados em riscos-fios-passos nos cotidianos, transformados, por sua vez, em riscos-traços-peles novamente nas experiências e gestos nas escritas-desenhos, em contínuo movimento nos percursos-linhas de vida.

46 *Louise Bourgeois: The Spiral* (2019). Disponível em: <https://issuu.com/heimread/docs/bourgeois_spiral?e=6021215/58547071>. Ver também *press release* da exposição *Louise Bourgeois: Spiral*, na galeria Cheim & Read, em Nova York (8 nov. - 22 dez 2018), disponível em: <https://www.heimread.com/imgs/Bourgeois_Press_Release_9_28_18.pdf>.



Figura 32 - Ponto riscado para iaô Mikangaya, pelo babalorixá Kabila Aruanda, na Kamarinha da Rola do Sete Portas, Nação Livre Aruanda. Foto: Lígia Nobre (2016)



Figura 33 - Ponto riscado para iaô Mikangaya, pelo babalorixá Kabila Aruanda, Nação Livre Aruanda. Foto: Lígia Nobre (2017). Fonte: arquivo pessoal



Figura 34 - a,b,c,d,e,f - Ponto riscado para iaô Mikangaya, pelo babalorixá Kabila Aruanda, Nação Livre Aruanda. Fotos: Lúcia Nobre (2016). Fonte: arquivo pessoal



Figura 34 - g,h,i,j,k,l - Ponto riscado para iaô Mikangaya, pelo babalorixá Kabila Aruanda, Nação Livre Aruanda. Fotos: Lígia Nobre (2016). Fonte: arquivo pessoal

Em um encontro, em julho de 2018, o Exu Seu Sete Portas partilhou reflexões sobre a experiência, a arte e o mistério em Aruanda, muito potentes e provocadoras para todos os presentes e para esta pesquisa também⁴⁷.

Riscar um ponto que depois vai sumir...isso fala do mistério. Uma palavra que eu gosto muito. A arte sempre vai ter um mistério. E isso também gera energia. E mesmo uma arte que muitas pessoas veem, dessas muitas pessoas, é uma quantidade muito menor que vai ser tocada ali. Como diz a Dona Maria Gertrudes: “muitos os plantados, poucos os colhidos”. Isso também fala da escolha, eu quero que todo mundo veja? Acordos e construções precisam ser feitos se quer chegar nesse lugar. Às vezes a pessoa já morreu, então para o indivíduo aquilo não quer dizer nada. É uma projeção daquelas pessoas que estão aqui. Existir é a experiência dos vivos.

[...]

O mistério é a terceira perna da pirâmide. [...] Está entre um passo e outro. Sempre que vocês caminham, vocês caminham entre um mistério e outro. E é isso que devia alimentar o indivíduo. Eu tenho o domínio dos meus passos. Mas, entre um passo e outro, eu tenho a presença do meu mistério. Isso dá um outro significado para o meu existir. O mistério vai ungir a experiência. Ele vai azeitar os meus passos, para a experiência acontecer. Por isso que é tão importante dentro do ritual, nós estamos consagrando o mistério, tornando o mistério sagrado. [...] A encruzilhada é o mistério da escolha que eu vou fazer. É a junção de dois pontos. Toda experiência precisa ter o domínio, mas antes disso, o mistério é que vai ungir. Eu não sei tudo, mas eu vou fazer a escolha e acreditar nisso. É onde o grande mistério de se ter o domínio, e não o controle. O que acontece com o resultado da escolha? Encontro com o mistério. Entre um passo e outro.

[...]

Os exus são como a pirâmide. Eles são o passo. Cada um é uma perna, e isso torna vocês o mistério. Então, entre um passo e outro, eu sou o meu próprio mistério. Isso que é bonito. Por isso que eu não tenho que me entender, mas é para ter um significado. E o que é ter um significado? É viver a experiência.

[...]

E dar os passos é isso. Quando eu dou um passo, eu vou decifrar o mistério. No outro, eu vou produzir outro mistério. Viver uma experiência é decifrar um mistério.

47 Nestes trechos transcritos, todos os grifos são meus.

Os gregos e romanos ofertavam a Hécate, a deusa dos mistérios do fogo e da lua nova, oferendas nas encruzilhadas. No alto Araguaia, era costume indígena oferecer-se comidas propiciatórias para a boa sorte nos entroncamentos de caminhos. O padre José de Anchieta menciona presentes que os tupis ofertavam ao curupira nas encruzilhadas dos atalhos. O profeta Ezequiel viu o rei da Babilônia consultando a sorte numa encruzilhada. Gil Vicente, no *Auto das Fadas*, conta a história da feiticeira Genebra Pereira, que vivia pelas encruzilhadas evocando o poder feminino. Para os africanos, o *Aluwaiá* dos bantos, aquele que os iorubas conhecem como Exu e os fons com Legbá, mora nas encruzadas.

(Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino)

Uma outra conversa coletiva no terreiro (registrada em áudio), em janeiro de 2016, com o Exu Seu Sete Portas, enfocando os pontos riscados, amplia muitas camadas implicadas nos pontos riscados. Como ele disse, *“Aqui dentro, o ponto riscado, ele sempre vai ter muitas funções diferentes”*. Os pontos riscados *“são lugares de conexão. Porque, primeiro, ele [o ponto riscado] vem do Orum, ele vem do céu, e ele vai se firmar nos fundamentos. Porque o chão aqui tem um monte de fundamentos”*. Seu Sete Portas ressalta que o ponto riscado é uma linguagem, uma comunicação: *“Primeiro é a comunicação. Depois que eu resolvi essa parte, aí as necessidades do ritual vão me dizer da aplicação daquilo. É muita coisa!”* O ponto riscado indica, é o portal, junto com os pontos cantados e os benguês (tambores) que seguram essa vibração, que servem para fixar essa força: *“o ponto vai validar alguma coisa, vai dar a dimensão daquele ritual, daquele poder”*. E ele exemplifica:

Se chega aqui uma pessoa de fora, não é um yaô, não é um iniciado. Ele veio para fazer uma limpeza porque confia no lugar, porque foi no oráculo, e veio fazer uma limpeza, e o babalaô riscou um ponto. Ele pode riscar um ponto para um exu que não é um exu do terreiro, firmado, não é um exu que trabalha na casa. Então, ele vai dar naquele momento, ele vai validar aquele exu a fazer aquele trabalho de limpeza. Ele está afirmando naquele texto: eu estou te firmando no chão sagrado e tu vai ficar junto dessa pessoa, vai ficar vinte e um dias trabalhando pra ela. E a chave, a medalhinha, o documento que vai oficializar isso é o ponto. (Seu Sete Portas, depoimento em áudio, 16 de janeiro de 2016).

O Exu Seu Sete Portas prossegue, referindo-se às especificidades e multiplicidades de situações, de línguas, (in)traduções e lugares diferentes:

E tem culturas, tem povos que existe uma limitação, não que a limitação seja menos. Mas existem símbolos, uma quantidade de símbolos já específicos praquela comunicação acontecer. Então, toda vez que é riscado daquele jeito, já sabe. Outros, o iniciado ou o mestre vai sonhar, e aí vai trazer isso para a matéria. Tem outros lugares que o ponto é feito e ninguém vai ver, a não ser o mestre, o babalaô e quem tá ali. Ele é feito e imediatamente ele é apagado, porque ele precisa deter aquele mistério pra trabalhar o que ele precisa. [...] para que aquilo não tenha mau uso, para as pessoas saberem que as coisas são pueris. O tempo daquela pomba vai ser comparado ao tempo de uma vida, se eu vou comparar com o tempo da humanidade. Há dois mil anos era uma coisa... se for comparar o tempo de uma vida hoje?

[...]

Aqui acontece de virem pontos muito diferentes, muito variados, porque é uma Nação Livre. Não passa por um [único idioma]. Às vezes, também o ponto é isso. Eu preciso deixar claro então, eu vou traduzir na minha língua. E aqui é um lugar de muitas línguas. E de muita abertura. Ah! Veio de outro planeta? Vamos respeitar. Então vai desenhar umas coisas com umas antenas, vai. Por que eu vou duvidar? Em outros lugares, esse rito vai ter que aprender a fala do meu idioma pra conseguir ler. [...] No mínimo, ela merece o respeito de ser tratada na sua forma original. E nem sempre eu vou conseguir traduzir. (Seu Sete Portas, depoimento em áudio, 16 de janeiro de 2016).

Os pontos riscados apresentam signos que vão identificar qual entidade está sendo chamada ou evocada, como, por exemplo, o tridente reto para Exu Lebara, o arredondado para Bombogira, a folha para o povo da mata, dentre outros: “*A hora que eu risco o ponto, eu sei com quem e de que forma e qual que é aquela energia*”. E Seu Sete Portas esclarece que “*se ele [ponto/exu-energia] é assim, eu sei como eu vou lidar com ele, eu sei de onde ele veio, de que família ele é*.” Ou então, “*ele vai me dizer no ponto como que ele quer que esse ritual seja feito. Então usa arma, outro não usa arma, usa a machadinha, outro usa uma pena*”. Uma das funções do ponto riscado é firmar essa força “já existente dentro do nosso universo” – dos exus-guias e orixás.

Em toda a multiplicidade de rituais e práticas no candomblé, umbanda e modos de vida de matriz africana, a variação artística dos pontos riscados implica improvisações, expressões e transformações das singularidades espaço-temporais de cada terreiro e ritual. Por ser uma Nação Livre, o Exu Seu Sete Portas assinala que existem muitos pontos riscados diferentes e muito variados no terreiro. Em Aruanda – “*por ser um lugar de muitas línguas e de muita abertura*” –, os pontos riscados são respeitados na sua forma original, mesmo que, às vezes, não se consiga traduzi-los. E seguem igualmente se transformando, mais sintéticos, variados, e cada vez mais complexos – aspecto observado particularmente desde o início desta pesquisa. Como situa o babalorixá Kabila Aruanda (ARUANDA, 2017), a propósito dos pontos riscados de Aruanda:

Os pontos riscados no chão, nos corpos, em tecidos, utensílios, adereços e outras tantas plataformas, são agenciadores de uma comunicação importantíssima entre o sagrado em tantas expressões e nós humanos. Os pontos riscados para mim são uma expressão artística que através de uma estética comunica o que o universo espiritual quer e necessita nos dizer. Linhas retas e curvas, formas figurativas e/ou abstratas, símbolos, signos, cores, pontos, expressão o que chamo de constelações que trazem dimensões do tempo passado, presente e futuro. Os pontos riscados podem servir a um indivíduo, grupo ou a questões planetárias.

O ponto riscado é uma ferramenta poderosa de identificar caminhos possíveis de obtenção de prazer. Um ponto riscado pode estar a serviço de um Exu (Lebara para masculino e Bombogira ou Monajamba para feminino), Orixá, Guia, Mentor ou simbolizar situações. Em uma mesma composição de ponto riscado, podemos ter esses elementos juntos, como um Mapa que foi traçado através da transcrição de constelações. Cada ponto riscado traz em si uma força de ataque, defesa ou alerta.

É necessário que eu esteja em plena conexão com meu universo sagrado e artístico para expressar os pontos riscados da forma mais clara e isenta possível. Eu, o Babalorixá, não posso jamais «inventar» um ponto riscado. Meu corpo está à disposição do ritual e performatiza junto com os pontos cantados, a dança, as roupas rituais, as ervas, a pólvora, o incenso, os perfumes e a pomba, que fazem o transe acontecer e direcionam minhas mãos a traçarem o ponto riscado no chão do terreiro, este mesmo ponto terá uma vida muito breve, pois será apagado durante o ritual, ao mesmo passo que eterniza a linguagem, pois vem do “infinito cosmos” e a ele regressa, plantando nos indivíduos iniciado a semente que fará germinar os prazeres que tanto desejamos.



Em *Exu do Brasil*, Vagner Gonçalves da Silva argumenta que Exu, por seu “caráter de mensageiro”, seria um “mediador cultural”, ou “um “tropo”, por meio do qual podemos refletir sobre os conflitos e as alianças existentes nessas relações”, isto é, nas relações “entre grupos étnico-raciais que compõem a sociedade brasileira” (SILVA, 2012, p. 1085), na “estrutura social excludente da sociedade brasileira” (SILVA, 2012, p. 1105). Associado às passagens, rotas, cruzamentos, com caráter agregador e disruptivo, a divindade Exu atravessa os imaginários africanos e afro-brasileiros com

continuidades e rupturas, tendo o oceano Atlântico como uma “gigantesca encruzilhada” (SIMAS, RUFINO, 2018, p. 11).

Silva ressalta como “Exu é a chave deste diálogo de longa duração entre as cosmologias africanas, americanas e europeias que, desde o século XVI, fluem umas nas outras”. (SILVA, 2012, p. 1109). O autor assinala ainda que Exu ou Légba, entre os fon-ioruba, na África Ocidental, é uma divindade mensageira, um *trickster* do dinamismo e da fertilidade; é sempre o primeiro a ser saudado, cultuado preferencialmente nas encruzilhadas, em lugares de passagem e de trocas. Com a chegada do Cristianismo à África, a partir do século XVI, Exu passa a ser interpretado negativamente pelos Europeus colonizadores, sendo por eles associado ao Demônio da Bíblia. Exu sintetiza a “encruzilhada ética e moral” da Europa Ocidental, como coloca Silva, via os seus próprios demônios, e que, a partir do século XIX, seguiu sendo mal interpretado pela racionalidade da modernidade/colonialidade, a qual se opunha ao pensamento mágico de religiões e modos de vida outros que não o seu próprio.

No Brasil, com a colonização, a escravidão e a conversão obrigatória ao catolicismo, Exu assumiu múltiplas faces, “ora prevalecendo seu aspecto de deus mensageiro e ordeiro, ora seu aspecto de *trickster* e promotor de caos social” (SILVA, 2012, p. 1188), cuja função é abrir caminhos, sendo uma de suas características principais a de ter “dupla face, com uma ele olha para frente e com outra, para trás”. (SILVA, 2012, p. 1092). No Brasil, Exu é cultuado na entrada dos terreiros e em assentamentos coletivos, sobre o qual são feitas oferendas, responsável por proteger o ilê contra energias negativas e dinamizar os ritos que acontecem ali, com altares em diferentes formas e expressões. Cultuado também em espaços públicos, em lugares de passagem ou limítrofes, como nos conta Silva,

Exu movimenta-se no tempo e no espaço (pelos quatro pontos cardeais) por meio do bastão que carrega. A encruzilhada por ser o encontro de todos os caminhos, é um dos espaços preferenciais para a realização de suas oferendas. Na umbanda, costuma-se afirmar que as encruzilhadas em forma de “X” (4 pontas) são destinadas a Exu, e aquelas em forma de “T” (três pontas), à Pombagira”. (SILVA, 2012, p. 1100).

O autor finaliza provocando e abrindo os caminhos dos/pelos Exus, nas suas manifestações múltiplas e duplas, masculinas e femininas, exprimindo seus poderes e potências no Brasil:

Imagens de seres “meio-a-meio” fornecem, portanto, uma boa metáfora de uma sociedade que se vê como resultante do trânsito transatlântico de corpos e culturas que modelaram um mundo unido e dividido, único e múltiplo. É, pois, na capacidade de interagir ou dividir, de provocar o consenso ou o dissenso, de juntar os opostos ou separar os pares, de obedecer ou subverter as regras que Exu, em suas inúmeras faces, exprime o seu poder no Brasil. (SILVA, 2012, p. 1110).



Para o Exu Seu Sete Portas – em conversa realizada em janeiro de 2016 –, a função do tridente do ponto riscado é totalmente prática: é uma ferramenta, uma arma potente de domínio. A palavra “ferramenta”,⁴⁸ substantivo feminino cuja etimologia vem do latim, no dicionário Houaiss da língua portuguesa (2015) é definida como “conjunto de instrumentos ou utensílios de ferro”. Algumas das definições que nos interessam aqui são também: “Qualquer instrumento necessário à prática profissional” e “Meio para alcançar um fim <a liberdade é a ferramenta da democracia>”, reverberando uma famosa conversa de Gilles Deleuze e Michel Foucault, em que Deleuze afirma que “uma teoria é como uma caixa de ferramentas... É preciso que sirva, é preciso que funcione”. Elas são “como óculos dirigidos para fora e se não lhe servem, consigam outros, encontrem vocês mesmos seu instrumento, que é forçosamente um instrumento de combate” (Deleuze, 1979, p. 71).

Vagner Gonçalves da Silva, no ensaio *Exu do Brasil*, aponta que “ferramenta é o nome pelo qual se conhecem os ferros de um determinado orixá que sintetizam seus atributos, como o arco e a flecha para Oxossi, o tridente para Exu etc.” (SILVA, 2012, p. 1111). Ressalta ainda que “a forma do tridente fornece o padrão também para a fabricação das ferramentas de Exu, indicando inclusive o orixá a quem ele serve de mensageiro” (SILVA, 2012, p. 1102). Sobre as ferramentas de Exu, ele sugere que “a simetria horizontal e vertical [...] indica, além da ligação entre esses orixás, as conexões entre direita-esquerda, leste-oeste, alto-baixo, norte-sul”. (SILVA, 2012 p. 1104 e 1111). Mariano Carneiro da Cunha, no capítulo “Arte afro-brasileira” (1983), no livro *História geral da Arte no Brasil* organizado por Walter Zanini, ressalta a presença da espiral e da curva como noção de movimento, e do tridente relacionado à lança – nos pontos riscados e nos emblemas de ferro batido de Exu –, cujos primeiros emblemas encontrados estão presentes na coleção Mário de Andrade e no Museu de Arqueologia e Etnologia na Bahia. Roger Bastide, no “Ensaio de uma Estética Afro-Brasileira” (1948-1949), também observa que o tridente aparece na maioria dos pontos riscados do orixá Exu, ao compreender Exu como um orixá da orientação e também como o mediador entre os orixás e os homens.

O tridente, para o Exu Seu Sete Portas, é, na prática, uma arma que

48 Emanuele Coccia (2018, p. 26) traz “uma definição tradicional de instrumentação no mundo vivo” por Schumaker, Walkup e Beck, como segue: “Uso externo de um objeto circundante destacado ou manejável, visando modificar mais eficazmente a forma, a posição ou a condição de um outro objeto, de um outro organismo ou do próprio usuário, enquanto este segura e manipula diretamente a ferramenta durante ou antes de sua utilização, e é responsável pela orientação eficaz da ferramenta”. (SHUMAKER; WALKUP; BECK, 2011, p. 4 apud COCCIA, 2018, p. 26).

atinge três pontos do corpo, que perfura e torce. E o babalorixá Kabila Aruanda complementa dizendo que todo ponto riscado traz forças de alerta, ataque e defesa (ARUANDA, 2017). Síntese de transição, encontro e passagem, é o uso prático dos tridentes que interessa aqui, intensificado pelos atributos e funções de cada guia – Exus Lebara e Bombogira. É menos conceitual, e mais prático mesmo. É uma prática.⁴⁹ Prática como treino ou preparação para entrar num jogo. Prática como disciplina do que “é melhor para si” e como decisão dos caminhos no cotidiano. E o tridente como ferramenta, arma, energia e direcionamento nas encruzilhadas.

Sobretudo na Umbanda, conforme Vagner Gonçalves da Silva (2012), os pontos riscados são feitos pelos Exus diretamente para se identificarem quando incorporam nos seus filhos de santo, e acendem velas sobre os pontos, visando construir um centro de força para as “operações mágicas”. São riscados em tábuas pequenas ou no chão, e muitas vezes com um círculo riscado em volta do ponto. De maneira outra, na Nação Livre Aruanda, os pontos são riscados, na maioria das vezes, pelo próprio babalorixá, antes de ele incorporar um dos guias ou Orixás, no chão de terra batida circular ou no chão do Roncó. Esse gesto acontece no início da gira, como disposição e “escuta” pelo babalorixá das energias que se transformam, e são riscados por e com os guias Exus e/ou Orixás para a(s) pessoa(s) presente(s) ou eventualmente para pessoas distantes, naquele tempo-espaço específico.

Traçando paralelos

A criação de limites e o cruzamento de limites estão relacionados uns com os outros, e a melhor maneira de descrever o *trickster* é dizer simplesmente que o limite é onde ele será encontrado – às vezes desenhando a linha, às vezes cruzando-a, às vezes apagando-a ou movendo-a, mas sempre lá, o deus do limiar em todas as suas formas.

(Lewis Hyde)⁵⁰

49 Similar à concepção apresentada pelo filósofo francês David Lapoujade, a partir do filósofo estadunidense William James: “[...] em James, o termo ‘prática’ não diz respeito necessariamente ao domínio da ação por oposição ao campo da reflexão teórica; ele designa antes de mais nada um ponto de vista: “prática” significa que consideramos a realidade, o pensamento, o conhecimento (e também a ação) *enquanto eles estão se produzindo*.” (LAPOUJADE, 2017a, p. 11, grifo do autor). Ver também Moten (2018).

50 No original: “Boundary creation and boundary crossing are related to one another, and the best way to describe trickster is to say simply that the boundary is where he will be found – sometimes drawing the line, sometimes crossing it, sometimes erasing or moving it, but always there, the god of the threshold in all its forms”. (A tradução da epígrafe é minha).

As giras, quase sempre, iniciam com oferendas de alimentos aos Exus Lebara protetores das portas do terreiro, e a todos Exus Lebara e Bombogira de Aruanda. Em seguida, não raro, são convidadas duas pessoas a se sentarem nos bancos baixos vermelhos dos exus, junto ao seu Ibeji (altar), na área externa de chão de terra batida. Essas duas pessoas, em geral um homem e uma mulher, mas não necessariamente, “representam”⁵¹ no ritual todos os iaôs de Aruanda e convidados, firmando os pontos riscados dos exus do Ilê. O Exu Seu Sete Portas de Aruanda situa que “*a Nação Livre Aruanda é o encontro das liberdades. [...] Todos se equivalem, mas não tem esse comparativo, mais ou menos [entre os iaôs]. É o que nós chamamos de equivalência*”. (SETE PORTAS, 2018). De certa forma, essa “equivalência” entre os iaôs colocada pelo Exu Seu Sete Portas ressoa com o “traçar paralelos” dos pontos riscados (referente às suas simetrias formais) nas diferenças – e não no gesto de comparar, que é danoso –, apontado pelo Guia Baiano Seu Zé do Koko Verde (KOKO VERDE, 2019). Em outras palavras, da perspectiva de Seu Zé do Koko Verde, a simetria é sobre traçar paralelos entre as existências, entre os movimentos, e não os comparar.

Duas giras, em julho e em novembro de 2018.⁵² Situa-se aqui os pontos riscados dos guias exus, no início desses respectivos rituais, para dois “casais” de iaôs como “representantes” dos iaôs de Aruanda. Volto-me inicialmente aos pontos riscados da gira “Encontro com a Imperatriz”, em julho de 2018 – aos riscados de dois pontos dos exus Lebara e Bombogira, da iaô Mikangaya e de outro iaô (Figuras, 35, 36, 37). Aqui, busco traçar paralelos e equivalências entre ‘limite’ e ‘criação’ – conceitos-mundos engendrados nesses dois pontos riscados dos exus desses dois iaôs, nessa gira, e nos mistérios dos seus caminhares, singulares e coletivos.

O ponto riscado dos exus de Mikangaya emana a força da criação artística, com presença figural dos órgãos femininos, dos ovários e útero. O duplo no espelho da Oxum – orixá das águas doces, do ouro, do sol, da riqueza, do alguidar-espelho, da criação. Criação como água, como jorro, como enxurrada. Criação como dimensão do feminino. As duas linhas amarelas, em ziguezagues curvos, praticamente paralelas, próximas entre si, fazem curvas para fora, contornando dois círculos

51 Como disse o babalorixá, [...] *tem uma questão de equivalências. Os dois sentados. Ela está representando todos vocês, todas as mulheres, [ele] todos os homens, e os iaôs que estão vinculadas à Aruanda. Tem uma energia emanada. O ponto de partida é ele representando o Exu [Lebara], e ela a [Exu] Bombogira, e às vezes... é os dois fazem essa vez, e que irradia para todos. Cada sábado tem uma pessoa sentada aqui.* Kabila Aruanda, Gira, 2 de novembro de 2018.

52 Duas datas, com diferença de poucos meses, marcam uma cisão do tempo no Brasil: pouco antes do início das campanhas eleitorais, e logo após o resultado final da eleição presidencial. Marcam um período anterior, os últimos trinta anos do país de uma certa democracia, e um depois ainda incerto que reconecta e aponta uma certa continuidade com os tempos sombrios da ditadura militar de cinquenta e tantos anos atrás. O tempo é linear? O tempo é em espiral, circular, expandido, misterioso? O tempo é malha em suas múltiplas flechas? O tempo é agora. Paralelos, equivalências e encruzilhadas se praticaram entre múltiplos tempos singulares e coletivos.

vermelhos. São linhas amarelas dos fluidos das águas da Oxum. Entre as duas linhas amarelas, sai uma linha vermelha, desde os pés também, para fora: um raio de Yansã/Oyá – orixá dos raios e tempestades, do fogo e do vento, do tempo e da ancestralidade. Duas forças femininas muito potentes que compõem e com quem compomos. É a Oxum da fonte de água que entra e volta.

O ponto riscado dos exus do outro iaô direciona para a necessidade da definição de limites, formando um quadrado de tridentes femininos e masculinos e uma espiral no centro, para que a criação aconteça com força e não se disperse. Os limites em quadratura, pelos tridentes, firmam um território potente de proteção e impulso que são para a liberdade, e não para o cárcere, a depender de como esse iaô se posiciona na política das decisões. Em linhas azuis, de Ogum ou Yemanjá, quatro hastes com tridentes em ambas as pontas, curvos e retos, se cruzam formando um quadrado, um campo concentrado de energia, como uma base ou uma plataforma que sustenta, limita, e impulsiona as forças da espiral do tempo inscrita em linha vermelha no centro do quadrado.

O ponto riscado é uma inscrição no mundo, diz respeito aos iaôs indivíduos se conhecerem suficientemente para saberem do que são capazes e quais seus limites. Limite, cuja etimologia vem do Latim *limes, -it is.*,⁵³ pode ser compreendido aqui como potência e restrição, como porosidade e barreira. Limites podem ser extrínsecos, definidos por métricas e leis que informam os corpos, independente deles, ou podem ser intrínsecos aos movimentos e caminhos, expressar formas de vida, uma maneira de habitar o mundo, como “duas *experiências* do limite”: “limite-contorno (externo, extenso)” e “limite-dinâmico (imaneente, intenso)”.⁵⁴ Esses dois iaôs, talvez não estejam somente como “representantes” dos iaôs do Ilê na gira, mas estão justamente compondo caminhos-traços-riscos consigo mesmos, com os guias e orixás, e com todos os outros iaôs, com tantos outros seres e forças.

53 O termo é definido pelo Dicionário Michaelis – incluindo as expressões jurídicas, morais e físicas, como “Limite da pena”, “Limite de confiança”, “Linha divisória” não ultrapassável, “começo e/o fim de espaço de tempo”, e “Limite de elasticidade” como: “1 Linha divisória de uma área; raia; 2 Linha real ou não que separa dois territórios adjacentes; 3 Instante que determina o começo e/o fim de espaço de tempo; 4 FIG Marco final; termo; 5 Parte extrema de um local distante; 6 Linha cuja ultrapassagem não pode ou não deve ser realizada; 7 Incapacidade de realizar determinada tarefa; 8 MAT Valor em cuja vizinhança de dimensões arbitrárias estão todos os elementos de uma sequência infinita, a partir de uma determinada ordem”. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/limite/>>. Acesso: 12 mar. 2019.

54 Como articula Alexandre Nodari, no ensaio “Limitar o limite: modos de subsistência” (2014), a partir da distinção proposta por Gilles Deleuze em uma aula sobre Espinosa, Nodari ressalta dois tipos: o “limite-contorno”, que marca uma extensão, um limite métrico, da lei, cujo movimento é do “contentor ao conteúdo, da circunferência ao centro”; e o “limite-dinâmico”, que é imaneente, intensivo, não-métrico, “é a tensão dos corpos”, “sendo um movimento de contração-dilatação a partir de um centro”, um limite que se expressa por “uma posição relacional” (NODARI, 2014, p. 9).



Volto-me, então, aos pontos riscados da gira de novembro de 2018. Naquela “Gira da Ancestralidade”, aconteceu um encontro e dinâmica com a Guia Imperatriz Cigana dos Mistérios. No início da gira, o babalorixá Kabila Aruanda, ao riscar os dois pontos – dos “representantes” dos iaôs de Aruanda, reforçou a importância da materialização do sagrado para os exus. Os pontos riscados compõem uma das dimensões de materialização desse momento, que é efêmero, assim como a vida, em que se deixa de existir, mas a força permanece:

Nós somos a materialização do sagrado. Estamos no reino da matéria. E aí vem a tese de que aqui não tem profano. Porque nosso corpo é a casa do espírito, e tudo passa a ser sagrado a partir disso. O Ponto riscado sempre existiu [na Aruanda]. Sobretudo para os exus é importante materializar esse momento. Eu tenho uns textos sobre o ponto riscado. Tem uma fala que cada ponto é como transcrever uma constelação. Ele imprime no odi (chão sagrado). E ele pode servir para defesa. Esse aqui, ele fala que é um ponto de defesa. Ele pode estar vibrando questões passadas, presentes ou futuras. E tem essa relação com o efêmero. A vida é muito efêmera. E o ponto também traz esse teor efêmero. Daqui a pouco vai pisar, e ele vai deixar de existir, mas a força fica. Esse é um ponto de expansão. E eu comecei a perceber isso. A primeira coisa que me chega é essa estrutura inicial. Esses eixos, que vão criar essas encruzilhadas, ou não, mas esses cruzamentos. Mas sempre essa perspectiva do eixo, que vai sustentar o ponto como um todo. E aí são muito variados. Esse sai do epicentro, e é uma expansão. E o dele é de defesa. Como colocado de pé, é como um escudo, uma cerca. E sempre a gente chama de ferramentas. A Aruanda trabalha com muitas ferramentas, e o ponto riscado é uma ferramenta. Importante. (Kabila Aruanda, Gira, 2/11/2018, grifo meu).

Dessa vez, tem-se um ponto riscado somente da exu Bombogira, da mulher iaô Mikangaya, e outro ponto riscado somente do exu Lebara daquele homem iaô, ambos ali “representantes”, concentrando e emanando as energias singulares feminina e masculina em/de cada ponto (Figuras 38 e 39). A energia de ‘defesa’ do Lebara é a do “povo da mata” – que direciona e emerge como cerca e defesa, como uma árvore, com os tridentes retos. É possível, aqui, traçar um paralelo também com a leitura de Roger Bastide que, ao compreender Exu como um orixá da orientação, relaciona o tridente com uma “velha imagem mística da Árvore” (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 114): “O tridente de Exu, com seus três ramos terminais e seu punho com três pontas menores, sugere-nos imediatamente a árvore do mundo, da vida



Figura 35 - Pontos riscados dos Exus Lebara e Bombogira, para iaô Mikangaya e outro iaô. Nação Livre Aruanda. (2018). Foto: Giselle Peixe. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 36 - Pontos riscados dos Exus Lebara e Bombogira, para iaô Mikangaya e outro iaô. Nação Livre Aruanda. (2018). Foto: Giselle Peixe. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 37 - Pontos riscados dos Exus Bombogira e Lebara, para iaô Mikangaya e outro iaô. Nação Livre Aruanda. (2018). Foto: Giselle Peixe. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 38 - Ponto riscado de Exu Bombogira para iaô Mikangaya, Nação Livre Aruanda. Foto: Ligia Nobre (2018). Fonte: arquivo pessoal.



Figura 39 - Ponto riscado de Exu Lebara, para iaô, Nação Livre Aruanda. Foto: Ligia Nobre (2018). Fonte: arquivo pessoal.

ou da morte (pois seus frutos são ambivalentes, como tudo que é sagrado)” (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 114).

114

Ao lado, o ponto riscado das energias de ‘expansão’ da Bombogira são como a da expansão de um átomo, da amplificação da presença e alegria, como movimentos de exposição. Ou também, em uma disposição de elementos que “se organizam para formar uma estrutura estrelada de raios múltiplos”, como observado por Bastide a partir de outros pontos riscados (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 113). No ensaio “Quem tem medo de pombagira”, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, afirmam que “a pombagira é um dos símbolos presente no complexo cultural das macumbas brasileiras que mais nos desafia” (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 89), por “aquilo que ela recusa ser”, por sua “sedução, provocação, abuso e desobediência”. Afirmam ainda que “É ela a mulher que roda e nos propicia as virações necessárias para a reinvenção”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 91). Os autores ressaltam a potência de transgressão da pombagira, sua liberdade, “senhora dos desejos do próprio corpo”, sua ginga sincopada e sedutora, sua gargalhada, que desafiam as normativas racistas e machistas da colonialidade que regem a sociedade brasileira e o mundo ocidental capitalista. “A pombagira é o enigma que poetiza as transgressões necessárias às normatizações da dominação do homem na sociedade, que inferioriza, regula e interdita o papel da mulher”. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 90). A própria etimologia da palavra “pombagira” ou “bombogira” designa as encruzilhadas e os portões:

Do ponto de vista da etimologia, a palavra pombagira certamente deriva dos cultos angola-congolenses dos inquices [orixás]. Uma das manifestações do poder das ruas nas culturas centro-africanas é o inquite Bombojiro, ou Bombojira, que para muitos estudiosos dos cultos bantos é lado feminino de Aluivaiá, Mavambo, o dono das encruzilhadas, similar ao Exu ioruba e ao vodum Elegbara dos fons. Em quimbundo, *pambu-a-njila* é a expressão que designa o cruzamento de caminhos, as encruzilhadas. *Mbombo*, no quicongo, é portão. Os portões são controlados por Exu. Grosso modo, e tentando simplificar para quem não é do babado, é por aí. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 91).

E é por aí, nos mistérios das encruzas e dos caminhos, que firma-se esse ponto riscado de expansão, acompanhado de um dos pontos cantados das Bombogiras em Nação Livre Aruanda:

Essas mulheres são Monajamba

Essas mulheres são do Cangerê

Essas mulheres ensinam o caminho

Essas mulheres vão fazer Terra tremer!



Traço aqui paralelos entre situações e agires. Paralelos entre limite e criação, defesa e expansão como habilidades (individuais e coletivas) de decidir e de responder, como o máximo da própria potência que se é dado experimentar, com os riscos implicados. Seja no chão de terra batida de Aruanda, e noutras muitas terras, humanos e não-humanos traçam caminhos, decifrando parcialmente os movimentos, as linhas e os riscos emaranhados. Riscos em seus significados multiplicados: como inscrição, caminhar, assumir uma posição, experiência imanente de limites (in)certos, e como condensação de temporalidades. Riscos como cortes ou adições nas superfícies, com matérias e materiais diferentes, com a força e o atrito dos movimentos. A liberdade é inseparável dos limites (e dos potenciais de criação, defesa e expansão) do próprio corpo e das situações em que nos encontramos. Nessas situações e encruzadas, os limites físicos, mentais e emocionais fazem cada indivíduo reconhecer seus cárceres internos e externos, e suas responsabilidades e libertações também. Luiz Rufino e Luiz Antonio Simas (2018, p.12) situam que, para eles, “as encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam”. Em devires e mistérios, os guias exus e Orixás Exu (*Tricksters*⁵⁵) seguem atravessando, apagando, contorcendo e cruzando as múltiplas linhas, incluindo as “que saem para passear”.

55 Em *Situated Knowledges* [Saberes Localizados] (1988), a teórica feminista multiespécies estadunidense Donna Haraway problematiza e busca implodir o centro de produção de conhecimento ocidental, a partir das ciências, fundamentado no heteropatriarcado, e contribui enormemente para uma discussão “sobre como os saberes localizados, do que ela denomina como povos subjugados, fornecem um espaço onde os limites dominantes desse heteropatriarcado podem ser implodidos” (WATTS, 2013, p. 28, tradução minha). Haraway opta por saberes localizados justamente como o do *Coiote* ou do *Trickster* como processo de explosão de fronteiras. Como a autora coloca: “Gosto de pensar na teoria feminista como o discurso do coioote reinventado, devedor de suas fontes de possibilidades nos muitos tipos de explicações heterogêneas do mundo” (HARAWAY, [1988] 1995, p. 38). Entretanto, como aponta a professora universitária canadense e do povo indígena Anishnaabe Vanessa Watts, neste artigo Haraway ainda “resiste às noções essencialistas da terra como mãe ou matéria e opta por utilizar produtos de saberes localizados” (WATTS, 2013, p. 28, tradução minha), ainda muito “abstratos” nos moldes ocidentais, desdobramentos que Haraway irá, no entanto, abordar e articular em suas discussões mais recentes, como em *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (2016).

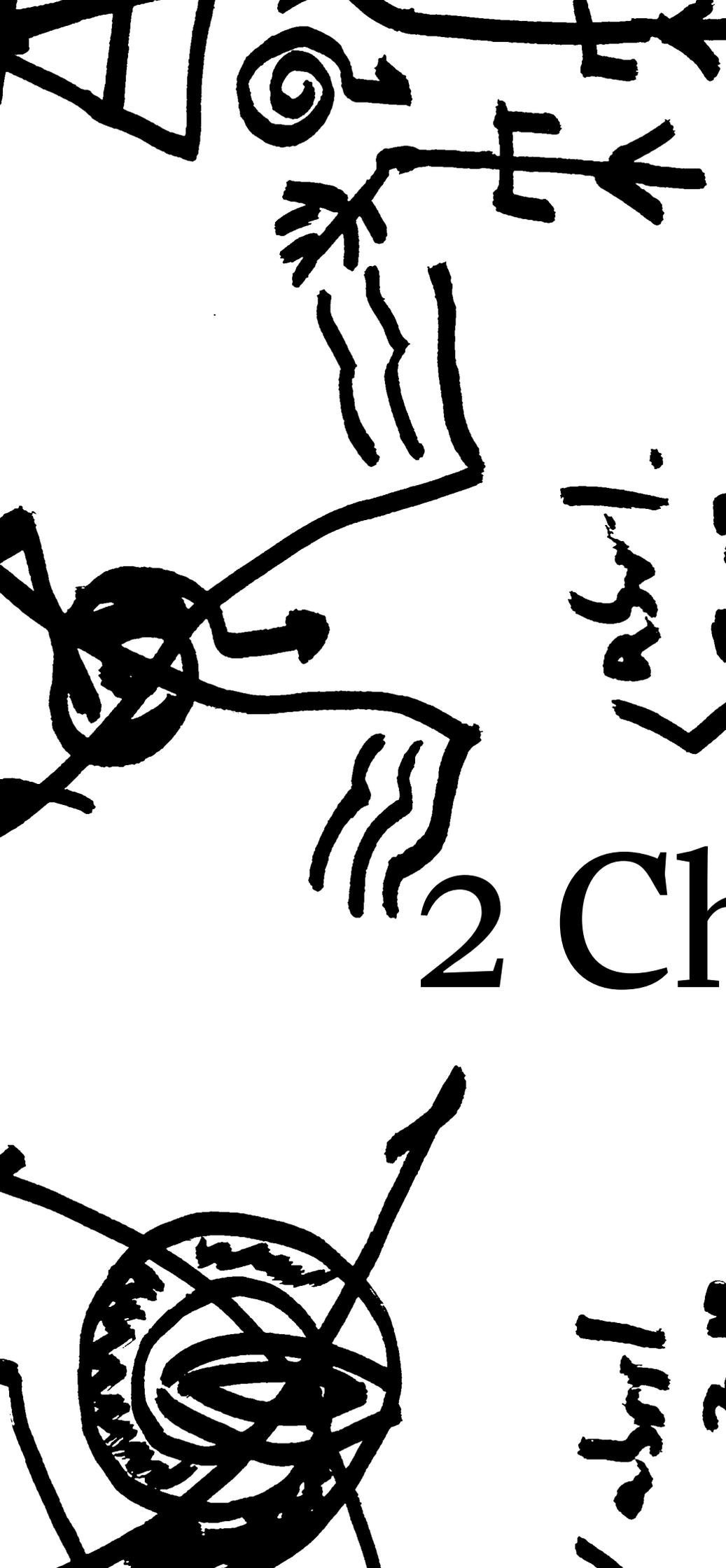
△

支

出

一

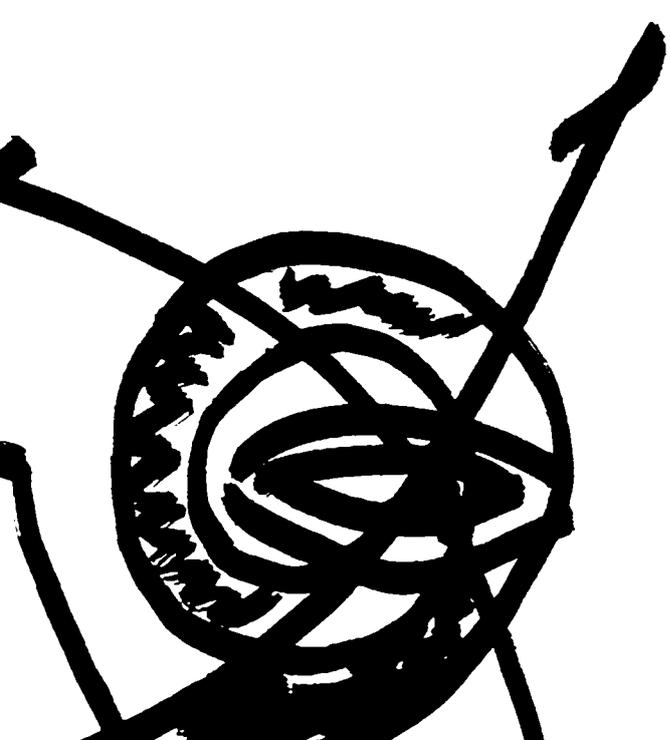
→



1
22

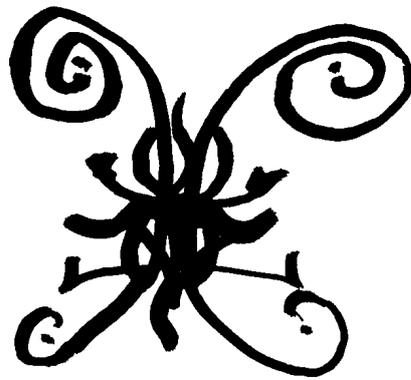
2017
2017

2 Chão



2018
2018

2018
2018



2.1 PELE DA TERRA, EM ESPIRAL

E nós fazemos um movimento que não é nos afastarmos do mundo contemporâneo, não é nos isolarmos – não estamos numa ilha – mas é interagir com liberdade, o máximo possível, para que possamos também ter o direito de sermos, de transitarmos por esse mundo todo.

(Kabila Aruanda)

Agora estamos vivendo outro terremoto, no qual a Terra reage à sociedade humana, na qual a sociedade humana age como um terremoto que afeta a Terra.

(Bruno Latour)

Como imaginarmos a Terra? Como visualizarmos a Terra? Como nos relacionarmos – humanos e não humanos – com a Terra? Qual é a primeira imagem que lhe vem à mente quando se diz Terra? É a de um planeta azul, distante, solto no universo infinito, como se fosse uma visão de um único deus externo, superior? Pois então, de onde vem essa imagem? Como foi construída e disseminada? Onde estamos, como agentes humanos, nesta imagem do planeta azul? Difícil nos situarmos ou nos enxergarmos nela, não? Ali estão todos flutuando, e o espaço infinito parece ser nossa condição. Ao mesmo tempo, essa visão do planeta azul distante teria a potência de unificar todos os seres humanos, desde que foi criada na Revolução Copernicana, no século XVI, pelos europeus, e reificada, no fluxo contemporâneo do excesso de imagens, com as primeiras imagens enviadas pela Apollo 8, do homem na Lua, no final dos anos 1960.

Em contraste significativo, e numa “dissonância cognitiva” em relação a essa representação hegemônica da Terra como um planeta azul, distante, externo, visto de cima ou de fora, o antropólogo e sociólogo da ciência Bruno Latour, junto com a historiadora da ciência, artista e diretora de teatro Frédérique Ait-Touati, as arquitetas Alexandra Arènes e Axele Grégoire, a artista Sonia Levy, e o geoquímico Jérôme Gaillardet, todos franceses, propõem uma nova visão e representação da Terra, situada sempre localmente, isto é, uma visão de baixo, lateral, de dentro, em que possamos nos enxergar, nos reconhecer e nos implicarmos, condição de todas as formas de vida humana e não-humana, para justamente melhor situar os novos atores do Antropoceno.

De fato, são alguns quilômetros (para cima e para baixo da superfície) de espessura da crosta terrestre, da baixa atmosfera à rocha-mãe (com limites flexíveis), onde todos os humanos e não-humanos residem, isto é,

onde todas as vidas coexistem. Habitamos todos a Pele da Terra. Trata-se de uma espessura fina, densa, nomeada por vários cientistas, atualmente, de *Critical Zone* - CZ (Zona Crítica). Essa Zona é crítica por conta de sua vulnerabilidade, heterogeneidade e dificuldade em conhecê-la. Composta por matéria orgânica, assim como por plásticos, pesticidas e novos elementos – impostos pelos processos e lógicas do capitalismo, incluindo a industrialização, os séculos de cultivo de monoculturas, no sistema de *plantation*, desde a colonização até os tempos atuais, dentre outros –, a CZ compõe “a pele externa da Terra [...] onde água, atmosfera, ecossistemas, solo e rochas interagem, demonstrando os efeitos do Antropoceno” que “nos leva a enfrentar o estado dilapidado de nosso mundo, reconhecendo a profundidade do impacto nocivo da humanidade em todo o sistema natural da Terra” (THE EDUCATION OF BRUNO LATOUR, tradução minha).¹ Os observatórios de zonas críticas (CZO), as CZs, no plural, apontam para as colaborações entre hidrologistas, cientistas de solo, geomorfologistas, geoquímicos, geofísicos e ecologistas, em sítios específicos, como “laboratórios de campo”, que proveem descrições próximas e detalhadas das complexas dinâmicas das regiões heterogêneas da Terra que a ação humana está radicalmente transformando. Nesses casos, uma Zona Crítica na crosta terrestre é como um ponto ou uma mancha na pele – se for traçado um paralelo entre a crosta terrestre e a pele humana. As consequências políticas da CZ implicam todas as entidades humanas e não humanas. Mas é necessário ressaltar que esse impacto sobre todos os viventes e a Terra foi causado por um “*anthropos*” bem específico e complexo – resultado do capitalismo europeu, colonial –, e não pelos múltiplos modos de existências autóctones, indígenas e outros.

Numa composição de palavras, gestos e projeção de imagens, a palestra-performance *Inside* [Dentro] proferida por Bruno Latour, em trabalho conjunto com Frédérique Ait-Touati, Alexandra Arènes, Axele Grégoire e Sonia Levy, em Nanterre, Berlim e Nova York, entre 2016 e 2018, enfatiza a importância da crosta terrestre – a pele ou película fina onde habitam todas as entidades –, e propõe uma nova cosmologia e uma visão “gaiagráfica” da Terra. Ao focar, na fina crosta terrestre, com uma visão e modo de vida não de fora do planeta azul distante, e sim de dentro e próxima, os autores propõem essa “nova cosmologia” e nova maneira de representar a Terra, uma “gaia-grafia” – implicados que estamos todos, mas de maneiras distintas, na hegemônica forma de vida capitalista atual

1 Citações extraídas do filme *The Education of Bruno Latour – From the Critical Zone to the Anthropocene*. Duke University, EUA, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6sVDpDXIMSw&feature=youtu.be>. Acesso em: 10 mai. 2019. No original: “Critical Zone Observatories (CZO’s) study Earth’s outer skin – where water, atmosphere, ecosystems, soil and rock interact, thus displaying the effects of the Anthropocene”. E “The Anthropocene prompts us to face the dilapidated state of our world acknowledging the profundity of humanity’s harmful impact across all of the Earth’s natural system.” Mais informações encontram-se disponíveis em: <<https://humanitiesfutures.org/media/the-education-of-bruno-latour-from-the-critical-zone-to-the-anthropocene-unlisted/>>.

e com os heterogêneos modos de existência humanos e não humanos no Antropoceno:

Colocar em primeiro plano a importância do solo [soil] e, mais amplamente, a superfície da Terra - o que hoje é chamado de Zona Crítica (CZ) - permanece muito difícil enquanto a visão planetária usual, familiar desde a revolução científica, for mantida. Neste esforço conjunto, oferecemos uma visualização alternativa que permite mudar de uma visão planetária de lugares localizados na grelha geográfica, para uma representação de eventos localizados no que chamamos de visão Gaiográfica. Afirmamos que tal visão, por dar lugar de destaque à CZ, é muito mais adequada para situar os novos atores do Antropoceno. (LATOURET et al., 2017, resumo da palestra, tradução minha).²

Arènes, Latour e Gaillardet desdobram mais precisamente algumas dessas questões da gaiografia no ensaio *Giving Depth to the Surface – an Exercise in the Gaia-graphy of Critical Zones* (2018), publicado na revista *The Anthropocene Review*, com ampliações mais especulativas na pesquisa de doutorado da arquiteta e paisagista Alexandra Arènes, e na publicação conjunta de Arènes, Grégoire e Ait-Touati, *Terra Forma: manuel de cartographies potentielles* (2019)³. Vem sendo desenvolvida também uma pesquisa transdisciplinar de médio prazo para a exposição *Critical Zones. Observatories for Earthly Politics* [Zonas Críticas – Observatórios para Política Terrestre], com curadoria de Bruno Latour e Peter Weibel, juntamente com Martin Guinand e Bettina Korintenberg, no ZKM – Center for Art and Media Technology (Karlsruhe, Alemanha) para maio de 2020.⁴ Como situou Latour, em uma entrevista a um pesquisador do Japão, em 2018,

- 2 No original: “Foregrounding the importance of soil and more generally the surface of the Earth —what is now often called the Critical Zone (CZ) — remains very difficult as long as the usual planetary view, familiar since the scientific revolution, is maintained. In this joint effort, we offer an alternative visualization which allows to shift from a planetary vision of places located in the geographic grid, to a representation of events located in what we call a Gaiographic view. We claim that such a view because it gives pride of place to the CZ is much better suited to situate the new actors of the Anthropocene”. Abstract da palestra performance *Inside* por Bruno Latour, com cenografia e *staging* de Frédérique Ait-Touati, e imagens e animação de Alexandra Arènes, Axele Grégoire e Sonia Levy, grupo de pesquisa da SPEAP (França). Realizada em Berlim, em 2017 (parte do projeto *Welcome to Caveland!*, de Philippe Quesne, 2016). Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/node/755>>. Acesso em: 15 nov. 2018.
- 3 Disponível em: <<https://cargocollective.com/etherrestrategiclandscape/TERRA-FORMA>>, e em: <<https://editions-b42.com/produit/terra-forma/>>. Acesso em: 9 mai. 2019.
- 4 Disponível em: <<https://www.e-flux.com/announcements/275052/critical-zones-observatories-for-earthly-politics/>>. Acesso em: 14 jul. 2019.

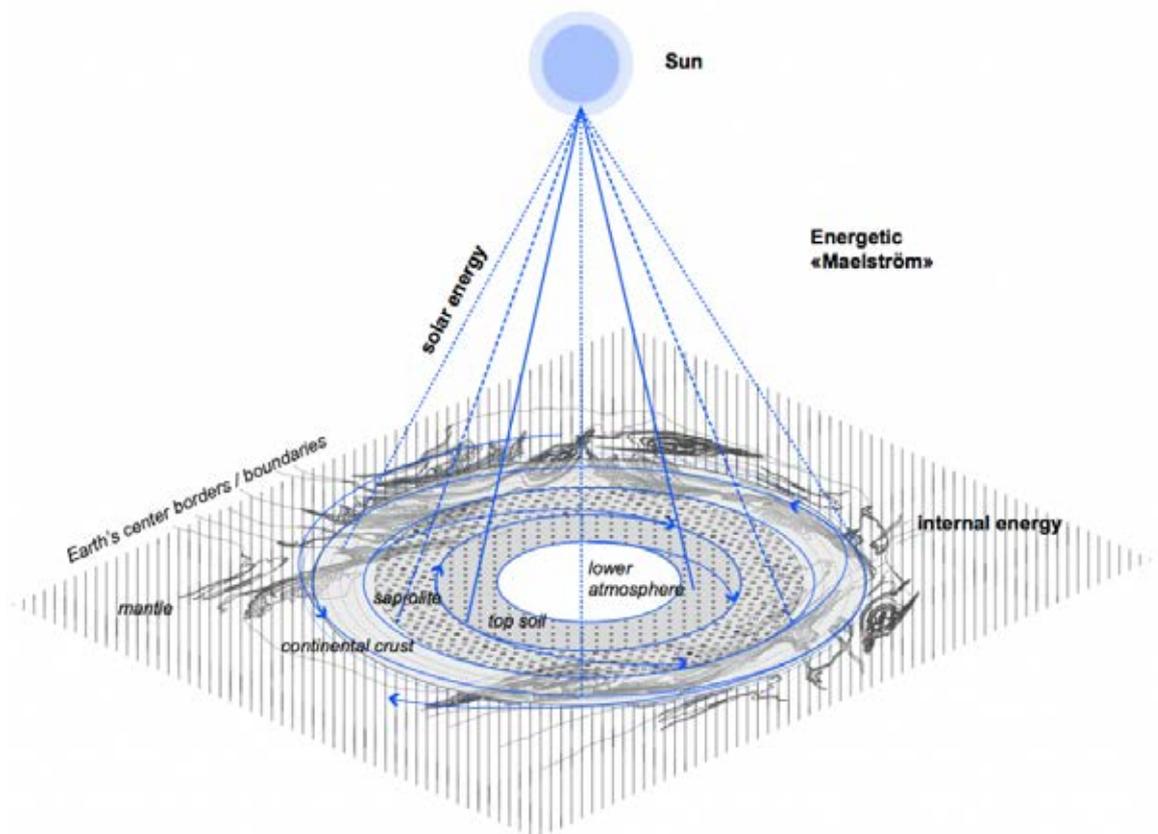


Figura 40 - The "Energetic Maelstrom" [O "Redemoinho Energético"] "Visualização axonométrica [...] [e anamórfica], tornando visível a posição do sol em uma visão cartográfica, mas também seu papel em uma perspectiva hidrológica e geoquímica dinâmica. [...] matéria e os elementos são ativados por uma circulação cosmo-tectônica denominado aqui como um "redemoinho energético". Fonte: Arènes, Latour, Gaillardet, 2018, p. 14.

Figura 41 - Printscreen. Fonte: Inside, Bruno Latour et. al., 2017.
<http://www.bruno-latour.fr/node/755>





Figura 42 - "Carta 1: Sol" [Mapa 1: Solo]. Fonte: Ait-Touati, Arènes e Grégoire, 2019, p. 44-45.

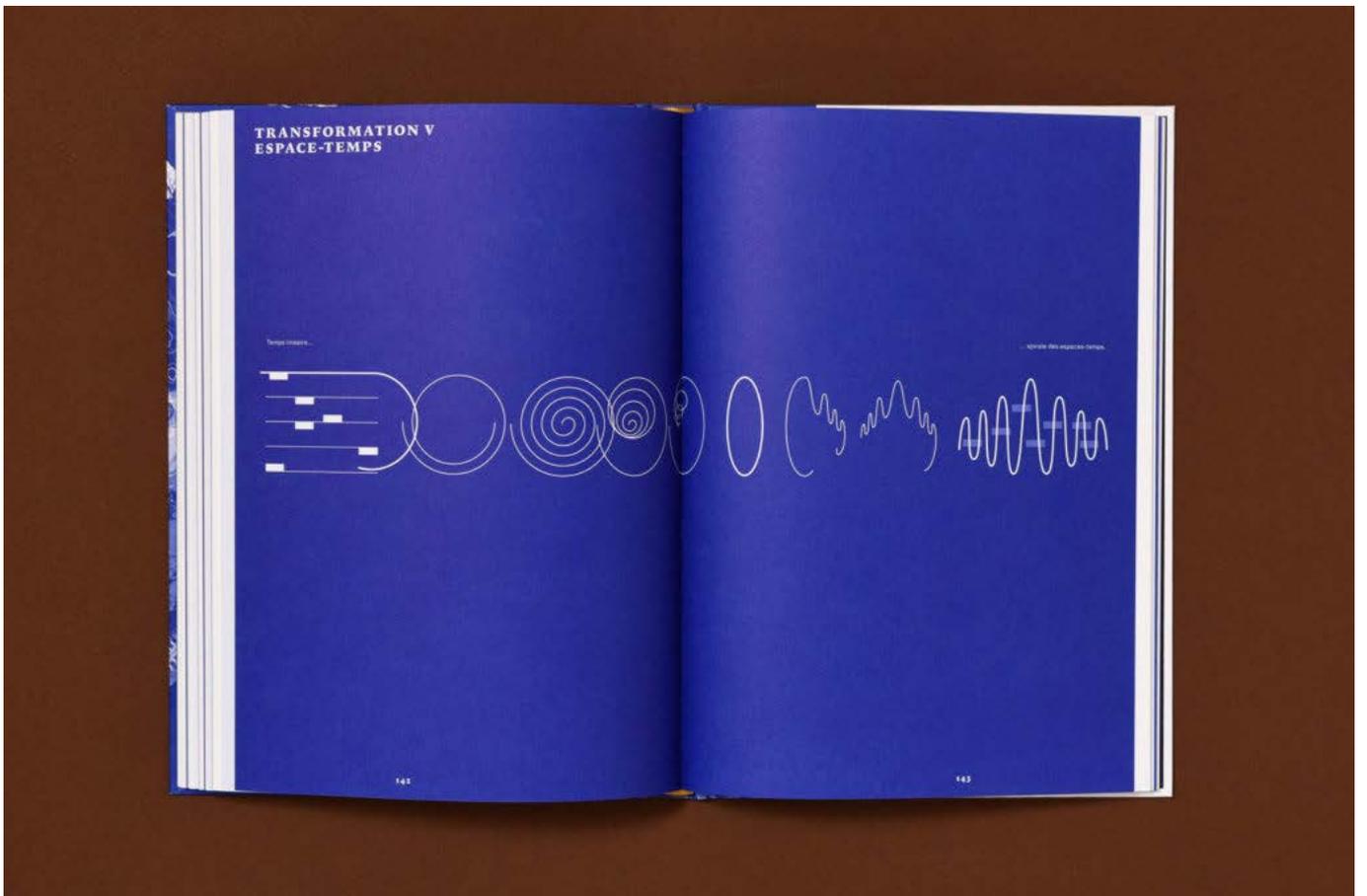


Figura 43 - "Transformation V Espace-Temps" [Transformação V Espaço-Tempos]. Fonte: Ait-Touati, Arènes, Grégoire, 2019, p. 142-143.

Esta nova exposição [*Critical Zones. Observatories for Earthly Politics*] é sobre a Terra, mas está tentando entender a Terra de uma nova perspectiva. Não é a Terra traçada, digamos, de acordo com os ideais geográficos do século XVIII ou XIX, nem é uma grelha geográfica ou um imaginário geográfico. Mesmo que essas noções sejam muito úteis por muitas razões, a Terra agora deve ser entendida como algo que reage à nossa ação. *A Terra é agora entendida como tendo uma espécie de agência.* Esse novo entendimento não será muito surpreendente para os japoneses acostumados a terremotos. *Mas agora estamos vivendo outro terremoto, no qual a Terra reage à sociedade humana, na qual a sociedade humana age como um terremoto que afeta a Terra.* Isso requer uma mudança na representação da superfície da Terra. [...]

Enfim, o terrestre é minha invenção, então precisamos de uma definição. O terrestre é na verdade um termo de ciência política para descrever onde todos nós finalmente pousaremos no final do modernismo. Assim, é um conceito para descrever a Terra, diferindo do Globo. Existe um triângulo formado entre o Globo, o Local e o Terrestre. Bruno Latour, 2018. (LATOURE, 2018, tradução minha, grifo meu).⁵

Nessa nova cosmologia e gaiografia, a relação com a Terra não é espacial, não se dá por coordenadas cartográficas de longitude e latitude, por uma grelha nos mapas, como na visão planetária tradicional do espaço infinito. Mas, sim, processual, temporal, terrestre, por coordenadas cartográficas em espiral dos ciclos geoquímicos dinâmicos, das formas de vida humanas e não humanas heterogêneas que são todas ativas. São justamente as trajetórias das entidades animadas que compõem a crosta terrestre. A principal razão para essa nova cosmografia e cosmologia, conforme os autores, é que é crucial situar o papel humano no tempo do Antropoceno, isto é, tornar visível a extensão das transformações químicas e geológicas

5 No original: “This new exhibition is about the Earth, but it is trying to understand the Earth from a new perspective. It is not the Earth drawn, let’s say, according to 18th or 19th century geographical ideals nor is it a geographical grid or geographical imaginary. Even though these notions are very useful for many reasons, the Earth is now to be understood as something that reacts to our action. The Earth is now understood as having a sort of agency. This new understanding will not be terribly surprising for Japanese people who are used to earthquakes. But now we are living through another earthquake, one in which the Earth reacts to human society, in which human society acts as an earthquake affecting the Earth. This requires a change in the representation of the Earth’s surface. [...] Anyway, the terrestrial is my invention, so we need a definition. The terrestrial is actually a political science term to describe where all of us will finally land at the end of modernism. Thus, it is a concept to describe the Earth, differing from the Globe. There is a triangle formed between the Globe, the Local, and the Terrestrial.” Disponível em: <<http://ga.geidai.ac.jp/en/indepth/bruno2018en/>>. Acesso em: 14 mai. 2019.

do “humano” como um “permutador, um interruptor, um alterador de forma e intercâmbio de ciclos”⁶ (LATOURE et al., 2018, p. 23, tradução minha). Como provocou Latour na palestra-performance *Inside*, nessa cosmologia, o Deus (ou deuses!) é processual, não sendo, portanto, um deus cristão, transcendente, fixo – o qual se associaria à visão planetária distante, exterior, na qual também é muito difícil identificar os fenômenos influenciados pela ação da vida humana, isto é, pela ação do *anthropos*.

Nessa nova cosmologia e gaiagrafia, a Terra é compreendida como um vórtice, uma hélice, ou como uma série de gira-giras, com ciclos geoquímicos infinitamente complexos, emaranhados, dinâmicos, mais lentos e mais rápidos, em círculos que se bifurcam de um para outro, em ambas as direções. Os círculos e ciclos não são lidos topograficamente, mas cinematicamente, estando implicados o tempo, a transformação e a intensidade, numa espécie de “redemoinho energético”. Como apontam os autores no ensaio *Giving Depth to the Surface* (2017), “Todos nós vivemos neste redemoinho, em espiral entre esses três conjuntos de forças: a Terra profunda, o sol, e as formas vivas” (LATOURE et al., 2018, p. 13, tradução minha)⁷, e eles seguem:

É interessante que tal representação do papel do sol na Terra não se encaixe no problema cartográfico tradicional de ter que escolher entre visões de mundo copernicanas e pré-copernicanas. É de fato *heliocêntrica*, pois faz a Terra girar em torno de si mesma, mas num sentido diferente das palavras energético e não astronômico; e é de fato geocêntrica já que tudo de relevante acontece aqui “na Terra”, mas a Terra é definida *não* como um corpo planetário, mas como uma CZ frágil, fina e ativa. Com efeito, nosso modelo é exatamente tão geocêntrico quanto heliocêntrico, a vida sendo situada diretamente no meio. De acordo com a hipótese de Lovelock-Margulis (Lovelock, 1979; Margulis, 1998), nosso modelo é centrado em Gaia. (LATOURE et al., 2018, p.13, tradução minha).⁸

Nessa cosmografia e gaiagrafia, o central não é a estabilidade, mas os movimentos migratórios dos elementos, modificados constantemente por restrições químicas e biológicas, e que variam conforme as escolhas dos

6 No original: “[...] exchanger, a switch, a shape changer, and interchange of cycles”.

7 No original: “We all live in this maelstrom, spiraling in between those three sets of forces: deep Earth, sun and living forms”.

8 No original: “It is interesting that such a representation of the sun’s role on earth does not fit into the traditional cartographic problem of having to choose between Copernican and pre-Copernican worldviews. It is indeed *heliocentric* since it makes the earth turn around itself, but in a different energetic and non- astronomical sense of the words; and it is indeed geocentric since everything of relevance happens here “on earth”, but earth defined *not* as a planetary body but as a fragile, thin and active CZ. In effect our model is exactly as geocentric as it is heliocentric, life being situated straight in the middle. In keeping with the Lovelock-Margulis’ hypothesis (Lovelock, 1979; Margulis, 1998), our model is *Gaia-centric*.”

elementos identificados pelos cientistas dos Observatórios de Zona Crítica (CZO). “Em outras palavras, nós não estamos buscando pela posição de um lugar, mas pela assinatura de um evento. Tal assinatura é definida à medida que o evento cria uma espiral” (Latour et al, 2018, p.18, tradução minha). Os autores decidem por representações que assumem o tema circular das cartografias do século XVI (o círculo que demarca o nosso próprio “limite planetário”) e a anamorfose (que permite dar maior visibilidade aos elementos dinâmicos a serem ressaltados na crosta terrestre), pois estes apresentam os ciclos relevantes dos elementos e as assinaturas singulares dos eventos dos *sites* específicos das CZs, mas cujos movimentos migratórios podem se ampliar e transformar também no espaço-tempo. A característica interessante dessa definição de um “evento por sua assinatura”, na forma de uma espiral, como apontam os autores, é permitir visualizar a diferença entre o que acontece no centro da cartografia circular – ativado por formas de vida, por causa da energia do sol – e na periferia; com processos, ritmos e temporalidades muito curtas (centro) e mais longas (periferia).

Em *Terra Forma* (2019), Arènes, Grégoire e Ait-Touati, num trabalho experimental conjunto, propõem contar “a exploração de uma terra desconhecida: a nossa”, através do alargamento do vocabulário tradicional cartográfico, por meio de uma nova imaginação cosmográfica, isto é, uma nova imaginação política. Elas ampliam essa gramática visual que nos permite justamente cartografar e visibilizar as várias “assinaturas de eventos”, evidenciando a assinatura da presença humana e não humana no conjunto de ciclos em espiral. As autoras provocam com “possíveis visões do mundo esboçadas por diferentes prismas, como tantos instrumentos óticos: pelas profundezas, pelos movimentos, pelo ponto de vida, pelas periferias, pelo pulso, pelas cavidades, pelos desaparecimentos e pelas ruínas, produzem conhecimento situado e encarnado”(AIT-TOUATI; ARÈNES; GRÉGOIRE, 2019, quarta capa, tradução minha).⁹

Aqui, o que me interessa particularmente indagar e desdobrar é como essa “nova cosmologia” e essa “gaiagrafia” podem se aproximar das cosmografias e cosmologias dos modos de existência autóctones, e, no âmbito desta tese, dos cosmogramas africanos e afrodiásporicos nas Américas e dos pontos riscados especificamente, e com isso abrir para novas compreensões e ativações dessas práticas cosmográficas e cosmográficas, nas intersecções transdisciplinares das artes, da espiritualidade, da antropologia, tendo em vista modos de existência heterogêneos. Seriam contemporâneas essas práticas cosmográficas – da “gaiagrafia”, propostas por Arènes, Grégoire, Ait-Touati, Latour e outros, e os cosmogramas afrodiásporicos e pontos riscados? Contemporâneas como forças

9 No original: “Terra Forma raconte l’exploration d’une terre inconnue: la nôtre. [...] de possibles visions du monde esquissées par différents prismes, comme autant d’instruments optiques: par les profondeurs, par les mouvements, par le point de vie, par les périphéries, par le pouls, par les creux, par les disparitions et les ruines, ils produisent des savoirs situés, incarnés”.

de resistência, ao partilharem um mesmo tempo-espaço ampliado, intempéstivo, ao “estarem com” no espaço do *templum* (como estado de contemplação), e que também estão intrinsecamente vinculadas à Terra e a modos de existência múltiplos, residentes na pele da Terra. Estes que nos fazem – humanos e não humanos – partilharmos também desse tempo-espaço ampliado, em espiral, de trajetórias e devires de formas de vida e de arte mais heterogêneos. Ou seja, se são contemporâneas, essas cosmografias e cosmogramas seriam capazes de conduzir (com suas linhas em movimento) em processos de produção e decifração contínua do mistério da existência? Seriam capazes de despertar novas potências em nós humanos (os mais heterogêneos), como um reencontro com o que até então ignorávamos de nós mesmos, de nossas existências engendradas com a Terra-chão em movimento?¹⁰

Terra como comunidade

A mente e a terra estão em constante estado de erosão.

(Robert Smithson)¹¹

Outro pensamento-atuante muito importante dessas dimensões e relações com a Terra/terra “como comunidade” em contraposição à Terra/terra “como mercadoria”, em possíveis interseções com práticas artísticas e obras de arte (no campo ampliado), na era do Antropoceno, a partir dos EUA, é o da crítica de arte e ativista estadunidense Lucy Lippard. Em seu livro-palestra *Undermining: a wild ride through land use, politics, and art in the changing West* (2014) – título possivelmente traduzível para o português como (verbo) “minar, enfraquecer, prejudicar, abalar, comprometer”, e como (substantivo) “enfraquecimento”, na intersecção com a extração em minas, pedreiras, mineração e mineradoras –, Lippard foca no uso e abuso da terra (“*land use*”), mais do que na paisagem (“*landscape*”); ou seja, na vivência do lugar, com uma estratégia arqueológica como uma construção de fragmentos em camadas de tempos e espaços contraditórios, mais do que o que vemos através da janela.¹² Lippard atravessa diferentes campos do conhecimento “contando com o potencial

10 Anotações da autora a partir de questões articuladas pelo filósofo francês David Lapoujade, em sua conferência “A força da arte”, realizada em 21 de maio de 2019, no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo.

11 “One’s mind and the earth are in constant state of erosion”. (SMITHSON apud LIPPARD, 2014, p. 8).

12 “Archeology is a model for this book in the sense that it is a construction of fragments that could be put together any number of ways. Reading the sometimes contradictory strata of time and space is archeology’s primary strategy”. (LIPPARD, 2014, p.31)

reconstrutivo de uma arte que aumenta a consciência da terra, sobre o uso da terra, da história, e do lugar e da cultura locais” (LIPPARD, 2014, p. 8, tradução minha). Com uma trajetória de escrita conceitual, feminista e de arte política como tentativas de escape (“*escape attempts*”), ela argumenta que a tentativa de escape final seria nos libertarmos das limitações e noções de arte preconcebidas, e, ao fazê-lo, ajudar a salvar o planeta. A autora reconhece que as pedreiras (de cascalho/brita) definem uma relação dialética entre as três décadas e meia que ela viveu em comunidade ativista de arte vanguardista no Lower Manhattan, em Nova York, e as duas décadas vivendo em Galisteo – uma pequena vila de 250 habitantes no Novo México (EUA):

Às vezes, as ferramentas que eu trago de uma vida no limite das artes são inúteis quando confrontadas com o uso e abuso da terra. Durante aproximadamente vinte e cinco anos no Oeste dos Estados Unidos, aprendi um novo vocabulário ou talvez tenha esquecido o antigo. É um esticar para espremer o modernismo, a modernidade, a pós-modernidade e os principais movimentos mutantes [*shifting mainstreams*] do mundo da arte no contexto [*framework*] da minha experiência vivida atual, a partir da qual eu sempre trabalho. (LIPPARD, 2014, p. 3, tradução minha).¹³

A pedra britada (brita ou cascalho), para Lippard, oferece uma entrada para as camadas do lugar, no caso o sudoeste norte-americano, sugerindo algumas fissuras na narrativa capitalista, pelas quais a arte pode atravessar (LIPPARD, 2014, p. 1), e intersecções entre natureza e humanos: “Os poços-buracos de cascalho [*gravel pits*] oferecem uma arqueologia casual dos pontos de encontro da natureza e da cultura, passado e presente, construção e destruição, povos indígenas e colonizadores, arte e vida, globalização progressiva e sobrevivência local” (LIPPARD, 2014, p.31, tradução minha).¹⁴ Os buracos das pedreiras são, para ela, como uma metáfora para a “economia subterrânea” da paisagem cultural do século XXI, cuja pedra brita é utilizada para produzir o concreto – material da maioria das construções de diversas dimensões nas cidades e de grandes obras de infraestrutura.

Os buracos (de destruição e extração vertical descendente) das pedreiras/minas (cujas britas são usadas nas construções urbanas) são justamente o inverso ou reverso da paisagem dos edifícios (de construção vertical ascendente) das cidades, embora a maioria de seus moradores não reconheça, ou

13 No original: “Sometimes the tools I bring from a lifetime in and on the edge of the arts are pretty useless when confronting land use and abuse. During roughly twenty-five years in the western United States, I’ve learned a new vocabulary, or perhaps forgotten the old one. It’s a stretch to squeeze modernism, modernity, post-modernity, and the shifting mainstreams of the art world into the framework of my current lived experience, which is what I always work from”.

14 No original: “Gravel pits offer a casual archeology of the meeting places of nature and culture, past and present, construction and destruction, indigenous peoples and colonizers, art and life, creeping globalization and local survival”.

mesmo negue, a origem “rural” (e de expropriação humana e não humana) das britas e de outros elementos da Terra utilizados. Como Lippard coloca,

O poço/buraco [*gravel pit*] de cascalho, como outros buracos de mineração, é a imagem inversa da paisagem urbana [*cityscape*] criada por eles - a extração em auxílio da ereção. Se a cidade moderna é vertical (uma subida, levando a uma visão panorâmica de uma cobertura privilegiada), a paisagem [*landscape*] é predominantemente horizontal (uma caminhada, através de todos os caminhos da vida). Como a arqueologia, que é o tempo lido de trás para a frente, as minas de cascalho são metaforicamente cidades viradas de cabeça para baixo, embora a cultura urbana não tenha consciência de suas origens e locais de nascimento rurais. Onde o vertical regula/comanda [*rules*] – [...] - o poder para cima é adicionado à mobilidade para fora. (LIPPARD, 2014, p. 10-11, tradução minha).¹⁵

Conflitos de uso da terra, em que colidem os valores indígenas e não-indígenas, se dão intensamente em todo o Oeste norte-americano, assim como em todo o hemisfério¹⁶, e em toda a crosta terrestre. Os povos indígenas estão intricadamente envolvidos nesta história de mineração/enfraquecimento (“*undermining*”), e acrescenta-se também de despossessão, ao lutarem para recuperar e proteger seus lugares sagrados e terras ancestrais. Ao habitarem o continente há milênios, seus sítios sagrados são onipresentes em todo o território. A autora ressalta que questões de uso da terra no sudoeste norte-americano fundem passado e presente num “presente contínuo” para os indígenas, cujas reivindicações de suas terras sagradas têm sido bem controversas e mesmo rejeitadas pelos colonizadores. Sepulcros, altares, e outros lugares sagrados e de cultivo de plantas sagradas, muitas vezes quase invisíveis, e também a arte rupestre (“*rock art*”), seguem sendo destruídos por saqueadores e empreiteiros. Lippard reforça que

[...] a questão fundamental aqui é que nós, colonizadores [*colonials*], somos difíceis para entender a santidade de um pedaço de terra “não

15 No original: “The gravel pit, like other mining holes, is the reverse image of the cityscape it creates – extraction in aid of erection. If the modern city is vertical (a climb, leading to a privileged penthouse overview), landscape is predominantly horizontal (a walk, through all waks of life). Like archeology, which is time read backwards, gravel mines are metaphorically cities turned upside down, though urban culture is unaware of its origins and rural birthplaces. Where the vertical rules – [...] – the power of upward is added to outward mobility.”

16 Essa é uma discussão-disputa importantíssima, significativa no Brasil também. Dentre muitas pesquisas e atuações, destaco brevemente aqui dois projetos transdisciplinares nos quais atuei como Curadora: *Contracondutas – uma ação político-pedagógica*, Escola da Cidade, São Paulo-Guarulhos, 2016-2017 (Curadoria com Ana Carolina Tonetti) e *Campos de Invisibilidade*, SESC Belenzinho, São Paulo, 2018-2019 (Curadoria com Claudio Bueno). Nesses projetos, autores e artistas refletem sobre estas questões no Brasil, América Latina, África, e outros, que envolvem situações específicas em emaranhados e implicações globais.

aproveitado”. Comparações com a profanação de igrejas cristãs e cemitérios judaicos aparentemente não têm efeito. (LIPPARD, 2014, p. 50, tradução minha).¹⁷

Colisões de valores coloniais (terra como mercadoria / *land as a commodity*) e indígenas (terra como comunidade / *land as a community*) evidenciados por Aldo Leopold, que Lippard partilha: “Nós abusamos da terra porque a consideramos como uma mercadoria que nos pertence. Quando podemos ver a terra como uma comunidade a que pertencemos, podemos começar a usá-la com amor e respeito” (LIPPARD, 2014, p. 190, tradução minha).¹⁸

Neste livro-palestra, de 2014, a autora se estarrece diante do quão pouco tem sido feito em relação às mudanças climáticas e à resignação da maioria do circuito da arte, que continua a isolar natureza de cultura e justiça social. E provoca-nos, leitores, colocando que artistas e coletivos podem, sim, pensar de maneira não convencional, e expor as várias camadas e relações com o lugar local (*place-specific*, e não somente *site-specific*), contar as histórias díspares e as intersecções entre terra e vidas, pondo à mostra as contradições das atitudes políticas do século XXI, fora e além da adrenalina de ego e dos confinamentos do mundo da arte. Ela aponta que, a chamada *eco art* e outras múltiplas práticas atuais na intersecção entre arte, natureza e sociedade, diferem dos *earthworks* (nomeados posteriormente de *land art*) dos anos 1960 e 1970 pela consciência maior sobre questões ecológicas, por suas estratégias em adentrar sistemas infraestruturais e colaborar com cientistas e outros, aprendendo a ler as burocracias complexas de legislações, dentre outras ferramentas. Portanto, ainda há muito por instaurar, agir, cuidar, ressignificar nas situações críticas e paradoxais da Crosta Terrestre que vivemos todos – humanos e não humanos. Embora nesses últimos anos, desde a publicação de *Undermining*, tenham-se ampliado e diversificado as atuações e reflexões artísticas, intelectuais e ativistas, incluindo as greves globais de adolescentes no mundo todo, além da confirmação por cientistas, cobrando posicionamentos e ações concretas de Estados e empresas perante as questões climáticas catastróficas e urgentes do Antropoceno¹⁹, tais atuações, reflexões e cobranças seguem concomitantes ao crescimento da extrema direita, conservadora, amparada em lógicas negacionistas, colonizadora, imperialista, capitalista, destruidora em diversas partes do planeta, e não apenas nos Estados Unidos e no Brasil.

Lippard considera que os melhores trabalhos de *earthwork* do final

- 17 No original: “The fundamental issue here is that we colonials are hard put to understand the sanctity of an ‘unimproved’ piece of earth. Comparisons to the desecration of Christian churches and Jewish cemeteries apparently cut no ice”.
- 18 No original: “We abuse the land because we regard it as a commodity belonging to us. When we can see land as a community to which we belong we may begin to use it with love and respect”.
- 19 Vide reportagens de Eliane Brum (*El Pais*) e publicações de Elizabeth Povinelli, Isabelle Stengers, Donna Haraway, Anna Tsing, Eduardo Viveiros de Castro, Deborah Danowski, Macarena Gómez-Barris, dentre outras.

dos anos 1960, entre o novo e o velho oeste norte-americano, as esculturas gigantes “desenhadas ou cortadas da própria terra” (LIPPARD, 2014, p. 81), são *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, *Sun Tunnels*, de Nancy Holt, *Lightning Field*, de Walter de Maria, *Star Axis*, de Charles Ross, *Roden Crater*, de James Turrell, e *Double Negative* e *City Complex*, de Michael Heizer. Ela aponta que todos são brancos, e excetuando uma artista, os demais são homens – que seriam capazes de angariar milhares de dólares para criarem esses trabalhos monumentais. A autora ressalta que a

[...] *Land art* tende a ser *site-specific*, mas não é propriamente *place-specific* [lugar]. Geologia, história e identidade locais são secundárias, se forem reconhecidas. Residentes locais são considerados principalmente em suas funções de trabalhadores e de público incidental. (LIPPARD, 2014, p. 82, tradução minha).²⁰

Alguns desses trabalhos utilizaram *pits* (i.e., buracos de minas e pedreiras), em escalas gigantescas e grandiosas, alguns são visitados, mas acabam sendo apreciadas majoritariamente por meio de fotografias, envolvendo também questões de manutenção e sustentabilidade. Lippard reconhece que é impossível falar de minas e buracos (*pits*) no contexto da arte sem confrontar a presença/ausência influente de Robert Smithson; e considera a sua obra, *Spiral Jetty*, (1970) em Salt Lake (Utah, EUA), o melhor trabalho conhecido de *earthwork*, em que ela o cita: “Do espaço giratório surgiu [...] a possibilidade do *Spiral Jetty* [Cais Espiral] Minha dialética de local e não-local girou em um estado indeterminado, onde sólido e líquido se perdiam um no outro” (LIPPARD, 2014, p. 87, tradução minha).²¹ A autora ressalta ainda,

Embora discordássemos muitas vezes há quarenta anos, vejo agora a preocupação de Smithson com espelhos, poços [*pits*], geologia, o Ocidente/Oeste [*West*], o espalhamento [*sprawl*] e os subúrbios entrópicos, refletidos em minha própria vida e trabalho. E eu dificilmente estou sozinha. Smithson é o único de sua geração de *Land artists* [artistas da terra] no final dos anos 1960, cujas ideias, disseminadas através de seus escritos convincentes, parecem particularmente relevantes e provocativas atualmente. (LIPPARD, 2014, p. 84, tradução minha).²²

20 No original: “Land art tends to be site-specific but no overtly place-specific. Local geology, history, and identity are secondary, if acknowledged at all. Local residents are considered primarily in their roles as workers and incidente audiences”.

21 No original: “From the gyrating space [...] emerged the possibility of the Spiral Jetty.... My dialectics of site and nonsite whirled into an indeterminate state, where solid and liquid lost themselves in each other”.

22 No original: “Although we often disagreed forty years ago, I now find Smithson’s preoccupation with mirrors, pits, geology, the West, sprawl, and entropic suburbs reflected in my own life and work. And I am hardly alone. Smithson is the only one of his generation of land artists in the late 1960s whose ideas, disseminated throu-

A mudança de Nova York para o Novo México, nos anos 1990, mudou a percepção de Lippard das políticas e geografia cultural do uso da terra. Sua atenção voltou-se para uma visão periférica, próxima, uma visão micro da terra e da arte, ao contrário dos discursos grandiosos da *land art*, e cujos trabalhos são, na maioria, de fato, uma forma de colonização de uma perspectiva urbana metropolitana.²³ A autora, então, provoca e evoca:

Há um ponto em que os artistas também devem assumir alguma responsabilidade pelas coisas e lugares que amam, um ponto em que a colonização de paisagens magníficas dá lugar a uma visão mais dolorosamente focada de uma paisagem frágil e seus habitantes perplexos. A terra não está separada das realidades muitas vezes duras vividas e em torno dela. Uma *land art* no Novo Oeste poderia reconhecer as arestas, assim como o romance [história]. Poderia ser integrado a uma paisagem cultural, que é uma produção em constante mudança, caracterizando vegetação, vida selvagem, água e agência humana. *Uma land art* [arte da terra ou arte terrestre] *vernacular* *poderia incluir comemorações que visem as noções de natureza em menor escala, baseadas na terra, lembrando pequenas fazendas e terras comuns, o desaparecimento de histórias de lugares e ecossistemas.*
[...]

Eu tenho que admitir que hoje minha arte na terra [*art in the land*] favorita não é a contemporânea, mas os *earthworks* aborígenes – arte rupestre/*rock art* (petroglifos e pictogramas), montes de terra, geomorfos, as ruínas de antigas cidades de adobe encontradas à beira de estradas, em campos de golfe, e nos desertos, florestas e cânions os mais remotos. Onde a *land art* [arte da terra] contemporânea exige toda a atenção, a *rock art* [arte rupestre] nos absorve silenciosamente em seu lugar, mesmo quando entendemos muito pouco sobre as mensagens que estamos recebendo. Embora as imagens individuais se destaquem, elas são mais evocativas nas relações umas com as outras e ao lugar e aos indícios que elas oferecem sobre as culturas que as criaram. (Muitos desses sítios/*sites* ainda são utilizados cerimonialmente.) E é claro que é mais fácil identificar-se com as pessoas que antes eram cuidadoras pacíficas daquela paisagem em particular, do que com o dono da propriedade atual, que provavelmente aparece com um rifle e o prende por invasão. (LIPPARD, 2014, p. 90-91, tradução minha, grifo meu).²⁴

gh his compelling writings, seem particularly relevant and provocative today”.

23 No original: “– by the side-of-the-road shows, by life on the land. [She argues] now for the nearby, a microview of land and art, grassroots connections rather than macro pronouncements. In fact, [she has] come to the reluctant conclusion that much land art is pseudo rural art made from a metropolitan headquarters, a kind of colonization itself” (LIPPARD, 2014, p. 89).

24 No original: “There is a point where artists too must take some responsibility for the things and places they love, a point at which the colonization of magnificent scenery gives way to a more painfully focused vision of a fragile landscape and its



O *Spiral Jetty* (1970) com as pedras (dos *gravel pits*, que Lippard comenta), cristais e águas (dentre muitos outros seres viventes), engendram um girar em espiral, como um enorme cais de um “espaço-tempo contínuo” – em que passado, presente e futuro se contorcem – naquele lago de sal e cristais em Utah, no noroeste norte-americano. *Spiral Jetty* que é também uma inscrição na própria Terra, uma cosmografia da própria Terra, assim como os *earthworks* aborígenes (do sudoeste norte-americano a que Lippard nos remete, por exemplo), com suas práticas e invocações artísticas e sagradas de tempos imemoriais e no tempo do agora. *Spiral Jetty* e *earthworks* aborígenes, indígenas como invocações, cosmografias e escapes, em espiral, libertando de noções preconcebidas de arte e de vida. Afinal, no Brasil (e em todas as Américas e alhures) “todo mundo é índio, exceto quem não é”, como provoca o etnólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro (2006). *Spiral Jetty* e *earthworks* aborígenes convoca a todos coletivamente, assim como a gaiografia e as cosmografias dos pontos riscados e de outros modos de existência heterogêneos, a mudar e ampliar os vocabulários, percepções e caminhar, ações e ritualísticas, diálogos e conflitos, engendrando a Terra experienciada e celebrada como comunidade de seres humanos e não humanos.

A Palestra-Performance *Inside*, de Bruno Latour, juntamente com a Palestra-Livro *Undermining*, de Lucy Lippard, se colocam como Falas-Palestras, intersectando, cada qual a seu modo, oralidade e visualidade, escritas e cosmografias-imagens, performance-teatro e livro, uma voz

bewildered inhabitants. The land is not separate from the often harsh realities of lives lived upon and around it. A land art in the New West could acknowledge the rough edges as well as the romance. It could be integrated into a cultural landscape, which is a forever changing production featuring vegetation, wildlife, water, and human agency. A vernacular land art might include commemoration that looks to the smaller scale, land-based notions of nature, remembering small farms and common lands, the disappearing histories of places and ecosystems. [...] “I have to admit that today my favorite art in the land is not contemporary but aboriginal earthworks – rock art (petroglyphs and pictographs), earth mounds, geomorphs, the ruins of ancient puddled adobe towns found by roadsides, on golf courses, and in the most remote deserts, forests, and canyons. Where contemporary land art demands all the attention, rock art quietly absorbs us into its place, even when we understand very little about the messages we are getting. Although individual images stand out, they are most evocative in relation to each other and to the place and clues they offer about the cultures that created them. (Many of these sites are still utilized ceremonially.) And of course it is easier to identify with the people who were once relatively peaceful stewards of that particular landscape than with today’s property owner, who is likely to appear with a rifle and arrest you for trespassing.”



Figura 44 - Robert Smithson, Spiral Jetty (1970), Salt Lake, Utah, EUA. Fonte: phaidon.com

Figura 45 - "Geometria elementar numa base rochosa, Novo México" [Elemental geometrics on flat bedrock, New Mexico]. Fonte: Malotki, Dissanyake, 2018. p. 229.



takes to create such monumental works. Three of those listed above focus on the heavens; three have been under construction for some thirty years; one has been changed constantly by nature during its forty-year existence. All are endowed with extraordinarily beautiful surroundings and enhanced by weather, seasons, light and shadow. They surrender scale to the adjacent spaces, while drawing their emotional power from distance—distance from people, from environmental issues, and even from places. Land art tends to be site-specific but not overtly place-specific. Local geology, history, and identity are secondary, if acknowledged at all. Local residents are considered primarily in their roles as workers and incidental audiences. The on-site viewer is as likely to be deeply affected by the landscape as by the art object. It is this combination that is so compelling.

Most of us envision rather than visit the classic sites, where open space becomes a kind of mat within the frame around the photograph. Even if we have

Tacita Dean, film still from *J.G.*, 2013. 35mm color/black and white anamorphic film with optical sound, 26 1/2 minutes [Courtesy of the artist and Frith Street Gallery, London; Marion Goodman Gallery, New York/Paris]. Dean's film was inspired by her correspondence with science fiction writer J.G. Ballard, a fan of Smithson's, who told Dean "to treat the Spiral Jetty as a mystery her film would solve." It became a "speculative conversation" between the three artists, "across decades and disciplines."

82



actually seen them, our impressions are mediated by the glamorous aerial photographs in publications, which are critical to earth art's esthetic impact and dissemination. Early land artists without frequent access to the "timeless" western deserts often adopted readymade pits (quarries in New Jersey, for instance), where the "timeliness" of nearby skyscrapers could be ignored. Smithson, Michelle Stuart, and Charles Simonds, among others, employed these geographically ambiguous sites as temporary substitutes for the West. Their works are sometimes inspired by the ruins of great monumental civilizations of the past. Some also visited, and lusted after, the gigantic western open pit mines (epitomized by the Santa Rita/Chino pit in New Mexico, the Bingham pit in Nevada, and the Berkeley pit in Butte, Montana). Aside from their visual impact, these awesome earthworks, created by Kennecott Copper, Rio Tinto, the aptly named Anaconda, and other global giants, also raise questions about the sustainability of the classic artworks. How does Heizer's

Joan Myers, *Chino Pit* [aka Santa Rita del Cobre], southwestern NM, 2013. © Joan Myers. Operating since 1909 (and mined for copper by Apaches before the Conquest), once the world's largest open pit, Chino is now owned by Freeport-McMoRan. Recent state law tries up corporations to pollute groundwater, though a lawsuit is pending. Of the surrounding landscape (which includes an interpretive site for tourists), the only erection spared devastation is a prominent feature known as the Kneeling Nun.

83

Figura 46 – Tacita Dean, film still de JG, 2013. [esq.] e Joan Myers, Chino Pit [aka Santa Rita del Cobre], NM, 2013 [dir.]. Fonte: Lippard, 2014. p.82-83.

coral nas intersecções entre saberes e práticas das artes visuais, geoquímica, física, antropologia, filosofia, dentre outros, com a *Pele da Terra*. Dimensões poéticas-políticas, riscados e vozes-sons-percepções que ressoam também com a obra escavada nas entranhas da Terra do *Teatro Anatômico da Terra* e a prática artística de Camila Sposati, na Ilha de Itaparica e em Salvador, na 3ª Bienal da Bahia. Dialogam aqui também com a obra *Chalk Circle*, de Ian Wilson, em Salvador, e com os terreiros circulares de chão de terra batida dos candomblés; com a encruzilhada em espiral do cosmograma Kongo, “cantando e desenhando [um ponto]” (THOMPSON, 2011, p. 113-114); com os círculos dos pontos riscados da umbanda; dentre outros riscados circulares e espiralados.

Círculos de Giz

Um círculo de cal branca no chão de terra batida é a imagem num cartão postal da artista Camila Sposati (Brasil, 1972), parte de seu projeto para a 3ª Bienal da Bahia, situando a imanência do recorte a ser feito na Terra do *Teatro Anatômico da Terra* (2014), construído na Ilha de Itaparica, na Bahia. Outro círculo de giz branco, a obra *Chalk Circle* (1968/2014), de Ian Wilson²⁵ (África do Sul, 1941), é riscado no chão de madeira em uma saleta da Igreja no Museu de Arte Sacra (MAS) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), em Salvador. *Chalk Circle* [*Círculo de Giz*] e o projeto-escultura das maquetes do *Teatro Anatômico da Terra*, dentre outros protótipos e projetos propostos no âmbito da 3ª Bienal da Bahia, como *Saravá*, de Guto Lacaz, para o Elevador Lacerda, e *O Tear do Terreiro*, de Luis Peres-Berrión, para o Teatro Castro Alves, compuseram o *Departamento da Insistência Afetiva, Seção: Imateriais*, inseridas na exposição permanente do acervo de coleção de arte sacra cristã do MAS/UFBA. Ambos, *Chalk Circle* e *Teatro Anatômico da Terra*, compartilham a ação e a forma simples do círculo riscado no chão, com giz ou cal branco, experienciados entre a bidimensionalidade do desenho, o espaço da escultura e da arquitetura, e os espaços-tempos espirais cosmológicos. Círculos riscados que atuam como demarcação de campos de forças, como comunicação oral,

25 Instalação *Circle on the Floor (Chalk Circle)*, 1968. Giz. Aprox. 72 polegadas/1.82 m de diâmetro. “I was interested in its abstract intangibility. The circle can be drawn everywhere, at anytime, and still remain the same. I discovered that thinking and talking about that circle had a greater abstraction than reproducing that circle on the floor or the wall. The circle could be represented by using the word ‘circle’. The circle could be brought to mind by the signifier. [...] By concentrating on spoken language as an art form I have become more distinctly aware that I as an artist am a part of the world.” Oscar van den Boogaard. Interview with Ian Wilson. *Newspaper* 32, may-june 2002. Disponível em <http://janmot.com/ian_wilson/text.php>. Acesso em: 26 set. 2014. Ver mais sobre Ian Wilson também no website do Van Abben Museum (Holanda). Disponível em: <<https://vanabbe-museum.nl/en/programme/programme/ian-wilson-1/>>. Acesso em: 26 set. 2014.

visível e invisível, e como ritual, seja nos trabalhos artísticos, nos exercícios de teatro e performance, seja em outras múltiplas práticas culturais e espirituais.

A 3ª Bienal da Bahia²⁶, *É tudo Nordeste?*, realizada em 2014, com curadoria de Marcelo Rezende e cocuradoria de Ana Pato, Alessandra Munoz, Ayrson Hieráclito e Fernando Oliva, montou uma rede de interações entre múltiplas histórias, seres e experiências constituídas em mais de cinquenta lugares, em toda a cidade de Salvador e no Estado da Bahia. A 3ª Bienal da Bahia questionou e marcou as condições e diferenças das perspectivas e de modos de vida outros, principalmente do Nordeste e do Norte, em relação à região Sudeste do país – que se coloca como hegemônica economicamente (principalmente São Paulo e Rio de Janeiro) –, tanto quanto questionou os conceitos de centro e periferia, e quais arquivos e memórias são ativados e são apagados, e por quem. Instaurada no território brasileiro com a presença mais marcante dos povos diaspóricos da África Ocidental (por conta da colonização e escravização empreendida pelos europeus), uma das potências e singularidades desta 3ª Bienal da Bahia foi ter criado condições temporal-espaciais para o encontro de formas plurais de saberes e realidades, através de práticas curatoriais e artísticas processuais e situadas, sem estabelecer hierarquias ou reduzir o desconhecido ao conhecido, como atuação e contradiscurso às crescentes desigualdades sociopolíticas brasileiras e planetárias, e aos anseios crescentes por enclausuramento.²⁷ Nesse sentido, a 3ª Bienal da Bahia emerge como um acontecimento potente e singular, uma gira-encruza de inflexão histórica ainda a ser justamente mais (re)conhecida no tempo e espaço ampliados (que nesta tese se enuncia minimamente).

Ian Wilson, em *Chalk Circle* (1968), está interessado na “intangibilidade abstrata” do círculo, cuja forma pode ser ativada mental e imaginariamente ao se falar a palavra ‘círculo’. Como situa Wilson, artista importante da arte conceitual, “ao concentrar na linguagem falada como uma forma de arte, eu tomei mais consciência de que eu como um artista sou parte do mundo” (tradução minha).²⁸ Forma de arte que também se instaura minimamente e temporariamente, materializada com o risco

26 As duas primeiras Bienais da Bahia foram tentativas de descentralizar o circuito de exibição de arte superconcentrado no sudeste do país (São Paulo e Rio de Janeiro). No entanto, a segunda edição foi violentamente fechada pelo regime militar, em 1968. Quarenta e seis anos mais tarde, a terceira edição pretendeu concretizar o projeto original. Em vez de se originar da Bienal de Veneza (Itália), como a de São Paulo, a Bienal da Bahia está muito mais próxima da Bienal de Havana (Cuba), conforme colocou o curador Marcelo Rezende. A 3ª Bienal da Bahia teve como base central o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), concebido “com” a cultura popular, projeto da arquiteta Lina Bo Bardi, na década de 1960, em Salvador.

27 Ver contribuição minha para o livro *The Museum is Not Enough* do CCA – Canadian Centre for Architecture/Sternberg Press (2019).

28 “By concentrating on spoken language as an art form I have become more distinctly aware that I as an artist am a part of the world”. Ian Wilson. Disponível em: <http://janmot.com/ian_wilson/text.php>. Acesso em: 26 set. 2014.



Figura 47 - Teatro Anatômico da Terra, Camila Sposati, 2014, 3a Bienal da Bahia, Ilha de Itaparica, Bahia. Fonte: Sposati, 2016, p.30.



Figura 48 - Teatro Anatômico da Terra, Camila Sposati, 2014, 3a Bienal da Bahia, MAS, Salvador. Fonte: Sposati, 2016, p.6.

Figura 49 - Ian Wilson, Chalk Circle, 1968. Galeria Jan Mot, Bruxelas.
Fonte: www.blogs.erg.be/art2/?p=1002



Figura 50 - Ian Wilson, Chalk Circle, 1968/2014. 3a Bienal da Bahia, MAS, Salvador. Foto: Ligia Nobre.
Fonte: arquivo pessoal.



de giz no chão de madeira de uma das saletas da Igreja de Santa Teresa D'Avila, no antigo Convento de Santa Teresa, no Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia²⁹ (MAS/UFBA) – o primeiro museu universitário da Bahia, criado em 1959, em um dos mais significativos conjuntos arquitetônicos seiscentistas do Brasil, construído no alto da escarpa de Salvador, com vista para a Baía de Todos os Santos. Círculo riscado no chão de madeira desse museu universitário-igreja católica, com diâmetro de dimensão aproximada de 1,80m, de um corpo humano adulto alto, como uma forma de arte que instaura um campo de forças que pode ser atravessado, imerso, circundado, ativado de múltiplas maneiras, assim como crianças brincando um jogo de amarelinha, ou as linhas-limites para jogar futebol ou basquete, riscados com giz ou pedra nas ruas e calçadas.³⁰

Um círculo de giz engendrado na fala e ao mesmo tempo imagem desenhada no chão como “uma forma de arte”, como presença efêmera de invocação de forças – assim como os pontos riscados na umbanda e no candomblé. Uma forma ativa circular que se abre como um abismo ou um poço-túnel, ou que se faz trampolim nos emaranhados que compõem a cidade de Salvador, a Bahia, os Brasis, as Américas e Áfricas. Círculo de giz como abismo ou trampolim impulsionando os gestos de nos lançarmos como conjuração ou escape. Neste caso específico, do *Chalk Circle*, nesse Museu-Igreja, na 3ª Bienal da Bahia, vale perguntar se poderia ser este um escape em potencial do modo de vida colonial, cristão, patriarcal, capitalista, das *plantations*, do extrativismo violento? Escape de e para modos de vida outros, afrodiaspóricos múltiplos, dos muitos terreiros sagrados da Bahia e de outras terras? Círculo de giz riscado no chão deste museu-igreja-universidade conectando-nos parcialmente também a outro círculo singular, de pó de cal, também efêmero, de diâmetro maior, ampliado, mais profundo e complexo, naquele tempo-espço da 3ª Bienal da Bahia, ao se atravessar as águas do mar da Baía de Todos os Santos. Um círculo traçado num chão de terra batida, na Ilha de Itaparica, para a escavação e construção do *Teatro Anatômico da Terra* (2014) pela artista Camila Sposati.

Buracos da Terra

Após uma longa pesquisa sobre a história do teatro anatômico, Camila Sposati construiu o *Teatro Anatômico da Terra* (2014), a convite da 3ª Bienal da Bahia, por detrás de uma fachada de uma antiga mansão do século XVIII, na praça central de Itaparica, na Ilha de Itaparica. Um teatro

29 Ver link do MAS/UFBA disponível em: <<https://mas.ufba.br/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

30 Ver também Keller Easterling em *Floor*. In: *Elements of Architecture*, Catálogo da 14ª Bienal de Arquitetura de Veneza, Curador Rem Koolhaas. Veneza: La Biennale di Venezia, 2014, p.101-188.

circular temporário, baseado no Teatro Anatômico de Pádova (Itália, 1594), com estrutura de madeira, sacos de areia (e água subterrânea, dentre outros elementos da Terra), e parcialmente escavado a quase seis metros de profundidade, naquele chão de terra, lugar de tantas histórias, memórias e apagamentos. Como coloca a artista, se no século XVI, na Europa, o Teatro Anatômico visava facilitar abrir, cortar, e investigar os corpos humanos por dentro para os avanços da medicina ocidental, no mesmo momento das conquistas pelos poderes coloniais das terras nomeadas Américas, para expandir sua influência, controle, conhecimento, e lucro; no século XXI, o *Teatro Anatômico da Terra* – na Bahia, onde começou o processo da colonização/colonialidade no Brasil e que foi centro do comércio de escravizados durante séculos – propõe uma inversão do seu modelo original: “não há cadáver no fundo do teatro; não há ‘outro’ no centro do aparato histórico do conhecimento. Em vez disso, o *Teatro Anatômico da Terra* assume uma função de amplificador do conhecimento, que não procura controlar” (tradução minha).³¹ Como coloca a artista Camila Sposati,

O Teatro Anatômico da Terra, 2014 foi um teatro anatômico circular e subterrâneo com base em um teatro do século XVI em Pádua, Itália e construído na Bahia, Brasil. Feito para observar a dissecação de um corpo humano morto, o Teatro Anatômico foi inicialmente concebido por um teólogo e anatomista, e conceitualizado como um auditório íngreme para permitir um máximo de pessoas para reunir e assistir o processo de dissecação.

No teatro construído para a Bahia, o antropomorfismo relacionado a atos anteriores realizadas em tais teatros anatômicos metamorfoseia em uma tradução contemporânea, onde a ênfase é colocada sobre o uso da cor e da profundidade do design do palco - na realidade o corpo morto é apenas inferido. Os bastidores do palco também são dramatizações como uma projeção arqueológica e geológica, em que o fracasso e o sucesso de seguir o plano de matriz para o teatro está em igual operação. Desta forma, o trabalho foi construído como uma “outra” arquitetura; a intenção do design do teatro é de criar um ponto de vista coletivo para descoberta (de órgãos interiores e de estados), que se mistura com as realidades locais como um lugar de cenas intermináveis para observar (mudanças climáticas), sem começo e nem fim.³²

31 Original em inglês no website: “there is no cadaver in the bottom of the theatre; there is no ‘other’ at the center of the historical apparatus of knowledge. Instead, the Earth Anatomical Theatre assumes a function of an amplifier of knowledge, that it does not seek to control.” Disponível em: <<http://camilasposati.com/category/teatro-anatomico-da-terra/>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

32 No original: “Earth Anatomical Theater, 2014 was a circular and subterranean anatomical theater based on a sixteenth-century theater in Padua, Italy and constructed in Bahia, Brazil. Built for observing the dissection of a dead human body, the Anatomical Theater was first designed by a theologian and anatomist, and

A escultura-obra com as maquetes de teatros anatômicos de Padova, Itaparica, e também de Mirny, Darvaza, Guatemala e São Paulo, feitas de barro, apoiadas em uma estrutura em escada-prateleira feita de madeira e ferro, estava na exposição *Departamento da Insistência Afetiva, Seção: Imateriais* no Museu de Arte Sacra da Bahia. Essas maquetes dos teatros anatômicos em cerâmica nos remetem também aos alguidares (do árabe *al-gidār*: “escudela grande”³³) – vasilhas circulares feitas de barro, cuja boca tem diâmetro bem maior que o fundo –, vasilhas que evocam a própria terra nos rituais de candomblé e umbanda, e onde são feitas e ofertadas as oferendas aos guias, entidades e orixás. O *Teatro Anatômico da Terra*, na escala 1:1, com o círculo maior de oito metros de diâmetro, inicialmente inscrito com pó de cal (num gesto de Camila Sposati também próximo aos dos *Houngans*, mestres espirituais do Vodou no Haiti, ao desenharem e marcarem os *vevés* com substâncias em pó), e depois escavado no chão de terra batida daquela antiga mansão colonial destruída e recomposta pelas histórias e força da Terra (mansão da qual permanece hoje somente a fachada, localizada na praça central de Itaparica), numa encruza do tempo e do espaço, se fez também como oferenda à própria Terra, ao tempo, ativando múltiplos pontos de vista e “pontos de vida” coletivos (humanos e não humanos), “sem começo e nem fim”. Como escreveu o curador Marcelo Rezende para a publicação *Livro de Pedra*, de Camila Sposati,

O Teatro Anatômico da Terra [...] propõe uma encenação do drama do Moderno a partir de cada um de seus atos: camadas geológicas, arqueologia da espécie e da civilização, aumento brutal da escala, erupção de um novo tempo no espaço e, sob a perspectiva bergsoniana, o confronto com o vazio (aquilo que a natureza abomina, o *horror vacui*) e a necessidade de outra forma de energia (la charité?) capaz de preenchê-lo. (REZENDE, 2016, p. 79-80).

conceptualized as a steep auditorium to allow for a maximum of people to gather and watch the process of dissection. In the theater constructed for Bahia, the anthropomorphism related to previous acts undertaken at such anatomical theaters metamorphoses into a contemporary translation, where emphasis is placed on the use of color and the profundity of the stage design— the real, dead body is only inferred. The offstage area also role-plays as an archeological and geological projection, in which the failure and success of following the matrix plan for the theater is in equal operation. In this way the work has been built as an “other” architecture; the intention of the theater’s design to create a collective point of view for discovery (of interior organs and states) mixes with the actualities of the site as a place of endless scenes to observe (changes in the weather), without beginning or end”. Fiz pequenas alterações na versão em português disponibilizada no website, a partir da versão em inglês elaborada por Camila Sposati. Disponível em: <<http://camilasposati.com/teatro-txt/>>. Mais detalhes sobre o *Teatro Anatômico da Terra* disponíveis em: <<http://camilasposati.com/category/teatro-anatomico-da-terra/>>. Acessos em: 15 mai. 2019.

33 *Alguidar*. Verbete. Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Ed., 2003-2019. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/alguidar>>. Acesso em: 20 mai. 2019. .

Sposati se debruçou sobre esse lugar como uma arqueóloga, geóloga, artista, em diálogo com muitas presenças e ausências pulsantes ali, implicando a todos que participaram diretamente dessa construção coletiva – geólogos, arqueólogos, arquiteto, curadores, funcionários públicos, políticos, trabalhadores, artistas, coreógrafos, músicos, moradores da cidade e do entorno, assim como a água, a terra, os sacos de areia, as plantas, os dejetos, as flores, as madeiras etc. Composição e vivência coletivas também com as ativações (com o arquiteto e artista Juraci Dórea, com estudantes secundaristas, com performance musical e dança-coreografia em homenagem a Walter Smetak, entre outras), as visitas, reflexões, fotografias e ensaios, vivências de experiências dos corpos presentes, incluindo também a publicação artística *Teatro da Pedra* (2016) e a plataforma *online*, em articulação e desdobramento da investigação artística de Camila Sposati, como os seus outros trabalhos-projetos *Crystal*, *Subterranean* e *Phonosophia*. Em sua obra, Sposati investiga processos de transformação e energia, em micro e macro escalas, justapondo materiais e processos históricos, buscando interpelar o tempo e seus significados. Ali, em Itaparica, ao invés de terem sido corpos humanos destruídos, vendidos, dissecados e observados, foram corpos humanos e não humanos pulsantes que dançaram, performaram, estudaram, contemplaram, acariciaram, cantaram, falaram, escutaram, dialogaram e trocaram entre si e com a Terra, com sua heterogeneidade e dinâmicas.

Para além das experiências teatrais, a experiência do *Teatro Anatômico da Terra* nos leva sobretudo “a deixar a superfície do mundo e descer, literalmente, ao fundo imemorial das entranhas da Terra”.³⁴ Esse projeto foi iniciado muito antes e longe da Bahia, em investigações feitas por Sposati no Turcomenistão, a partir de “buracos” produzidos pela natureza e pelo homem. Como coloca a artista, “O buraco é uma imagem e também um vácuo que nos faz questionar e sentir um pertencimento à Terra, a experiência de estar vivo, à vitalidade”.³⁵ Giraram, naquele *Teatro Anatômico da Terra*, as lógicas de colonização/colonialidade em uma direção, e as potências de resistências e coexistências múltiplas em outra direção. Giraram e ampliaram, do círculo que se fez espiral, presenças pulsantes como testemunhas daquela experiência singular, daquele risco e riscado, daqueles corpos e chãos, daquela “zona crítica” da Pele da Terra.

Teatro Anatômico da Terra e *Spiral Jetty* (Utah, EUA, 1970). Ambos, em suas singularidades, engendram entropias e forças terrestriais-temporais, em seus aspectos ritualísticos, corporais, geológicos, biológicos, arqueológicos, cosmológicos. E das forças que emanam das experiências do *Teatro Anatômico da Terra* e da gaiagrafia de *Terra Forma*, estas práticas e obras contorcem, invertem e ampliam os significados e engendramentos dos círculos do Teatro Anatômico e dos Mapas, ambos do século XVI. O

34 Disponível em: <<https://www.travessa.com.br/teatro-da-pedra/artigo/3d871bea-7cd5-4295-a371-de0ce70d1664>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

35 O trecho citado foi extraído da mesma fonte indicada na Nota anterior.



Figura 51 - Teatro Anatômico da Terra, Camila Sposati, 2014, 3a Bienal da Bahia, Ilha de Itaparica, Bahia. Fonte: Sposati, 2016, p.07.



Figuras 52 - Teatro Anatômico da Terra, Camila Sposati, 2014, 3a Bienal da Bahia, Ilha de Itaparica, Bahia. Fonte: <http://camilasposati.com/category/teatro-anatomico-da-terra/>.



Figura 53 - Teatro Anatômico da Terra, Camila Sposati, 2014, 3a Bienal da Bahia, Ilha de Itaparica, Bahia. Fonte: <http://camilasposati.com/category/teatro-anatomico-da-terra/>.

Teatro Anatômico e os Mapas circulares (e a Anamorfose) são lógicas renascentistas do século XVI, da colonialidade/modernidade (MIGNOLO, 2003) que se instaurava a partir daquele período como expansão e conquista de territórios do globo terrestre (do “Planeta Azul”) e de dissecação dos corpos humanos e animais, e como invenção da própria Europa a partir da colonização das Américas. Em contracondutas, em relação às lógicas da colonialidade/modernidade, ou seja, do que Latour chama de Gaia ou de Antropoceno, as forças de *Terra Forma*, *Spiral Jetty*, e *Teatro Anatômico da Terra* (re)aproximam-se da Pele da Terra em “círculos concêntricos, ou espirais, ou espirais de uma espiral”,³⁶ escavando interrogações e contorcendo potências de corpos e percursos outros.

Água da Oxum

e, eu, rio abaixo, rio a fora, rio a dentro — o rio.

(Guimarães Rosa)

O imaginário do desvio, da circularidade e da espiral
está associado à necessidade de escutar o outro.

(Claudio Gaete Briones)

Oraíêieô Oxum! (Saudações a Oxum!)³⁷

Orixá feminina do panteão de divindades Ioruba, Oxum tem presença importante nos movimentos afrodiaspóricos nas Américas, principalmente no Brasil e em Cuba, com suas multiplicidades e variações intensivas (e diferentes nomes também), em cada nação, em cada lugar, em cada terreiro, em cada “corpo-terreiro” (CAMARGO, 2016), assim como na Nação Livre Aruanda – com a presença da Oxum do Ilê, e da Oxum de cada iaô (iniciado) cujo Ori (cabeça) é regido por Oxum, e das Oxums singulares que também integram os panteões de orixás de alguns dos iaôs.

O historiador da arte africana Rowland Abiodun, em *Yoruba Art and Language: seeking the African in African Art* (2014), no terceiro capítulo intitulado “Òsun: The Corpulent Woman Whose Waist Two Arms Cannot Encompass”, ressalta o poder e a influência desse orixá feminino

36 Registro da aula de Gilles Deleuze, em Vicennes, sobre a obra *Mil Platôs* a respeito dos “Dois Regimes de Signos”. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/04/29/dois-regimes-de-signos-gilles-deleuze/>>. Acesso em: 11 jun. 2019.

37 Na Nação Livre Aruanda, a saudação é “Oraíêieô Oxum! Oraíêieô!”, que significa: “Eu te agrado, te mimo, te bajulo, te denago para merecer o seu ouro, seu axé!”. (Ver Kartilha Nação Livre Aruanda, 2018.)

Òsun/Oxum³⁸, sua autoridade ilimitada na vida e no pensamento Ioruba (povo com aproximadamente 40 milhões de pessoas, um dos maiores grupos ou nação atualmente em África), que não foi destruída, mesmo com os deslocamentos transatlânticos por séculos, nos processos de colonização europeia e de conversões cristã ou/e islâmica em África e nas Américas. Abiodun ressalta o caráter complexo desse orixá Ioruba, de caráter *iwà tútú* (isto é, de caráter calmo e fresco, ou “cool” em inglês), “maior [ou mais ampla] que a vida”, sendo continuamente reconstruído e diferindo em necessidades e caminhos, e que apresenta algumas características comuns:

Ela incorpora a própria substância da água que bebemos; com seu leque, *abèbè* (um nome formado a partir do verbo *bè*, que significa “implorar”, “amenizar”), ela “implora” o ar que respiramos, ela resfria e purifica, neutralizando seus conteúdos negativos; e, em virtude de sua profissão como a mais destacada especialista em trançados de cabelos na mitologia Ioruba, ela exerce profunda influência sobre os destinos de todos os seres e *òrìsà[s]*. (ABIODUN, 2014, p. 90, tradução minha).³⁹

A água é o principal agente curativo de Òsun, “usada ritualmente [por sacerdotes e sacerdotisas], acredita-se que a água tenha efeito de harmonia e paz, para eliminar tensão, e reduzir calor”. (ABIODUN, 2014, p. 111, tradução minha). A expressão de calma e graciosidade de Òsun esconde um grande poder, tendo o seu nome o significado de “fonte”, e, como coloca o autor, significado que reforça sua presença também como mãe, num sentido ampliado da maternidade, de “seu conhecimento incomensurável da vida e da criação”, tanto em África como em suas diásporas:

38 O Professor Abiodun ressalta a importância fundamental de conhecer a língua ioruba, e suas sofisticadas nuances e acentuações, pra compreender o próprio modo de vida e a arte Ioruba. Quando for citação de Abiodun, adoto o termo em ioruba, Òsun, e quando uso no Brasil e na Nação Livre Aruanda, adoto o termo adaptado para o português, Oxum. Concordo absolutamente, porém, assumo a ortografia Oxum e orixá, e Exu, dentre outros, adotados pela Nação Livre Aruanda, e por grande parte da bibliografia pesquisada no Brasil, dos termos adotados por diversos autores como Simas, Rufino, Prandi, dentre outros. No âmbito desta tese, escrita em português, quando necessário e possível trago os termos nas línguas Ioruba e Kongo (mas com grafia ainda distinta, pois o meu teclado não consegue incluir alguns acentos nas consoantes), principalmente aqui e em outros ensaios-subcapítulos desta tese, adotando esses critérios de diferenciação dos autores, assim como termos usados das línguas ocidentais inglês, francês, espanhol, atenta, na medida do possível, às dinâmicas intrínsecas às práticas e (abusos de) poder das linguagens, gramáticas e suas (in)traduções e equívocos.

39 No original: “she embodies the very substance of the water we drink; with her fan, *abèbè* (a noun formed from the verb *bè*, which means ‘to beg,’ ‘assuage’), she ‘begs’ the air we breathe, she cools and purifies it, neutralizing its negative contents; and, by virtue of her profession as the foremost hair-plating expert in Yoruba mythology, she has profound influence on the destinies of all beings and *òrìsà*.”

Òsun é, e tem sido, no entanto, sempre acessível a seus devotos através de *oríkì*[s] que podem ser em forma de escultura, pintura, arquitetura, versos poéticos de Ifá, canções de recitação, dança, movimentos, performances rituais, fragrâncias, objetos naturais e/ou seus itens favoritos de comida. Não é por acaso que sacerdotes e sacerdotisas de Òsun simplesmente invocam seu àse ritualisticamente com água, leque de mão, pente de cabelo, contas coloridas e a plumagem vermelha do papagaio tropical africano. De Òsogbo no Estado Òsum a Ikóro em Èkitì, de Ìbàdàn em Òyó a Ìjùmú no Estado de Kwara da Nigéria, e em toda a diáspora ioruba no Caribe, América Latina e América do Norte, Yorùbá e seus descendentes continuam a venerar esse òrisá feminino mais poderoso. Seu *oríkì* verbal e visual é tão diverso quanto as pessoas e as localizações geográficas onde é adorada; assim também é sua imagem, que muda quando viajamos de Òsogbo para muitas cidades iorubas na Nigéria, onde se acredita que ela tenha se transformado no rio Òsun, e para o Brasil e Cuba no Novo Mundo, onde ela pode ser amplamente associada aos imensos e expansivos corpos de água. (ABIODUN, 2014, p. 88-89, tradução minha).⁴⁰

Importante ressaltar aqui essa concepção chave da arte Ioruba como *oríkì* verbal e visual, proposta e elaborada meticulosamente por Abiodun em *Yoruba Art and Language*. O autor concebe a arte Iorubá como *oríkì*, isto é, como uma teoria da arte Iorubá. *Oríkì* é conhecido como arte verbal (como provérbios, nomes, epítetos, poemas) central para o modo de vida Ioruba, abrangendo uma variedade de gêneros literários e performativos. Como ressalta Olúfémi Táíwò, em sua resenha sobre o livro de Abiodun para o *Nka: Journal of Contemporary Art*, “*oríkì* está associado a delinear os limites, a própria essência de uma coisa, uma pessoa, uma prática e/ou um processo, bem como das muitas concatenações de pessoas, coisas, práticas e processos” (TÁÍWÒ, 2017, p. 108, tradução minha). A tese de Abiodun é de que a arte é *oríkì* verbal e visual. Ao formular *oríkì* também

40 “Òsun is, and has, however, always been accessible to her devotees through *oríkì* that may be in the form of sculpture, painting, architecture, poetic Ifá verses, recitation songs, dance, movements, ritual performances, fragrances, natural objects, and/or her favorite food items. Not infrequently, priests and priestesses of Òsun simply invoke her àse ritually with water, hand fan, hair comb, color coded beads, and the red tail feather of the African tropical parrot. From Òsogbo in Òsum State to Ikóro in Èkitì, from Ìbàdàn in Òyó to Ìjùmú in Kwara State of Nigeria, and throughout the Yorubá diaspora in the Caribbean, Latin America, and North America, Yorùbá and their descendants continue to venerate this most powerful female òrisá. Her verbal and visual *oríkì* are as diverse as the people and the geographical locations where she is worshipped; so also is her image, which changes as we travel from Òsogbo to many Yoruba towns in Nigeria where she is believed to have turned into the Òsun River, and to Brazil and Cuba in the New World where she may be broadly associated with the huge and expansive bodies of water”.

como arte visual, o autor traz junto um outro conceito – o de *àsà*, entendido aqui como um tempo limite, com ingredientes de mudança, tradição e continuidade a serem escutados cuidadosamente e selecionados, próximo ao que é entendido como ‘estilo’ na arte ocidental: “*Àsà*, aqui, é um princípio de individuação entre vários modos conflitantes de fazer arte e avaliá-la” (TÁÍWÒ, 2017, p.109, tradução minha). Essas conceituações exigem uma familiaridade com o modo de vida Ioruba, suas complexidades, sua língua e linguagens, como ressalta Abiodun na introdução de seu livro (e reforçado por Táíwò como questão chave para o conhecimento do africano nas Artes Africanas, como o próprio subtítulo do livro aponta também), convidando leitores e interessados a ampliarem sua disponibilidade de escuta e investigação, considerando particularmente aqui que esses *oríkì* visuais raramente são separáveis de seu contexto ou de sua função nesses contextos, assim como no caso do *òrisà Òsun*, como Abiodun compartilha.

Um dos exemplos que o autor traz de *Òsun*, é o do *òrisà* como uma “artista de *oríkì* visual”, por ser “a mais destacada especialista em trançados de cabelos na mitologia Ioruba” (ABIODUN, 2014, p. 90). O autor ressalta que o trançado de cabelo tem uma função de prazer estético do rosto e da cabeça humanos no modo de vida Ioruba – enfoque de grande interesse estético na arte Ioruba –, além do significado religioso importante também em sua tradição: a trançadora de cabelo é uma artista de *oríkì* visual que honra *Orí*, o orixá da cabeça para os Iorubas, que é o “*Orí* interno espiritual” (*Ori-inú*), cujo trabalho de trançado adorna a cabeça externa, física (*Ori-òde*). Como ele situa, com o poder de *Òsun* como trançadora de cabelos, “vemos como isso se torna um *oríkì* visual para sua influência e controle indireto de *Orí*, o *òrisà* da cabeça espiritual interna ou distribuição pré-natal de uma pessoa, coisa ou divindade por extensão, o governo divino Ioruba que é modelado a partir do conceito de *Orí*.” (ABIODUN, 2014. p.118, tradução minha).⁴¹ Por isso, Abiodun argumenta que, como trançadora de cabelos que honra e adorna a cabeça-*Orí*, com os trançados como *oríkì* visual, “*Òsun* tem o poder de influenciar os destinos de homens, mulheres, e *òrisà[s]*, somando ao seu papel como o *òrisà* responsável pelo sustento da vida na terra” (ABIODUN, 2014. p.91, tradução minha).⁴²

No final deste ensaio, o autor reforça e argumenta que *Òsun* é o *òrisà* mais poderoso do panteão ioruba. Entende-se que esse seu poder pode se manifestar de diversos modos: como trançadora de cabelos do *òrisà Orí*; pelo seu caráter “calmo” que compartilha com o *òrisà Olódumarê* (força primordial do Panteão); pelo seu *àse*⁴³ (poder ou força de vida) que fez

41 “we see how that becomes a visual *oríkì* for her influence on, and indirect control of, *Orí*, the *òrisà* of the inner spiritual head or prenatal allotment of a person, thing, or deity by extension, the Yoruba divine rulership that is modeled after the concept of *Orí*”.

42 “*Òsun* has the power to influence the destinies of men, women, and the *òrisà*, in addition to her role as the *òrisà* responsible for the sustenance of life on earth”.

43 “The most important element in the Yoruba concept of divine leadership is *àse*,

com que sucedesse a missão dos mais dezesseis Odù masculinos (divindades), ao virem todos para a Terra no momento da criação, em uma das histórias-versos importantes do Ifá; e ao dar à luz ao òrìsà Òse-Túrá (também conhecido como Èsú), consolidando o seu poder basal. No panteão, Èsú (Exu, no Brasil) se tornou o mais importante òrìsà, ao manter o equilíbrio precário entre as forças malevolentes e benevolentes do universo, e por manter a relação entre sua mãe Òsun e os outros òrìsàs masculinos. Abiodun coloca que o àse (axé) de Òsun é complexo, que ela é um òrìsà resiliente e indispensável. Apesar de reconhecer uma sociedade ioruba patriarcal atualmente, a força do poder (àse) feminino é indispensável e vital, como ressalta na passagem abaixo:

Sabendo como ela sabia, que ela era a fonte de todas as coisas boas como declaradas no corpus literário de Ifá, Òsun nunca precisou disputar posição entre os dezesseis Odù masculinos ou até mesmo entre seus companheiros òrìsà. Comparada com todos os outros òrìsà no panteão Ioruba, Òsun é reconhecida como um conceito estético-religioso mais inclusivo, cujos cânones podem ser imediatamente relevantes para a solução de problemas humanos, independentemente de sua origem, natureza ou severidade. Sua presença e a de “nossas mães” (que incluem todas as outras mulheres òrìsà) são reconhecidas em todos os grandes eventos, festivais e celebrações de novas temporadas e do Ano Novo. Praticamente todas as saudações nessas ocasiões terminam com uma oração *Odún á yabo*, que é um desejo de um “ano, estação ou celebração feminino, produtivo, harmonioso e bem-sucedido”. Essa invocação verbal não apenas reconhece os atributos espirituais e a força vital (àse) da feminilidade que é condensada em Òsun, mas é também uma aceitação prática dos poderes superiores de “nossas mães” em ajudar a comunidade a lidar com todos os desafios de uma nova temporada, ano ou milênio. (ABIODUN, 2014. p.119, tradução minha).⁴⁴

the essence of which is the energy or life force needed to control the physical world as well as to activate, direct, and restructure social and political processes”. Leia-se: “O elemento mais importante no conceito Ioruba de liderança divina é àse [axé], cuja essência é a energia ou força vital necessária para controlar o mundo físico, bem como para ativar, dirigir e reestruturar processos sociais e políticos”. (ABIODUN, 2014, p. 107, tradução minha).

- 44 “Knowing as she [Òsun] did, that she was the source of all good things as stated in the Ifá literary corpus, Òsun never needed to vie for position among the sixteen male Odù or even her fellow òrìsà. Compared with all other òrìsà in the Yoruba pantheon, Òsun is recognized as a higher, more inclusive religio-aesthetic concept whose canons can be immediately relevant to the solution of human problems, regardless of their origin, nature, or severity. Her presence and that of “our mothers” (which include all other female òrìsà) are acknowledged at all major events, festivals, and celebrations of new seasons and the New Year. Virtually all greetings on these occasions end with a prayer *Odún á yabo*, which is a wish for a “feminine, productive, harmonious, and successful year, season, or celebration.” This



São plurais as variações e modulações das presenças-existências de Òsun – “sustento da vida na terra”, com seu axé de vida e criação, sua resiliência, juntamente com a multiplicidade das divindades como forças da natureza, e, particularmente, outros orixás femininos que firmam essa “força vital (àse) da feminilidade” (ABIODUN, 2014. p. 119), seja em Iorubalândia, em Cuba, e no Brasil, incluindo a Nação Livre Aruanda, e noutras terras e águas. Por tempos imemoriais, e a partir das diásporas nas Américas, atravessando séculos de escravidão atlântica e os tempos atuais de “conflito entre mundos” (RANCIÈRE, 2018) ou mesmo de “guerra entre mundos” (LATOURE apud DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014), Òsun ou Oxum – e todo o poder da feminilidade – continua a “ajudar a comunidade a lidar com todos os desafios de uma nova temporada, ano ou milênio” (ABIODUN, 2014. p. 119, tradução minha), e, mais potente, a abrir e invocar possibilidades e capacidade de criação e de invenção de mundos outros. Em outras palavras, se “a política é imaginação” (RANCIÈRE, 2018), isto é, se a política exige criação, Òsun/Oxum, com seu poder de criar e inventar – “mais como um ‘verbo’ ativo do que um ‘substantivo’ estático [...] [com suas formas de arte e política que] causam, influenciam e transformam” (ABIODUN, 2014, p. 5, tradução minha) – tem uma participação política vital nos engendramentos de possibilidades de circulação e de encontro de multiplicidades (MBEMBE, 2018), de imaginários do desvio, da circularidade, da espiral.

Oxum nas diásporas

Òsun migrou com as diásporas Afro-Atlânticas. No Brasil, pronuncia-se praticamente igual à língua ioruba, mas se escreve Oxum, grafia que adota-se aqui em relação à literatura de candomblés no Brasil presente nesta tese, e termo também usado pela Nação Livre Aruanda.

Oxum faz parte do panteão iorubano na América, constituído por vinte e poucos orixás, que, com algumas exceções, é cultuado em todo o país, principalmente no Brasil, com os candomblés, e em Cuba, com a santeria. Como ressalta o sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás* (2001), nos terreiros brasileiros “Oxum preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces. [E] O culto aos orixás femininos não se complementa sem Iemanjá, a senhora

verbal invocation not only acknowledges the spiritual attributes and vital force (àse) of womanhood that is epitomized in Òsun, but is also a practical acceptance of the superior powers of “our mothers” in helping the community to cope with all the challenges of a new season, year, or millennium”.

das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes” (PRANDI, 2001, p. 22). No Brasil, Oxum é orixá das águas dos rios doces que se encontram e desaguam nos mares e oceanos das grandes águas de Iemanjá, “aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo” (PRANDI, 2001, p. 22). Oxum, junto dos orixás femininos Yansã/Oiá e Obá, é também uma das esposas de Xangô, orixá da justiça – “praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil” (PRANDI, 2001, p. 22).

O livro *Mitologia dos Orixás* (2001) reúne 301 mitos de orixás de religiões ou modos de vida de orixás afro-americanos e africanos, num trabalho extenso e longo, com múltiplas fontes e uma miríade de colaboradores e contribuições, concebido e organizado por Prandi. Segundo um mito, 301 histórias foram reunidas pelo orixá Exu, cuja enumeração significa um número incontável de histórias para os antigos iorubas, e no qual todo esse saber reunido de tantas histórias de orixás e seres humanos foi dado ao orixá Orunmilá (Ifá), que então transmitiu aos baba-lôs, seus sacerdotes do oráculo de Ifá. Conforme o autor argumenta, “os valores e ritos dessas religiões repousam num conhecimento mítico” (PRANDI, 2001, p. 26). Portanto, Prandi ressalta esse critério para esta seleção, pois “os mitos justificam papéis e atributos dos orixás, explicam a ocorrência de fatos do dia-a-dia e legitimam as práticas rituais, desde as fórmulas iniciáticas, oraculares e sacrificais até a coreografia das danças sagradas, definindo cores, objetos etc.” (PRANDI, 2001, p. 32). Da composição dos mitos desta coleção, o último #301, definido como Epílogo, chamado “E foi inventado o candomblé...”, é um mito muito corrente em terreiros ketu do Rio de Janeiro e de São Paulo e terreiros nagô do Recife, conforme o autor (PRANDI, 2001, p. 561). Este mito ressalta um papel importante de Oxum na reconexão entre os orixás e os humanos, entre o Céu e a Terra, que havia sido rompida. Com o consentimento de Olodumare, Oxum recebe então de Olorum o encargo de “preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás”, em que “Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão. De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás” (PRANDI, 2001, p. 527). Oxum vem para a Terra e reúne as mulheres, e orna-as e enfeita-as para receberem os deuses. E o mito finaliza:

Os humanos faziam oferendas aos orixás, convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*. [...] Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*, eles dançavam e dançavam e dançavam. Estava inventado o candomblé. (PRANDI, 2001, p. 526-528).



Oxum da Pele

Em Nação Livre Aruanda a MULHER é representada pela Estrela SOL e o HOMEM pelo Satélite LUA. Sem Mulher/Sol a Vida simplesmente deixa de existir. Enquanto o Homem Lua apresenta uma face para que a Luz seja projetada, a outra continua na escuridão do invisível universo... LOUVADAS SEJAM AS MULHERES! PARA SEMPRE SEJAM LOUVADAS!

(Exu Seu Sete Portas de Aruanda)

A Nação Livre Aruanda tem também sua própria mitologia, histórias e mitos dos orixás que vão sendo revelados no tempo e nas transformações do próprio Ilê e das individualidades que o compõem, e nos contextos situados do país, da Terra.

No ano de 2019, o método e a ritualística de Aruanda são regidos pelos orixás Oxum e Oxum-Marê, numa Introdução (e mitologia) colocada pelo babalorixá Kabila Aruanda e compartilhada no início desse ano com todos *iaôs*. Como situou o babalorixá nesta introdução, para a Nação Livre Aruanda, Oxum é “orixá das cachoeiras, da água doce, da criatividade, da criação, da invenção. Essa palavra ‘invenção’ veio com a [Exu Bombogira da Mentoria] Negra Anastácia. Inventar, ter a capacidade de criar outra realidade, porque a nossa realidade está cada vez mais devastadora” (ARUANDA, 2019, transcrição minha do áudio). E ele acrescenta que Oxum é “um orixá extremamente solar, orixá do mel, da doçura, do ouro, da riqueza, da autoestima [...], com suas águas doces, com suas corredeiras, com as suas cachoeiras, que nos banham, nos lavam, fazem esse *ossé*, com seus peixes, que é o fruto dessas águas”. (ARUANDA, 2019, transcrição minha do áudio).

Oxum, como orixá feminino da criação, da invenção, junto com Oxum-Marê – como o orixá dos caminhos e o menos humano do panteão de orixás de Aruanda, com comportamento totalmente fora da curva –, formam uma dupla importante para o Ilê este ano, por condensarem a capacidade feminina de criação, invenção, com a abertura de caminhos os mais imprevisíveis e vitais para reinventar-se, ressaltam o babalorixá e a Mentoria. Portanto, é possível compreender a potência desse encontro de Oxum com Oxum-Marê, aqui, numa dimensão política de fortalecimento de cada individualidade, e também coletivamente, no sentido de encorajar-se e alegrar-se. A potência de cada um se reinventar, inventar

sua existência, trajetória, caminhos de “viver a experiência” no tempo presente, muito atento à situação devastadora e cada vez mais complexa (catástrofe climática, extrema desigualdade, conservadorismo, normatividade nefasta etc.) que vivemos atualmente como coletividade, humanos e não humanos. Cada individualidade como um “corpo-terreiro”, sua própria Nação Livre, no seu próprio tempo e transmutações, com seus riscos, inscrições, caminhos; em alianças com corpos outros, inventando “corpos coletivos-terreiros” em movimentos espirais.

Espiral como mistério, como disponibilidade de escuta, de escape, de fuga, de libertação, de diálogo, de coexistência. Espiral como equilíbrio instável entre forças centrípetas e centrífugas, entre forças opostas para fora ou para dentro, que “implicitamente coloca mesmo o ser mais dramaticamente isolado em relação” (GLOVER, 2010, p. viii, tradução minha). Como sugere Claudio Gaete Briones (2016), a partir do movimento literário Espiralismo, no Haiti (desde os anos 1960), há uma mudança “da linha reta da colonialidade em uma espiral coletiva, [...] e a construção das possibilidades de diálogo: uma escuta recíproca, um olhar de reconhecimento mútuo” (BRIONES, 2016, p. 235, tradução minha) – ampliando-se em “espirais coletivas”, entre terremotos e escritas-desenhos-gestos, circulando e desviando por caminhos imprevisíveis, não normativos.



Figura 54 - Ponto riscado da Nação Livre Aruanda. Foto: Kabila Aruanda (2018). Fonte: arquivo Nação Livre Aruanda.

2.2 ASSENTAMENTO

O sacrifício ritualiza o alimento, morre-se para se renascer. O solo do terreiro Brasil é assentamento, é o lugar onde está plantado o axé, chão que reverbera a vida.

(*Simas e Rufino*)

Foi por uma travessia, um deslocamento, ou talvez mesmo por um salto, a partir do Edifício Copan, no Centro da metrópole paulistana, que a iaô Mikangaya conheceu o chão-terra sagrada da então Korrente da Alegria de Aruanda, na cidade de Cotia. Era o Copan, em sua multiplicidade, a sua residência de onde ia e voltava. Traçava-se essa trajetória urbana-rural, ou “rurbana”, de carro (e às vezes de ônibus), por aproximadamente uma hora e pouco, aos sábados, durante o dia, percorrendo os cinquenta quilômetros de deslocamento para o terreiro. Ressaltar essa presença-experiência do Edifício Copan, aqui, é relevante, pelo paradoxal contraponto e complemento com a presença-experiência da Nação Livre Aruanda. Foi ao conhecer e vivenciar o chão-terra do terreiro, pela experiência do corpo (em relações múltiplas), como iaô Mikangaya, que ela reconheceu mais profundamente ausências e presenças, instaurações e assentamentos de chãos em agenciamentos heterogêneos.

Morando e trabalhando no Copan, em uma quitinete no 27º andar – quase 115 metros de altura –, marcada por planos horizontais do *brise-soleil* e um horizonte longínquo, em que não se vê o chão próximo ao edifício, imersa no som ensurdecido contínuo e indistinto dessa *urbis* de carros, fica-se de certa forma “sem chão” –

[...] se é tomado pela sensação ambígua de distanciamento e de ser absolutamente engolido pela vastidão desta metrópole [...] [Mas é ao descer também para o] “ piso térreo, na contínua fluidez de circulação da galeria com a cidade – com lojas, bares, [...] cafés e serviços –, num limiar tênue entre os territórios público e privado, que os encontros e confrontos com a metrópole são (re)ativados (NOBRE, 2008, p.75).⁴⁵

Maior edifício residencial da América Latina, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o Copan assinalou “uma mudança radical nos modos de morar e na configuração da paisagem paulistana”⁴⁶ nas décadas de

45 Esta autora escreveu vários textos a partir do Copan/EXO. Ver também website disponível em: <ligianobre.org>.

46 “Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer (1951-66), o maior edifício residencial da América Latina opera como um dispositivo do habitar, trabalhar e conviver

cinquenta e sessenta, período marcado pelo desenvolvimentismo, industrialização e modernização do capitalismo periférico brasileiro, pela explosão demográfica e expansão urbana inédita no país – de uma “cidade moderna” da densidade construtiva e populacional. O Edifício Copan “contorce” com suas curvas alguns dos preceitos e entropias paulistanos⁴⁷, e numa certa continuidade dessa multiplicidade espaço-temporal, vertical, de milhares de pessoas (moradores, trabalhadores, transeuntes e não-humanas) e suas histórias, desloca-se (e amplia-se) para essa outra multiplicidade espaço-temporal, horizontal e em espiral, de dezenas, talvez centenas de pessoas (iaôs-iniciados, visitantes, vizinhos, aliados, entidades, orixás, humanas e não-humanas), no chão de terra que “reverbera a vida”, da Nação Livre Aruanda. A cidade de São Paulo e a Região Metropolitana (com 39 municípios, incluindo Cotia) são marcadas historicamente por segregações, assimetrias e desigualdades em seus espaços e territórios, com padrões muito distintos de acesso aos serviços, infraestruturas e recursos. Ao longo de percursos, caminhos e emaranhados pelo Copan, no terreiro e em muitos outros espaços heterogêneos que se atravessa nas trajetórias cotidianas e de vida, transita-se “entre códigos diferentes e fronteiras diversas, com circuitos, conexões e bloqueios que (trans/in)formam [...] formas de vida” (NOBRE, 2014), em que se afeta e se é afetado por esses artefatos e espaços, em relações de força que disputam cada corpo e subjetividade.

Percorrer com atenção esse curto trajeto partindo da Crosta Terrestre, do Edifício Copan, na República, em São Paulo, até a Nação Livre Aruanda, no Jardim das Cerejeiras, em Cotia, implica “trajetórias urbanas e sociais que atravessam territórios e temporalidades distintas da metrópole, revelando algumas de suas múltiplas faces e dinâmicas” (NOBRE, 2013). Aqui, aciono novamente as trajetórias urbanas “para operar um ‘método de pensar’ e experimentar a cidade, levando mais em

cotidiano entre seus heterogêneos moradores e transeuntes, inscrevendo-se nas muitas camadas de co-habitação social, econômica e cultural de São Paulo. O Copan marcou uma mudança radical nos modos de morar e na configuração da paisagem paulistana nos anos 1950/60, símbolo da pujança do capital industrial emergente e do ideário do desenvolvimentismo do “país do futuro” que deixava de ser rural para ser altamente urbano. Os paradigmas modernistas já não correspondem à realidade urbana contemporânea, marcada em São Paulo por desigualdades e segregações sócio-territoriais, uma “urbanização intensa sem cidade” nas áreas periféricas, concomitante às centralidades tomadas por edificações em estilo neoclássico, muros e grades. A Situação Copan é uma das entradas possíveis nas múltiplas tramas sociais da metrópole paulistana. Para além de sua qualidade visual e presença simbólica (no limiar do clichê do cartão postal e do mito Niemeyer para os muitos paulistanos que não o vivenciam), a singularidade do Copan está na pulsação e mútua imbricação entre o edifício e a metrópole, entre distanciamento e proximidade, confronto e convivência, os anos 1950/60 e os atuais.” (NOBRE, 2008, p. 75-76).

47 Ver publicação do artista Peter Friedl, *Trabalhando no Copan/ Working at Copan*. New York: Sternberg Press, 2008. Coordenação Editorial minha, projeto desenvolvido no âmbito do projeto São Paulo S.A./exo experimental org.

conta os sujeitos sociais e uma política do próximo, e os múltiplos modos de habitar esses territórios” (NOBRE, 2008, p. 48), com os quais atuamos na plataforma *exo experimental org.*, especialmente com os artistas e autores convidados.⁴⁸ Trajetórias urbanas “como um caleidoscópio de histórias, narrativas, representações, temporalidades e espacialidades distintas” (NOBRE, 2013).⁴⁹ Guardadas as devidas diferenças, esse deslocamento-trajetória Copan–Aruanda reverbera o deslocamento-trajetória descrito por Lucy Lippard em *Undermining*, em sua mudança e relação dialética Nova York–Novo México, no sentido de exigir também o desapego, a ampliação e construção de novos vocabulários, pressupostos e atuações político-estéticas, estas como “contraconduta” ou “contrafeitiçaria”, também diante do mundo da arte ocidental, nesse território complexo e colonizado, nas “bordas do ocidente” que é o Brasil.

Parte-se do “Centro novo”, do bairro República, do Edifício Copan. Na última década, acompanha-se, principalmente no Centro, mas também em outros bairros, um *boom* do mercado imobiliário de dezenas e centenas de edifícios similares ao Copan, não em escala, mas no programa de unidades residenciais de estúdios e apartamentos pequenos, com serviços, que vem alterando significativamente o território urbano. São Paulo é muito montanhosa, o que nem sempre percebe-se por conta da topografia sobreposta de torres, edifícios e pontes. Ao subir a Avenida Consolação, passa-se por uma das extremidades da Avenida Paulista, pico mais alto da cidade e principal referência dos paulistanos para manifestações públicas e ponto de encontro, e desce-se a Avenida Rebouças, passando pelos primeiros cemitérios da cidade e o maior complexo hospitalar do país. Nas décadas de setenta e oitenta, o capital migrou (bancos e principais empresas) do Centro para a Av. Paulista, que hoje concentra centros culturais, museus e shopping centers. Capital que se desloca a partir dos anos 1990/2000 para a região das Avenidas Faria Lima e Berrini e Marginal Pinheiros, com a apregoada “cidade global” que também é atravessada parcialmente, ao cruzar o viaduto por sobre a Marginal Pinheiros. Chega-se a uma grande área de propriedade atualmente da construtora Odebrecht, e também próximos ao *campus* da Universidade de São Paulo e do Jóquei Clube e de um dos bairros residenciais de maior concentração de renda do Brasil, o bairro Cidade Jardim, até alcançar o início da Rodovia Raposo Tavares.⁵⁰

48 Artistas e autores incluem Sylvaine Bulle, Kazuo Nakano, Luciana Itikawa, Mariana Fix, George Dupin, Paola Salerno, Pablo Leon de la Barra, Alejandra Riera, dentre outros, no âmbito do projeto *São Paulo S.A. – práticas estéticas, sociais e políticas em debate* (2002-07), dirigido por Catherine David, realizado pela *exo*, e iniciado pelo coletivo Resistência/Criação – Peter Pal Pelbart, Suely Rolnik, Denise Bernuzzi Sant’Anna, e diversos interlocutores.

49 Conteúdo originalmente disponível em: <arquivoexo.org> (2013-2018). Ver também o livro *Nas tramas da cidade* (2006) da socióloga Vera da Silva Telles.

50 República, Consolação, Paulista, Faria Lima, Rebouças, Raposo Tavares, nomes de lugares que nos trazem tantos emaranhamentos, ainda muito atuais, do engenheiro abolicionista a um bandeirante, passando por um brigadeiro militar, dentre outros.

Ao longo do trecho da Rodovia até a entrada do Rodoanel – outra grande obra de infraestrutura controversa –, uma paisagem lindeira de bairros residenciais de classe média, galpões industriais e comerciais foi bastante reconfigurada nas últimas duas décadas. Shopping centers novos, grandes galpões de lojas de material de construção civil, de equipamentos e artefatos esportivos, hipermercados, condomínios residenciais murados de dez-doze torres altas e médias, foram construídos nesse período. No trecho do Rodoanel Mário Covas, parte da Mata Atlântica ainda está parcialmente preservada, e avista-se algumas construções em ruína. Fica evidente, então, a presença massiva de moradias populares de baixa renda, favelas e assentamentos precários, segregados e informais, ocupados por moradias “autoconstruídas”, concentradas ali também por conta da própria obra do Rodoanel, pela demanda de presença de mão de obra. Esse “padrão periférico de urbanização”, por falta de “chão” para essas populações, revela a contraface do desenvolvimentismo vigente, modelo inaugurado nos anos 1950/60 e que segue como lógica extrativista há décadas, ou melhor, há séculos. Embora tenham procedimentos bastante distintos de acesso à terra, as ocupações de terra e favelas resultam em espacialidades muitas vezes semelhantes às dos loteamentos clandestinos. “Nesses assentamentos cada vez mais densos, as lajes substituem os antigos quintais eliminados com o adensamento dos assentamentos provocados pela construção de puxadinhos ou das casas de fundo”. (NOBRE; NAKANO, 2008, p. 52). As lajes como “índices do depois”, como potência de sociabilidade também.

Chega-se a uma das entradas do município de Embu das Artes para acessar a Estrada do Caputera. Esse pequeno trecho passou por mutações radicais recentemente – foram instalados um *outlet* de roupas, supermercado, unidades do McDonald’s e do Habib’s, um centro comercial com farmácias e lojas de *pets*, uma padaria-pizzaria *gourmet*, a nova Rodoviária municipal, dentre outros comércios. O trajeto ao longo da Estrada do Caputera, até chegar ao Jardim das Cerejeiras, onde fica a *Nação Livre Aruanda*, condensa vários sinais das mudanças urbanas de tensões e disputas em curso também. Do centro de treinamento de jogadores de futebol, a motel, castelo para festas, à *Cidade das Abelhas*; da escola municipal, mercado, igrejas pentecostais, a terreiros de candomblé; de comércios de pequenos agricultores-produtores, vendas locais, barracas, a algumas conurbações urbanas mais adensadas; além de manacás e paineiras belíssimas apontando o caminho, percebe-se no percurso por estradas antes totalmente de terra, e hoje majoritariamente asfaltadas, o aumento expressivo de construções irregulares – dos expulsos da cidade –, principalmente nos últimos quatro ou cinco anos de grave crise política e econômica no país, que também chegou ao loteamento e vizinhança do território do Ilê, situado ali desde 2005-6.

O terreno da *Nação Livre Aruanda* foi adquirido pelo babalorixá Kabila Aruanda de uma antiga proprietária, Gertrudes Maria. Alguns terrenos no entorno foram comprados por “contratos de gaveta”, outros

foram ocupados de modo irregular. São dinâmicas conturbadas, controversas⁵¹. “Na tangência entre a posse e a propriedade, ocorre a violência dos conflitos de terra nesses pontos extremos” da metrópole (NOBRE; NAKANO, 2008, p. 50), e o Jardim das Cerejeiras também não escapa das situações de disputa de uso da terra e negociações de loteamento regular e irregular, ocupações clandestinas antigas e muito recentes. Próximo ao terreiro avista-se montanhas de Mata Atlântica preservada, que agora, em meados de 2019, está parcialmente desmatada. Talvez seja parte de um *modus operandi* que arrisquei chamar de *azuleijabilizante* – uma tentativa de flagrar, ou cosmografar, esse anseio incessante (tanto vertical quanto horizontal) de “manter-se impermeável a mundos diferentes, o lacre entre os mundos [...] e o impedimento da permeabilidade e fertilidade da terra e de rituais e narrativas significativas” (NOBRE, 2015, verbete).⁵²

Nas proximidades do terreiro Nação Livre Aruanda, no loteamento Jardim das Cerejeiras, a velocidade do carro diminui, a estrada é de terra, bem irregular, e pede cuidado. Nesse caminho até o terreiro, a mata ainda está parcialmente presente. A atmosfera se transforma. Passam algumas crianças e adultos, cachorros e borboletas, às vezes ciclistas, e poucos carros. Vê-se, então, as casas mais antigas, várias construções bem recentes e irregulares, até se começar a encontrar tecidos e roupas coloridas penduradas em cercados,⁵³ que enunciam a presença da Nação Livre Aruanda,

- 51 O processo de disputa atual para regularizar o loteamento tem sido árduo, o que inclui tentar regularizar ou retirar as atuais e evitar novas ocupações irregulares. Processo encapado, nos últimos dois anos, pela administradora da principal família que loteou essa antiga fazenda.
- 52 Este trecho corresponde à parte final de verbete elaborado para a *Revista #56: Brasil Distópico*: “Ato e efeito de revestir e impermeabilizar com revestimentos cerâmicos os espaços e os modos de vida, tornando-os ‘limpos e brilhantes’, duráveis, assépticos, homogêneos, uniformes e impermeáveis. Em seu livro *Casa-Grande & Senzala*, Gilberto Freire ressaltou a conexão existente com o uso do azulejo por parte do colonizador português no Brasil não só pelo gosto, mas também pela limpeza, claridade, e um senso de higiene tropical. Anseio que perdura no país, atualmente o segundo maior produtor e consumidor mundial de revestimentos cerâmicos, atrás somente da China, acompanhando o *boom* do mercado interno da construção civil na última década. Entre 2006 e 2012 foram consumidos aproximadamente 4,5 milhões m² de porcelanatos, azulejos, lajotas etc. (fonte: Anfacer e BNDES), com muita área ainda a azulejar com mais de 8,5 milhões km² (!). Em variados padrões, cores e tamanhos, e que imitam pedras, mármore ou madeiras, no Brasil Distópico impermeabiliza-se vidas e existências e inteligências e sensibilidades e pisos e paredes e banheiros e cozinhas e salas e quartos e corredores e varandas e fachadas e calçadas e quintais de casas e lojas e instituições e indústrias e hospitais e escolas e escritórios e supermercados e aeroportos e shopping centers e restaurantes e templos religiosos e cidades e florestas. Uma grelha contínua de azulejos-porcelanatos repete *ad infinitum* o espaço abstrato do Capital, reduzido a área e preço/m² – valor do mercado imobiliário (e financeiro) que formata não somente o Brasil, mas praticamente todo o planeta. [...]”.
- 53 “Vista sua Existência”: são vestimentas doadas, por pessoas as mais diversas, ao Ilê e seguem povoando os cercados do sítio do terreiro e dos terrenos dos iaôs na vizinhança imediata, compondo como um campo de forças de temporalidades múltiplas, numa dimensão estética e política que pulsa e enuncia presenças, histórias, convivências e disputas.

em terrenos de parte da comunidade que vive ao redor do terreiro e no terreiro, formando como um campo magnético e imagético – de mistério, força e proteção – desse território chão-terra sagrado. Chega-se. Iaôs ou visitantes geralmente estacionam na área em frente ao Ilê, e descem caminhando pelo terreno até onde acontecem as giras (rituais).

O portão vermelho, duplo e de ferro, de acesso ao Ilê, é como um portal. Portão com duas inscrições, em estêncil preto, do ponto riscado-cosmograma (triangular-espiralado) da Nação Livre Aruanda. Próximos ao portão, na área externa, encontram-se dois fundamentos assentados: de exus-guardiões e do orixá Xangô regente do terreiro. O terreno em declive, de aproximadamente dez mil metros quadrados (sendo metade área de preservação), tem uma grandiosa árvore de oliveira logo à direita, e a Casa de Oxalá – orixá da individualidade – próxima a ela. A iaô Mikangaya costuma chegar no meio da manhã, quando muitas vezes a gira já começou, e é, para ela, uma alegria imensurável escutar, já próxima ao Portão-Portal, o som dos atabaques (tambores) e as vozes dos pontos cantados, e agradecer e celebrar a energia e o encontro potentes daquela gira-ritual. Os iaôs descem o caminho, também para carros, seguindo as faixas de pedregulhos, lindas a um muro à esquerda, com árvores e arvoredos, roupas e bandeirolas, e à direita está o jardim-mata e as Casas dos Orixás de Aruanda em disposições diversas. Mais abaixo, é Yemanjá quem recebe, acolhe e abraça, de sua Casa com um pequeno lago – lembrando que Oxalá e Yemanjá compõem a tríade de orixás regentes do Ilê, juntamente com Xangô.

Passa-se em seguida pela casa do Exu Seu Sete Portas de Aruanda, com sua grande e poderosa rola vermelha, a Casa dos erês, perpassando flores e vestimentas de orixás penduradas em árvores, e também bandeirolas, e chega-se ao espaço onde acontecem as giras: primeiro ao Quartão (onde os iaôs se trocam e são mantidas as indumentárias sagradas dos guias e orixás), contíguo ao Roncô (casa dos orixás, onde estão também os assentamentos dos iaôs), com o daidó (banheiro) na divisa-encontro entre os dois espaços, como uma única construção de aproximadamente 4 metros de largura e 16 de comprimento, com um telhado de duas águas como cobertura. São todas construções, adições e subtrações feitas por Kabila Aruanda, por alguns dos iaôs artistas e arquitetos, além do pedreiro e mestre de obra, amigo e vizinho, às vezes em esquemas de mutirão, outras vezes em serviços específicos. As construções contínuas no terreiro são compostas em grande parte por materiais doados. Na parede externa do Quartão, de frente para o terreiro de terra batida, onde acontecem as rodas das giras externas, estão pendurados “objetos os mais diversos, coloridos, de múltiplos tempos, espaços e histórias [que] são ressignificados como ex-votos” (NOBRE; ARUANDA, 2015, p. 27-28); são objetos de iaôs e visitantes que passam por Aruanda, expostos à contínua transformação do tempo.⁵⁴ Também emanam a multiplicidade pulsante deste território,

54 “Vista sua Existência”: Indumentárias sagradas de orixás de Aruanda que já



Figura 55 – Nação Livre Aruanda, 2013. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 56 – Jardim Nação Livre Aruanda, 2014. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 57 - Orixá Yemanjá, Nação Livre Aruanda, 2006. Fonte: arquivo Aruanda.

Figura 58 – Ex-Votos,
Nação Livre Aruanda, 2012.
Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 59 – Terreiro e Roncô, Nação Livre Aruanda, 2010. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 60 – Nação Livre Aruanda,
2009. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 61 – Nação Livre Aruanda, 2011. Fonte: arquivo Aruanda.



Figura 61 – Babalorixá Kabila Aruanda no Roncô, Nação Livre Aruanda, 2014. Foto: Lígia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 62 - Gira no Terreiro de terra batida com Ibeji dos Guias exus, Nação Livre Aruanda, 2017. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.

frases-provocações da Mentoria como “Tudo é possível para quem é livre”, “Vista sua Existência”, “Ouse Antes de Usar”, “Vamos Sujar as Xícaras”, “O Cu nos Iguala”, em estêncil de diferentes cores, inscritas em paredes, chãos, roupas e tecidos no Ilê (e que se espalham por outros lugares e cidades).

O terreiro circular fica entre a porta principal do Roncó e o Ibeji dos Exus. Atrás do Roncó, mais abaixo, estão as residências do babalorixá e da ialorixá – com o lago da Oxum e uma linda horta –, e o acesso ao outro limite do terreno, para a rua de baixo. Do lado oposto ao terreiro circular, atrás do Ibeji dos Exus, segue o jardim com as árvores e plantas que o circundam até a entrada acima do Portão-Portal vermelho. Há ainda Senzageum (cozinha) e a TendAlegria (cobertura sob a qual também se almoça) no meio, formando uma tríade entre o Roncó, a Cozinha-Tenda e o Ibeji dos Exus, com o terreiro circular ao centro, além de um pequeno lago junto e entre o Roncó e a Senzageum. Seguindo por trás da TendAlegria e da Senzageum, tem a compostagem e uma extensa área de árvores, incluindo a Casa dos Orixás que é nomeada do “povo da mata”, e o caminho para o grande galpão da Usina da Alegria Planetária/UAP. A trajetória-presença física no território livre de Aruanda tem também suas tradições e percursos: ao chegarem, assim que possível, os iaôs primeiro saúdam com paôs⁵⁵ o Exu Seu Sete Portas, o regente do Ilê em sua Casa; depois, saúdam a Benedita e o Benedito, que são a condensação da origem, do povo preto; em seguida, saúdam os ancestrais (numa Casa com uma grande e poderosa vulva), e depois os Exus Lebara e Bombogira (o corpo, a matéria) no Ibeji deles no terreiro circular, e por último saúdam os Orixás (sagrado) no Roncó – como ritualizações das existências dos indivíduos do Ilê e também de visitantes.

Após se trocar e colocar suas guias de exus e de orixás e a roupa ritual, sempre colorida, a iaô Mikangaya se junta à roda da gira, no terreiro circular, junto ao Ibeji dos Exus, com o babalorixá, a yalorixá, iaôs e eventuais visitantes. Podem ser grupos pequenos de 12 a 15 pessoas, ou maiores, de 20 a 30 e tantos participantes. É claro que, para quem chega pela primeira vez, posturas, palavras, ritmos, sons, cheiros, dinâmicas ressaltam as especificidades da Nação Livre Aruanda, revelando uma atmosfera afetiva e política desse modo de vida. Encontros-acontecimentos engendram a coexistência de sabedorias e vivências, de temporalidades múltiplas, entre os Orixás, Guias e iaôs e visitantes. Engendram-se também diversas situações, muitas vezes conflituosas, e mesmo tensas, em exercícios contínuos da política das individualidades, das coletividades, das alianças, das diferenças.

não são mais usadas nas giras. Com suas presenças pulsantes, seguem também penduradas no alto das árvores, juntamente com outros objetos, em composições, decomposições e recomposições com o tempo – como yansã/oyá e olorun (ao relacionar às divindades de orixás de Aruanda, de heranças africanas de yorubalandia e afro-diaspóricas) e/ou como kronos, kairós e gaia (se relacionar às divindades gregas).

55 Em Aruanda, saúda-se os orixás e guias com o paô: gesto de bater palmas com as mãos em concha.

No período da manhã, as giras são abertas com oferendas aos guias Exus protetores do Ilê, em que Exus Lebara e Bombogira chegam para celebrar, dançar, cantar, e também “atender” e conversar com quem quiser e puder, como práticas mútuas de liberdade e troca. É nesse início que, com frequência, o babalorixá convida duas pessoas a se sentarem em bancos sagrados baixos, muitas vezes um homem e uma mulher, como “representantes” compondo com os Exus Lebara e Bombogira e iaôs do Ilê, nesse ritual de limpeza e firmeza dos Exus, com os pontos riscados e cantados, plantas, água, pipoca, farinha, e outros elementos necessários no mistério daquele tempo. Outras feitura podem acontecer nessa dinâmica matutina, sempre muito ágil e imprevisível. Terminam saudando os Exus e os Orixás regentes com paôs de sete e de três palmas. Nesse chão sagrado, em dinâmicas ágeis, intensas, em ritmos variados que demandam a atenção e presença inteira de cada indivíduo, corpos pisam, deslizam, repousam, se lançam, saltam, se deslocam. Pés descalços (ou com chinelos), mãos, corpos inteiros humanos se dispõem, afetam e são afetados por corpos outros de “seres diversos”.

Paralelamente, um ou dois iaôs preparam o almoço coletivo que é servido na Senzageum (cozinha) e todos comem e bebem em duas grandes mesas na TendAlegria – momento de descontração, conversas, risadas, e um ritual também.... Ao final, na hora do café, tem sempre uma fala do babalorixa, abordando questões as mais diversas do terreiro, políticas, afetivas, reflexões-ações em curso naquele momento. Às vezes, alguns iaôs se manifestam pontualmente. Em seguida, é momento de recolher as comidas, lavar e secar todos os utensílios utilizados no almoço e no ritual da manhã, atividades realizadas coletivamente, e é também tempo de descansar, relaxar, deitar no Roncó e noutros lugares, caminhar na mata, o que for do desejo de cada um. Tempo que segue até que o babalorixá convoca todos, tocando um sino, para o ritual da unção, no início da tarde.

A unção se dá no terreiro aberto, junto à porta ou dentro do Roncó, a depender da situação e do clima (se faz frio, calor, chuva, sol etc.). Todos os presentes, dispostos em roda, são ungidos. É o momento de conexão individual, um a um, entre o babalorixá e iaô, e seus Guias e Orixás. Após ser ungida, a pessoa saúda o seu sagrado no Roncó (onde só se entra descalço, e onde não entra plástico), deitada, bate a cabeça no chão, no Ibá (tapete-tecido sagrado), em direção ao Ibeji-assentamento dos orixás, com variações de movimentos de corpo conforme o Orixá feminino ou masculino. Tocar os atabaques e cantar os pontos (com um repertório continuamente ampliado de pontos cantados do próprio Ilê, e que também acolhe outros mundos-cantos), são escolhas abertas a quem quiser e se dispor a fazer, homens e mulheres, iaôs e visitantes. São saudados também com paôs todos os Orixás e grandes almas do Terreiro, com todos em pé, direcionados ao Ibej (altar) dos Orixás no Roncó. No ato da saudação ao Orixá regente de cada iaô, este toca três dedos de uma mão no chão, levando-os em seguida à cabeça, como gesto de reverência e confirmação dessa conexão Odi-Ori-Orum (terra-cabeça-céu).

Atividades muito diversas acontecem às tardes, com as presenças de diferentes Guias-Entidades e Orixás, em corpos que “batucam-cantam-dançam”⁵⁶ num *continuum*, em vivências de experiências múltiplas de “materialização do sagrado”. No final da tarde, chega o Exu Seu Sete Portas de Aruanda, incorporado também no babalorixá, para finalizar a gira, em Assembleia, com conversas, muitas provocações, e o exercício de cada iaô se expor e de fazer um pedido ao Exu – exercício de saber o que se quer, saber elaborar os desejos e escolhas, para que ele também possa trabalhar. E finaliza-se a gira com os iaôs que puderem varrendo, limpando, arrumando novamente o Ilê. A maioria retorna, então, no final da tarde ou início da noite, no sistema de carona, para os diferentes bairros da cidade de São Paulo.



Essa comunidade de aproximadamente quarenta iaôs, composta de “pessoas contemporâneos, pessoas urbanas”, como ressaltou Kabila Aruanda (NOBRE; ARUANDA, 2015, p. 23), em sua maioria moradores em São Paulo, mas também no entorno imediato e noutras cidades e países, foi se reconfigurando em torno deste epicentro na natureza. O babalorixá Kabila Aruanda se mudou com a ialorixá e parceira de Aruanda, e os dois seguem morando e são responsáveis pela manutenção cotidiana do terreiro, com alguns apoios específicos. Com os vizinhos mais próximos de Aruanda, foram construídas algumas amizades e colaborações pontuais de limpeza, manutenção e manufatura-costura de vestimentas. Custos básicos de manutenção do terreiro são compartilhados por todos os iaôs, com mensalidades, bem como mediante doações especiais. Por ser um território livre, sem cargos fixos e sem a hierarquia tradicional de terreiros de candomblé, a manutenção cotidiana e nos dias de giras do Ilê é uma prática de liberdade exigente e necessária, ao deixar em aberto como cada iaô se envolve no cuidado e manutenção do sagrado, do próprio espaço do terreiro cotidianamente, e nas preparações e dinâmicas durante e após as giras-rituais (em diferentes tarefas).⁵⁷

Nos primeiros dez anos do terreiro em Cotia, vários iaôs se mudaram para o entorno da Aruanda, adquirindo terrenos, reformando e

56 Ver FU-KIAU, Kimbwandende Kia Bunseki. *Buluwa meso, master's voice of Africa* e “Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil”, por Zeca Ligério, 2011.

57 Percebo uma grande diferença nas práticas de terreiros de candomblé, como esse de ketu, em Salvador, descrito pela socióloga Miriam Rabelo (2014, p. 108): “O tempo que leva para que a iaô tenha acesso direto aos procedimentos rituais, que na condição de novata pode, quando muito, ver de longe, é preenchido por outra forma de aprendizado. Trata-se do domínio de habilidades práticas requeridas no terreiro, algumas apenas marginalmente relacionadas à lida com orixás e caboclos: limpar o barracão, lavar, engomar e passar a roupa das festas, depenar

construindo suas casas, somando, em 2015, 15 adultos, além de crianças e adolescentes, residindo em nove casas entre a Aruanda e o entorno imediato. Com atuações diversas e múltiplas – como pedreiro, costureira, esteticista, cineasta, ator, preparador e diretor de teatro, ambientalista, terapeuta, artista, figurinista, arquiteto, produtor, museóloga, músico, diretor financeiro, etc. –, os residentes conviviam e construíam um “modo de vida Aruanda”, expandindo-se por todos os iaôs. Essa dinâmica mudou no último ano, em que quase metade dos iaôs dessa comunidade direta (sendo a maioria os mais longevos do Ilê) se desligaram do terreiro e saíram do entorno, e outros seguem como iaôs mas retornaram para a cidade de São Paulo, em processos e negociações muitas vezes tensas, parte dessa transformação contínua das dinâmicas de convivência do Ilê e seu entorno.

Como foi apresentado no capítulo um, a Nação Livre Aruanda é um território de encontro de liberdades, de experimentação e de viver experiências, de culto aos Orixás e Guias, liderados pelo babalorixá Kabila Aruanda e Mentoria, que tem suas tradições, filosofia, fundamentos e assentamentos neste chão-terra sagrado. Entrelaçamentos são feitos, desfeitos e refeitos continuamente, ao longo da trajetória do babalorixá e de seus Orixás e Guias (que são a Mentoria), com as trajetórias vivenciadas e compartilhadas por (e com) cada iaô, seus Guias e Orixás, além das de visitantes e vizinhanças, se fazem e se transformam continuamente, compondo o terreiro-chão material-espiritual (Odi e Orum), em heterogêneos fluxos, graduações, agenciamentos e ritmos.⁵⁸

Se no começo do assentamento da Aruanda ali, naquele espaço, a terra se encontrava seca e degradada, quase quinze anos depois, o terreno está repleto de árvores, flores, ervas, muitas delas plantadas para os exus guias e orixás dos e pelos diversos iaôs nos rituais-kamarinhas, assim como foram instaurados os Fundamentos e Assentamentos do Ilê.

aves recém-sacrificadas, ajudar no preparo da comida para os visitantes, servir os convidados nas festas, ou simplesmente varrer, lavar e cozinhar para aqueles que estão desempenhando tarefas de maior responsabilidade. [...] Algumas destas atividades já fazem parte do seu cotidiano fora do terreiro, outras são aí desenvolvidas, mas requerem habilidades já adquiridas”.

58 Como também ecoam na pesquisa da socióloga Miriam Rabelo, intitulada *Enredos, Feituras e Modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé* (2014): “O candomblé – já observei – cultiva a transformação. Não é difícil perceber que, aí, a materialidade das coisas cede lugar ao fluxo dos materiais. Ingold (2007) observa que as propriedades dos materiais não são atributos fixos da matéria, mas processuais e relacionais. Descrever estas propriedades é contar suas histórias. Esta afirmativa provê uma chave importante para entendermos a história que se tece no dia a dia dos terreiros: no lugar de uma história humana que encontra suporta nas coisas, que é inscrita, condensada nos objetos, tem-se uma história em que humanos e coisas, ou melhor, seres diversos, se fazem – se afetam e se transformam – nas suas relações. Mas convém ainda precisar essa afirmativa geral: contar a história que se faz no terreiro não é tratar de um fluxo único, ininterrupto – exige dar conta das diferentes durações que comandam a atenção, o engajamento e a sensibilidade dos adeptos.” (RABELO, 2014, p. 255-6)

Como apontou o babalorixá Kabila Aruanda, restaurar o entorno é restaurar os indivíduos e vice-versa, pois “os orixás são a natureza, são os elementos que constituem o próprio planeta e constituem o nosso organismo, e tem as graduações todas até chegar aqui nos indivíduos”⁵⁹ (NOBRE; ARUANDA, 2015, p. 23). Para ele, “foi a própria ritualística que [o] levou à busca da natureza e de um espaço a partir de alguns critérios reunidos” (NOBRE, ARUANDA, 2015, p. 26). A terra-chão da Nação Livre Aruanda, nos últimos quase quinze anos, tem sido “plantada com axé” e com uma grande variedade de plantas.

Para o Ilê, cada folha das plantas é um orixá – Ewá. No grande jardim-mata que se engendrou no chão sagrado de Aruanda, cada folha é Ewá, e Ewá é cada folha. Folha que é responsável pela fotossíntese, que é, “de fato, a única operação alquímica que permite estocar a energia solar [...] As plantas são, assim, as responsáveis imediatas ou indiretas pela produção da quase totalidade da biomassa do planeta” (COCCIA, 2018, p. 7). Elas “contribuíram para produzir (e continuam a produzir perpetuamente) a atmosfera rica em oxigênio que tornou possível a vida de todos os animais superiores” (COCCIA, 2018, p. 8). Emanuele Coccia, em *A Virada Vegetal* (2018), traz um argumento contundente e belíssimo ao apontar as plantas como “ponto de vida”, em agenciamento intrínseco da atmosfera e da crosta terrestre (céu e chão-terra): “*As plantas, de fato, representam o ponto de vista – ou melhor, o ponto de vida – privilegiado para compreender e descrever o mundo enquanto tal, e de modo mais geral, para apreender a relação entre vida e mundo*”. (COCCIA, 2018, p. 4-5, grifo do autor). Coccia propõe, a partir do pensamento estóico e de outras vertentes da ciência moderna, pensar o mundo como um jardim, “porque o mundo é feito, fabricado pelas plantas. Elas são, portanto, *jardineiros*: são elas que fazem este mundo, elas que conservam este mundo em vida”. (COCCIA, 2018, p. 5), em que, “a jardinagem não é uma atividade, mas o ser e a forma das próprias plantas” (COCCIA, 2018, p. 10). Segundo o autor, os “Estoicos afirmam a ideia de uma gênese contínua, [...] [que] se opera sempre através das sementes: forças existem no mundo, na matéria, e não são, portanto, exteriores ao processo do devir como pode ser um sujeito, um técnico, um artesão” (COCCIA, 2018, p. 15-16). Ressalta,

59 Ver “A visão Bântu Kôngo da sacralidade do mundo natural” (FU-KIAU, 2015, p. 8): “Nós somos “sagrados” porque nosso mundo natural é sagrado. Nossas moradias e nossos pertences são sagrados, porque são feitos de matérias primas tiradas do mundo natural, do mundo sagrado. Qualquer coisa feita do equilíbrio – Kinenga do mais interno do solo é sagrado e não pode perturbar a vida dentro e em torno de nós. E muito mais, diria um Mûntu, nós somos sagrados porque nosso solo é sagrado e inalienável. Por causa da sacralidade e inalienabilidade desse solo (seu mundo natural), os Bântu mantinham seu solo, sustento de todas as vidas, como uma inalienável comunidade. [...] Reconhecer a sacralidade do mundo natural é o começo de nosso entendimento de ser um com a natureza, ou é ou não é. [...] Nosso mundo natural é sagrado porque ele carrega ambos vida e morte em perfeito equilíbrio para manter toda existência nele em movimento. Destruir esse equilíbrio, sua sacralidade, é causar um fim para ele e para todos nós.”

portanto, a reivindicação do estatuto de *artefato* do mundo, em que “o universo vive, ele é, em toda escala, um produto do vivente, e é somente ao vivê-lo que se poderá explicá-lo, não o inverso. A vida tende a devir mundo para si mesma e para os outros: todo vivente é ao mesmo tempo origem de seu mundo e mundo de um outro vivente”. (COCCIA, 2018, p. 11). E ele conclui que,

O mundo, em sua totalidade, se torna assim uma realidade puramente relacional, em que cada espécie é o território agroecológico da outra ou das outras: todo ser é o jardineiro de outras espécies, e jardim para outras mais, e o que chamamos de mundo não é senão a relação de cultivo recíproco (jamais definido puramente pela lógica da utilidade, mas tampouco pelo da gratuidade). (COCCIA, 2018, p. 29).

Assim como as plantas (e sementes), nesse “jardim do mundo”, se é provocado a interpelar e vislumbrar também os assentamentos de Orixás e Exus – que geram e reverberam a vida – como devires que se engendram a si mesmos, engendram céu e chão, seres humanos e não humanos que com suas trajetórias múltiplas engendram mundos. Em Aruanda, cada assentamento está ancorado no terreiro, enterrado no chão ou em grandes vasos de cerâmica com terra e os ferros respectivos, instaurando o próprio lugar e afetando o seu entorno. Faz-se terra-chão sagrada que vibra o axé, firma, planta, nutre e nutre-se, protege e também guarda essa comunidade – em emaranhados múltiplos a partir deste ponto da Pele da Terra.

O Assentamento, nos candomblés e noutras religiões e modos de vida de matriz afro-brasileira, é um ato afirmativo de recriação de um lugar para a pessoa que foi deslocada à força (e despojada de sua identidade, terra, relações afetivas, sociais, violentamente) na diáspora afro-atlântica para as Américas. Ato-território que invoca e fundamenta as forças espirituais de suas divindades, suas forças vitais. No chão dos terreiros o axé é ofertado em sacrifício, e desse chão que vem a força do axé, num engendramento mútuo. Miriam Rabelo (2014), pesquisadora e adepta de um terreiro de candomblé ketu em Salvador, compartilha sua experiência-reflexão sobre “a mediação fundamental do chão no candomblé” (RABELO, 2014, p. 247), as quais, apesar das diferenças de alguns princípios, vocabulários e práticas entre esse terreiro de candomblé ketu e a Nação Livre Aruanda, parecem reverberar com as experiências de chão, do “terreiro [que] não é apenas o lugar onde se encontram entidades diversas, formado pela confluência de suas variadas trajetórias, é também o chão que as reúne ou que faz acontecer seu encontro” (RABELO, 2014, p. 261), cujo ritual refaz a conexão entre céu e terra. Ao mesmo tempo, esse chão-axé também quer e precisa circular, se mover pelos fluxos e trajetórias dos seres humanos e não humanos, isto é, pelos “corpos-terreiros”. Como Rabelo (2014, p. 261-2, grifo meu) sugere,

Um terreiro precisa de chão. [...] Localiza as relações entre humanos e orixás, ajudando a firmá-las, ao mesmo tempo em que se submete à mediação do lugar. [...] O terreiro é um espaço denso, não apenas internamente diferenciado, mas internamente tensionado por diferentes forças ou apelos – ao lado da constante solicitação para que atentem e se envolvam no movimento e transformação, os adeptos são confrontados também com o apelo centralizador do chão – que fixa no lugar. O apelo do chão ilumina o vínculo estreito entre cuidar e submeter, zelar e controlar (conter, canalizar e direcionar). Mas não pode operar sozinho ou se sobrepor demais aos outros apelos sob o risco de drenar completamente a vida do terreiro. *Afinal, o axé precisa circular – os fluxos, transformações e trocas (com o mato, as águas e o mercado) precisam ser mantidos e ativados – até o chão (que também come) depende destes fluxos.* As entidades precisam irromper nos corpos de seus filhos e suas trajetórias estão sempre a escapar do domínio do lugar – elas vêm de longe, do orum, da África, do sertão ou das matas e sua destinação (quando e onde irão baixar nos corpos de seus filhos), embora previsível, não é desprovida de mistério.

Assentar, em Aruanda, é instaurar, e continuamente cultuar e cultivar o chão do terreiro como um território sagrado, as forças dos orixás e guias, consagrando esse vínculo entre as divindades e guias e essa comunidade composta pelo babalorixá e Mentoria, juntamente com a ialorixá e os iaôs, e as plantas e todos os seres vivos e não vivos, o próprio chão sagrado, as construções, em uma conexão terra e céu.

São muitos os Fundamentos de Orixás e de guias Exus da Mentoria, guardiões do Ilê, assentados na terra-chão da Nação Livre Aruanda. Fundamentos enterrados no chão como pontos concentrados de axé (força) do terreiro. Quando Aruanda se instalou neste novo chão, no Jardim das Cerejeiras, foram feitos rituais, cavaram-se buracos na terra onde foram depositadas oferendas que incluíam comidas secas, bebidas, bichos sacrificados e um conjunto de elementos, incluindo moedas, otás (pedras), dentre outros, que são o axé, isto é, o fundamento do Ilê. Esses buracos foram, então, cobertos de terra, sinalizados e firmados com uma planta, pedra, ou lajota demarcando este território. Outros fundamentos foram sendo assentados, “plantados”, ao longo desses anos com a nova regência – os novos orixás e guias que foram chegando –, ampliando o axé (força) em contínuo vibrar, e zelar pelo babalorixá, junto à Mentoria, com apoio da ialorixá e de alguns iaôs.

Os Assentamentos do Exu Seu Sete Portas de Aruanda, em março de 2014, e da Exu Bombogira Marafona, em outubro de 2014, foram rituais significativos para o Ilê, pois aconteceram no período de transição e de mutação de regências, quando Aruanda deixou de ser religião para se assumir como um Modo de Vida ou Nação Livre. Ambos os rituais também engendraram os fundamentos com os pontos riscados e cantados

respectivos, firmando essas energias vitais de Aruanda em sua terra-chão (odi-odu). O Assentamento do Exu Seu Sete Portas de Aruanda está ancorado justamente na intersecção triangular de distâncias equivalentes entre o Roncó dos Orixás, o Ibeji dos Exus e a cozinha-tenda, na amplitude do terreiro circular, definindo-se como epicentro energético que sustenta essa espiral de espirais, instaurando-se como o centro do ponto riscado-cosmograma do Ilê.

No ritual de Assentamento, os pontos riscados pelo babalorixá, muito simples, com uma força de síntese primordial, assinalam a presença e potência desse Exu: circulando o buraco do fundamento, saem perpendicularmente, dois tridentes masculinos e dois tridentes femininos, e quatro cruzas intercaladas entre os tridentes. Esses oito riscados conformam esse território, esse ponto de concentração do axé, de concentração de forças. Num movimento centrípeto, encontra-se no território ampliado outros sacrifícios e pontos riscados – de espirais se entrelaçando com flechas apontando ambas para a mesma direção, marcando posições e continuidades dentro e fora; círculos concêntricos, como células que se multiplicam; e a balança de Xangô, instrumento chave de pensar-agir-sentir para o Ilê, do orixá regente do Terreiro.

Presença pulsante, esse Assentamento do Exu Seu Sete Portas de Aruanda, novo regente do Ilê desde então, engendra-se no chão-solo como matéria viva, com seus substratos, outros organismos, seres humanos e não humanos, os pontos riscados efêmeros, e a árvore, plantada ali, no tempo expandido do mistério – engendramento que firma esse “ponto de vida” em devir múltiplo cosmológico e cosmogônico, em que a “cosmogonia não é o que precede a constituição dos viventes, mas o ato de vida de cada um deles. Nessa coincidência vertiginosa entre estar-no-mundo e fazer-o-mundo” (COCCIA, 2018, p. 12); “ponto de vida” dessa experiência vertiginosa e seus mistérios.

O Assentamento da Exu Bombogira Marafona está concentrado em um vaso de cerâmica grande com terra do Ilê e os elementos do seu fundamento. No ritual, fez-se um grande círculo, traçado com mel, em dimensão de aproximadamente seis metros de diâmetro, similar ao círculo do *Teatro Anatômico da Terra*, de Camila Sposati, em Itaparica. No centro do círculo, no terreiro, em torno do vaso, bancos e outros ferros, expandem-se grandes e coloridos pontos riscados, também feitos pelo babalorixá com a Mentoria. Tomando o ponto de vista de quem está no Roncó e se dirige ao Ibeji dos guias Exus, tem-se à direita o riscado em cores de pomba amarela e roxa, um corpo de mulher curvilíneo, como a própria Marafona; no centro, com pomba azul, riscados da vulva de um corpo feminino, traços sintéticos de um vaso como dimensão feminina da gestação, e os pontos das três linhas onduladas e do peixe da orixá Yemanjá – também regente do terreiro, junto dos orixás Xangô e Oxalá. À esquerda, com pombas de cores verde e vermelha, uma árvore frondosa com suas raízes firmes e galhos generosos. Ambos, o corpo feminino e a árvore, são populados por muitos riscados de pequenos pontos em amarelo – são



Figura 64 - Pontos riscados do Assentamento do Exu Seu Sete Portas, Nação Livre Aruanda, 2014. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 65 (a,b,c,d,) - Pontos riscados do Assentamento do Exu Seu Sete Portas, Nação Livre Aruanda, 2014.
Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 66 - Pontos riscados do Assentamento da Exu Bombogira Marafona, Nação Livre Aruanda, 2014. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.

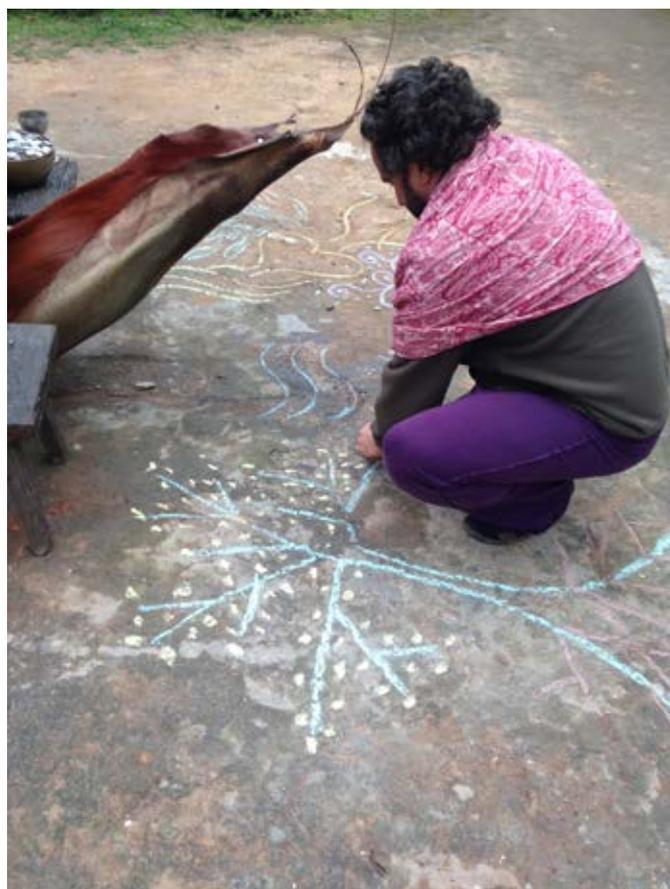


Figura 67 e 68 - Pontos riscados do Assentamento da Exu Bombogira Marafona, Nação Livre Aruanda, 2014. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 69 - Terreiro-Chão de terra batida, Nação Livre Aruanda, 2014. Foto: Lígia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.

as sementes. Sementes das plantas e das árvores, sementes dos sêmens e óvulos humanos, sementes como potência de engendramento de mundo, da vida, da existência.



Terra. Chão. Terreiro. Solo. Terreno. São diferentes expressões e significados em português para a fina superfície da Crosta Terrestre da Terra, que, com sua gravidade e multiplicidade, aterriza, nutre, seca, acolhe, desestabiliza, transforma e é transformada por forças não-humanas e humanas. O chão é filtro, é também terra que treme, que move, que colapsa. Chão de muitas histórias, muito sangue, danças, choros e alegrias, cantos, gritos e sussurros. Chão vivo de tantos caminhos, trajetórias e deslocamentos que se engendram: Deslocamento temporal do mistério (e também cronológico no trajeto, com reflexões, conversas e silêncios), deslocamento terrestre (das densidades construtivas da dita ‘cidade formal’ para a estrada de terra e autoconstruções e ocupações irregulares próximas a essa região de Mata Atlântica), deslocamento corporal. Movimentos de deslocamento do girar, dedicar atenção, virar do avesso. Deslocamento como desejo, ação, ritualização. Nesses dois Assentamentos da Nação Livre Aruanda, das forças masculina e feminina, as árvores e as sementes, como vida vegetal (espaço-corpo ativo) e como pontos riscados, como “pontos de vida”, assentam e engendram justamente potenciais decifrações de “estar-no-mundo e fazer-o-mundo”.

2.3

DEBRUÇARMO-NOS

Quando nos debruçamos o horizonte vacila.

(George Didi-Huberman)

O historiador da arte George Didi-Huberman, em *Pensar Debruçado* (2015), atenta para as várias maneiras de ver as coisas de cima, nomeando duas bem distintas: “*vista sobrepujante*, que supõe um sujeito instalado na postura de dominar o que ele considera, e *vista abrangente*, que implica um sujeito em movimento, surpreendido no gesto de se debruçar, de se aproximar” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 29). A partir de uma passagem do escritor Marcel Proust, em que o narrador se debruça sobre suas botinas, e cujo gesto dispara a memória involuntária de sua avó morta vindo até ele, Didi-Huberman reflete sobre essa experiência da “vista abrangente”, que é o que me interessa aqui também. O autor ressalta como, no “poema de gestos” de Proust, uma *experiência da distância* convoca uma *experiência interior*, como uma espécie de *distância invertida*, em movimento, em que o *não saber* faz parte: “Olhar debruçado, é pensar e *imaginar-se* [...]. É um tempo psíquico configurado em posição espacial, em postural corporal e em sensações visuais concomitantes” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 37). E ele conclui que “é uma camada do tempo submerso que emerge num *instante* [...]. Assim, também é necessário compreender o ato de olhar de cima, quando apela ao gesto de se debruçar, faz com que o tempo se eleve em direção a nós” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 39-40).



Na Nação Livre Aruanda, Xangô é o orixá da Justiça, da Razão, e seu elemento é a otá (pedra), ou melhor, as otás, no plural –

[...] pedras mantenedoras de saber [que] são também mantenedoras de vida, [...] pedras encarnadas (otás) e devidamente encantadas nos ritos e sacrifícios dos corpos, inscritas sob a perspectiva de que se morre para renascer” –, que também atravessaram as encruzadas transatlânticas. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 47).

A otá (pedra) é Xangô, assim como a pedreira, o trovão, o fogo, a fogueira também são Xangô, numa “forma muito complexa de agenciamento”,

como identificou Márcio Goldman (2005). Em Aruanda, um terreiro de Xangô, tem-se a balança como uma das principais ferramentas do Ilê, num movimento de equilíbrio e ponderação que se pratica continuamente, não entre 50% e 50%, mas, sim, entre 70% positivo e 30% negativo. O Exu Seu Sete Portas de Aruanda, numa gira em novembro de 2018, lembrou que a balança de Xangô não é a do julgamento, o de ser julgada por um juiz, mas a balança de secos e molhados, com seus pesos e medidas.

Na “representação” do indivíduo e seu corpo pela Aruanda, apresentada na *Kartilha Nação Livre Aruanda* (2018), fica evidente a potência da balança de Xangô – situada na dinâmica do tronco, braços e cabeça, com os pratos da balança nas duas mãos-extremidades, para os pesos e medidas, do ajuizar, apoiada sobre a pirâmide de três pernas (pernas direita e esquerda – com os exus, e a terceira do mistério com o orixá de aterramento), conectados ao Ori (cabeça) em conexão direta com os axés, como detalha o babalorixá:

Nossa representação do indivíduo e seu corpo se faz utilizando a pirâmide como “as três pernas” (direita, esquerda e outra de mesma importância a que chamamos MISTÉRIO pois, entre um passo e outro, não sabemos o que vai acontecer).

O ápice da pirâmide está na altura do púbis (sexo), marcando o “meio do corpo” e sinalizando o lugar de tantos prazeres e onde acontece a concepção da vida humana.

O tronco, braços e cabeça são representados pela balança de Xangô (Orixá da Justiça), as mãos representam os pratos da balança, onde colocamos nossa “matemática” do equilíbrio e ponderação = 70% Positivo (prazeres, tudo que consumimos de bom, bem estar, autoestima, carisma, etc.) e 30% Negativo (não tem diretamente referência com destrutivo, mas sim com nossa capacidade de defesa, reação, argumentação e também com tudo o que descartamos).

O Ori (cabeça) está acima do “corpo” da balança. Nossa “central de comando” e conexão direta com nosso Orixá de Ori (representante de nossa personalidade) e os AXÉS (tudo o que temos de melhor, acumulado de vidas anteriores, um verdadeiro tesouro que não pode ser jamais maculado, cuidadosamente mantidos intactos por todos os Orixás que compõem nosso Panteão). (*Kartilha Nação Livre Aruanda*, 2018, p.11).



Figura 70 - Ponto riscado de Xangô para iaô Mikangaya, Nação Livre Aruanda, 2018.
Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



- 1 - PIRÂMIDE ASSÃO RAZÃO | EMOSSÃO
- 2 - BALANSSA DE XANGÔ
- 3 - AXÉ | ORIXÁ DE ORI

Figura 71 - Diagrama Indivíduo. Fonte: Kartilha Nação Livre Aruanda, 2018, p.11



No Ilê, cada ano é regido por um ou mais orixás específicos, situando questões e desafios para a comunidade. E a cada ano, cada iaô também é regido por um orixá do seu panteão, com desafios singulares. Em 2018, o terreiro foi regido por Yemanjá, Oxalá e Eu-Orixá. Nesse mesmo ano, em julho, fez-se essa celebração dos *14 Dekás* – um ritual de confirmação do orixá de aterramento, que é quem rege o mistério do caminhar dessa iaô. Nesse caso, Xangô é o orixá de aterramento da iaô Mikangaya (e também seu regente nesse mesmo ano), que firma seus *14 Dekás* em Xangô em Aruanda. Não outro. Esse Xangô, da cor da brasa, vermelho flamejante. Fogo. Fogueira. Pedra. Pedreira. Xangô com sua mitologia e “relações entrelaçadas”. O Exu Orixá Seu Sete Portas lhe conta – lembrando que “quando ele fala de tudo isso, é sempre o indivíduo com ele mesmo. O que ele está dizendo, está dizendo do teu [de cada um] universo” – a mitologia desse Xangô:

Ele tem uma historinha curiosa. Ele é um Xangô. Foi um Xangô de autoridade. Não era exatamente um rei, mas ele era a liderança desse povoado. E que, ele morrendo ele teria, um dos filhos, por exemplo, seria um [seguidor/substituto]... Mas, a questão é que esse homem não morria. Ele teve três filhos, e os três filhos morreram antes dele. E ele não morria nunca. E chegou um determinado momento, ele tomou essa decisão. Ele foi lá e desfez esse povoado. Eu sou a liderança, e ela vai acabar aqui. E as pessoas tinham que obedecer. E ele percebeu, na sabedoria de Xangô dele, da justiça dele, que não vai ter ninguém pra [seguir/substituí-lo]. E diz a lenda, porque é uma mitologia, que nesse dia ele fez uma fogueira, fez essa brasa, ficou sentado ali e na hora que a última pessoa foi embora, ele virou esse fogo. Ele morre. E, ao mesmo tempo ele falou isso – que é uma sabedoria – a comunidade vai se desfazer, o que vai acontecer? Cada um vai ser sua autoridade, cada um vai ser dono de si. Estou dando a oportunidade de cada um fazer o seu povoado. Porque, senão, eles iam ficar de novo, vão ficar ali, porque tem uma liderança pra seguir. (SETE PORTAS, 2018).



Final da manhã de um sábado invernal paulistano. O céu titubeia entre o nebuloso e alguns momentos mais ensolarados. Em roda, com os pés na

terra, ao som dos tambores, são aproximadamente 15 pessoas, entre o babalorixá, a ialorixá e os iaôs, que vieram para essa gira-ritual de *14 Dekás* em Xangô da iaô Mikangaya. O babalorixá Kabila Aruanda debruça-se para riscar, com suas mãos, no chão de terra batida, o ponto riscado singular de Xangô para a iaô e todos os presentes, na efemeridade daquele ritual.

No gesto do debruçar-se para riscar o ponto no chão, Kabila não inventa sozinho esse desenho, seu gesto do riscar é um “gesto da escuta” das forças e constelações deste Xangô (do panteão de orixás da iaô) e da Mentoria dos guias de Aruanda. No terreiro em círculo, o ponto riscado de Xangô imanta e situa-se num centro entre quatro bancos baixos dispostos como uma roda. Inscrições do ponto riscado feito com pomba vermelha de Xangô. Riscado mais próximo à porta do roncó (casa sagrada de culto aos orixás), o ponto conecta – com o seu eixo estrutural vertical, e o machado duplo e a balança –, o roncó e o ibeji dos exus lebara e bombogira (altar dos exus-guias) no outro lado do terreiro.

Sentados nos bancos baixos, ou sobre o chão, em sinergia, são ao menos quatro corpos humanos que se aproximam do chão-Terra. Corpos que pensam debruçados. Corpos que dançam debruçados. Debruçam-se. Todas as presenças ali partilham o axé das oferendas ao orixá, neste ritual de celebração do Xangô na existência da iaô e de todos. É o orixá Xangô do panteão da iaô. “O velho vê quem vê o velho”: o seu mistério em palavras presente diariamente no caminhar da iaô. Ela o vê. Ele a vê. Eles se veem. Ele vê a todos. Sabedoria do velho que comunica o que ela dá conta como experiência a partir do agora, desse ritual. Xangô que se comunica e se conecta pela disposição dos gestos e das vozes do babalorixá e da Mentoria de Aruanda, que trazem juntos o ponto riscado e o ponto cantado:

Kaô Ori Axé (2x)
Tata Ofon (3x)
Iaô Deká Odara Axé
Orayêyê Oxum
Patakuri Jaci Jaci
Oruyá Dociá
Lambe Kokê Axé Maior
Orixá Onirê Axé

O corpo agachado da iaô. A coluna curvada. Cabeça, braços e mãos próximos ao chão. Chão sagrado de terra batida da Nação Livre Aruanda. Pernas e pés batem fortemente no chão, com passos baixos e curtos. Sob os pés, o ponto riscado com pomba vermelha de Xangô compõe um campo de forças, um portal, e até mesmo um abismo. O rosto se transfigura. As extremidades da boca e a pele do rosto inteiro são puxadas para baixo, para o chão, por uma força gravitacional mais intensa. Energia e sabedoria de um corpo velho a tomam, a firmam. É Xangô. Nesses movimentos, se firmam um ao outro. Firma-se uma comunhão, uma coexistência. Ao ritmo das batidas dos tambores e da voz coral que entoia os pontos

cantados, os punhos fechados se encontram e se afastam com força. Corpo em movimentos breves, intensos, atento aos limites. Nesses movimentos, o debruçar-se é gesto disparador de decifração desse ponto riscado como produção de uma existência, e a partir do qual é possível ver e escutar melhor, saber melhor, caminhar melhor.

O risco-eixo estruturante vertical do ponto compõe o equilíbrio simétrico entre as forças em movimento, do riscado que se completa com os traços dos dois triângulos do machado duplo (acima no riscado) e dos dois pesos da balança (abaixo no riscado). A balança de Xangô sinaliza e ativa a lógica do ponderar e equilibrar, sem julgamento, com seus pesos e medidas, a cada escolha e decisão nas encruzadas. O machado duplo, em sua expressão sintética, é signo que atravessa e pulsa por séculos, por terras e através de oceanos, como força do Orixá Xangô – dos povos iorubá na África às diásporas africanas nas Américas, à diáspora da Nação Livre Aruanda na metrópole paulistana. O machado duplo está implicado como gesto e ferramenta do cortar, do decidir, do selecionar, e como duplicidade, como “encontro entre dois mundos”. Também chamado oxê, o machado bifacial implica a “união dos opostos, como o céu e a terra, o masculino e o feminino. [Pois,] Xangô é a divindade que comanda, além do fogo, os trovões e a justiça. Apesar da força masculina, possui uma profunda relação com o feminino” (CHAVES, 2018, p. 204). O Xangô que decide fazer e desfazer o povoado, em roda, em torno da fogueira. O Xangô da sabedoria dos tempos vividos e expandidos, das dinâmicas humanas gregárias e destrutivas. Cada um como autoridade de si mesmo, ritualizando e construindo sua existência, em relações múltiplas.



Ao se debruçar – para escutar, riscar, registrar, fotografar, olhar, cantar, ofertar e dançar – cada iaô ritualiza o ponto riscado como riscos do tempo. Nem longitude, nem latitude, eles não marcam lugares fixos. Mas, sim, traçam trajetórias e constelações em coordenadas com forças e temporalidades diversas. Para a escrita-desenho e também leitura desta tese, é no girar essa fotografia para posição vertical (inicialmente horizontal) do ponto riscado de Xangô, e ao me debruçar sobre esse riscado com o machado duplo e a balança de Xangô, que esses se elevam “em direção a mim” como decifração possível. Expressos no ponto riscado, a balança e o machado duplo, ambos são gestos (e ferramentas) de equilíbrio e ponderação, justeza e justiça (com força, responsabilidade e atenção), isto é, são gestos políticos. É o equilíbrio e a ponderação como decifração deste orixá de aterramento que rege e unge o mistério do caminhar cotidiano dessa iaô, mesmo (e por isso mesmo) quando o horizonte vacila.

Como modos de expressar e de experienciar o sagrado e o ritual, o debruçar-se sobre a Terra (Odi) e o esticar-se em direção ao céu-cosmos

189 (Olorum) se conjugam em movimentos imanentes. Debruçar-se sobre o ponto riscado – inscrito no chão, na efemeridade da pomba e do ritual, e na continuidade da fotografia e dessa escrita-leitura – implica os pés e as mãos, a cabeça, os olhos e a espinha dorsal, o corpo inteiro. Pés e mãos que movem, sustentam, se entrelaçam, seguem lado a lado, e dançam ritmados. Debruçar-se como gesto de atenção, “de aproximação e de tactualidade” às coisas “chãs” (DIDI-HUBERMAN²⁰¹⁷, p 28), para com a Terra em movimento, aos caminhos e encruzilhadas. Debruçar-se é compor um chão comum e múltiplos chãos.



Figura 73 – Machado duplo de Xangô de Aruanda, 2018.
Desenho: Lúcia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 72 - Roncô com pontos riscados de Xangô para iaô Mikangaya, 2018. Fotografia: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.

子
子

子
子

3 Cos-

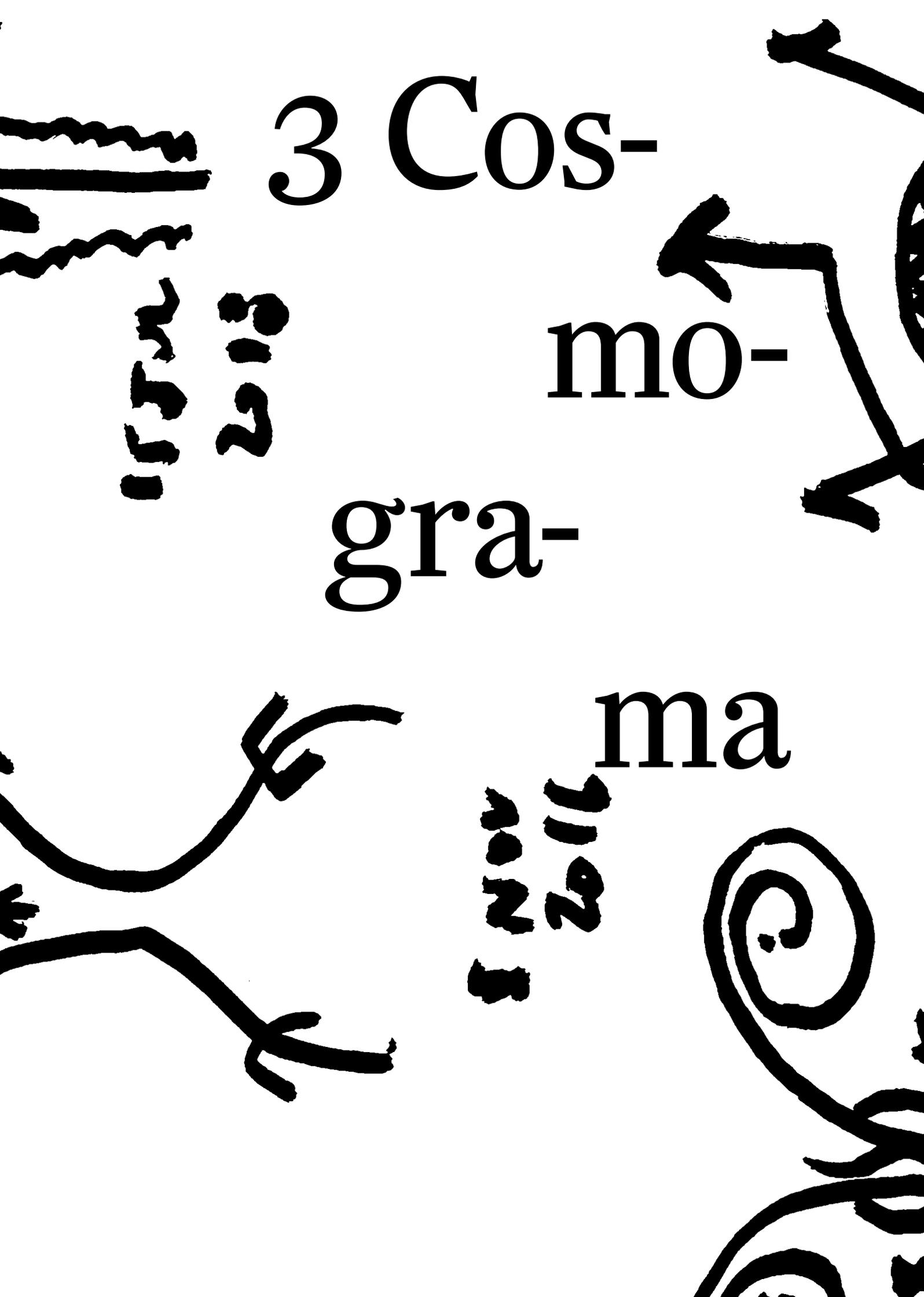
mo-

gra-

ma

1552
2013

1 Nov
2011





3.1 GESTOS DA ESCUTA¹

O fato é que a humanidade sempre encarou os caminhos cruzados com temor e encantamento. A encruzilhada, afinal, é o lugar das incertezas, das veredas e do espanto de se perceber que viver pressupõe o risco das escolhas. Para onde caminhar? A encruzilhada desconforta; esse é o seu fascínio. O que dizemos dessa história toda é que as nossas vidas nós mesmos encantamos. Há que se praticar o rito; pedimos licença ao invisível e seguimos como herdeiros miúdos do espírito humano, fazendo do espanto o fio condutor da sorte. Nós que somos das encruzilhadas, desconfiamos é daqueles do caminho reto.

(*Simas e Rufino*)

Os pontos riscados estabelecem comunicações e relações entre o Odi e o Orum, isto é, entre a terra e o céu, entre as giras e outros pontos riscados, entre um passo e outro no caminhar, e entre as ações dos Exus-guias como as duas pernas e “o mistério como a terceira perna”, como colocou o Exu Seu Sete Portas, e apresentado no diagrama do indivíduo da Nação Livre Aruanda (Capítulo *Chão*, em *Debruçarmo-nos*). Se os pontos riscados, firmados com os pontos cantados – ao ritmo das batidas dos tambores, com as danças, ervas, pólvoras, comidas e bebidas –, validam uma intenção e ação dos Exus-guias (e/ou Orixás) com aquela(s) pessoa(s), no mistério daquele tempo do agora, a experiência posterior do caminhar da(s) pessoa(s), unvida(s) pelo mistério também vai validar e firmar aquela(s) existência(s).² O babalorixá compartilha que, em Aruanda (2016), trabalha-se a vertente artística, e a linha criativa não é reta, por estar ligada a Oxum-Marê – um dos Orixás que é também da cobra e dos caminhos –, e que no terreiro se diz: “se escreve torto por linhas tortas”.

O engendramento dessas linhas em movimento dá cadência e ritmo à experiência do ritual-gira, firmando os riscados transformados em fios (condutores e também de prumo), dentre outros devires fios-trajetórias.³

- 1 Questões trazidas por José Fernando Peixoto de Azevedo na Qualificação, que apresentou essa leitura potente do ponto riscado como “gesto da escuta” e como “produção de existência” em Nação Livre Aruanda, e que se ampliou juntamente com a leitura atenta de Paola Berenstein Jacques e com a conversação com ambos e a orientadora Profa. Cristina Freire, e que busco desdobrar aqui.
- 2 Como partilhou o Exu Seu Sete Portas naquele encontro em julho de 2018.
- 3 Encontra-se transformações similares, de traços para fios e vice-versa, nas relações com as superfícies em alguns exemplos oferecidos por Ingold em *Lines – a brief history*, como entre os Shipibo-Conibo, povo indígena que habita a Amazônia

Acompanhando a argumentação de Tim Ingold, os traços das forças tornadas visíveis na superfície do chão de terra (os pontos riscados), transformam-se em fios invisíveis (andanças e trilhas) no caminhar da produção e decifração da existência. Os pontos riscados tornam, portanto, visíveis as forças invisíveis, e, em sua efemeridade existencial, tornam-se novamente fios invisíveis, numa continuidade dos riscados nas encruzilhadas dos caminhos. Caminhar que risca e arrisca-se, compondo cosmografias em movimento, contribuindo para as tessituras e tramas de mundos outros, sempre mais heterogêneos. O caminhar do passo a passo dos guias-exus e dos indivíduos – com suas ambiguidades e ambivalências, duplicidades e dubiedades, contradições e paradoxos –, é também o caminhar das linhas em movimento de Paul Klee, e podemos arriscar dizer, é também o *Caminhando* dos atos-gestos da obra-proposição de Lygia Clark.

Caminhando

A artista brasileira Lygia Clark (1920-1988) coloca que “o *Caminhando* tem todas as possibilidades ligadas à ação em si: ele permite a escolha, o imprevisível, a transformação de uma virtualidade em um empreendimento concreto”. (CLARK, [1983] 1998, p. 151). Ela propõe que qualquer pessoa faça o *Caminhando* (1963), a partir de uma faixa branca de papel, em que se torce e se cola as pontas, formando uma fita de Moebius. Com uma tesoura, corta-se continuamente essa fita (fio) de papel, no sentido do comprimento, seguindo no caminho da parte não cortada, em contínuas voltas, em que a faixa-fita vai se afinando até que o caminho seja tão estreito que não possa ser mais aberto, é o fim. Ao propor a fita de Moebius, Lygia Clark provoca o participante a ampliar sua experiência para “um tempo sem limite e de um espaço contínuo” (CLARK, [1983] 1998, p. 151), em que, no ato de caminhar, isto é, de cortar, a “noção de escolha [do gesto do corte à esquerda ou à direita, permitindo continuar ou interromper] é decisiva e nela reside o único sentido dessa experiência. A obra é seu ato” (CLARK, [1983] 1998, p. 151). Ou seja, “Cada *Caminhando* é uma realidade imanente que se revela em sua totalidade durante o tempo de expressão do espectador-autor. [...] O ato é o que produz o *Caminhando*. Nada existe antes e nada depois” (CLARK, [1983] 1998, p. 151). É a partir desse trabalho que a artista atribuiu “uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante”. (CLARK, [1983] 1998, p. 151). E ela situa: “As respostas surgirão da sua escolha [...] Em sendo a obra o ato de fazer a própria obra, você e ela tornam-se totalmente indissociáveis”. (CLARK, [1983] 1998, p. 151). Dentro e fora, antes e depois, direita e esquerda, avesso e direito se conjugam na continuidade do caminhar.

O percurso da vida e da obra de Lygia Clark compreendeu uma série de atos decisivos. Se se considerar os principais atores na concepção ocidental atual da arte, que são “o artista, o objeto mediador e o espectador – a obra de Lygia transformou todos os três, individualmente e nas suas relações mútuas [...] num processo em que a experiência vivida e pensamento eram completamente interdependentes e inseparáveis”, como aponta o crítico inglês Guy Brett em “Lygia Clark: Seis Células” (BRETT, 1998, p. 17-18). Contrapondo a noção ocidental moderna do ‘artista’ como criador, análogo ao deus, masculino, que vomita a si mesmo, Brett aponta, nesse ensaio, que Lygia Clark define sua posição dissidente numa diferenciação de gênero (do feminino), com o engolir e ovular, num “processo pelo qual ‘outro’, que tinha anteriormente sido espectador de arte, redescobriria a sua própria poética – dele ou dela – [...] em si e se transforma no tema de sua própria experiência” (BRETT, 1998, p. 18). Como Brett reforça, “isto era a essência do convite de Lygia ao espectador para que participasse” (BRETT, 1998, p. 18). Se o ‘objeto’ só teria sentido com o presente do ato, com o corpo vivo, Lygia Clark foi redefinindo e reconstituindo o seu público a cada fase de suas proposições.⁴ Brett ressalta que, para ele, “a obra de Lygia Clark é uma estrutura poética” – capaz de “diluir a noção de superfície” [...], resolver a dicotomia sujeito-objeto, e propor a experiência de comunicação em modelos de diálogo” (BRETT, 1998, p. 33), em que um de seus significados “é o seu agudo sentido de uma crise que afecta as nossas relações com nós mesmos, com os outros e o mundo” (BRETT, 1998, p. 20). Se para Lygia Clark, a arte é, antes de tudo, ritual, sua concepção de ritual é o que permite ao participante descobrir e recompor a sua própria existência e realidade (psíquica, física). Como ressalta a psicanalista e crítica cultural brasileira Suely Rolnik, em “O Híbrido de Lygia Clark” (1998), “porque Lygia colocou-se na borda de seu tempo, sua obra indica novos rumos para a arte, revitalizando sua potência de contaminação. [...] – em favor das novas composições de fluxos que seu corpo-vibrátil vai vivendo ao longo do tempo”. (ROLNIK, 1998, p. 347). Em *Esferas da Insurreição* (2018), Rolnik mobiliza o *Caminhando* de Lygia Clark, e considera o mundo como uma fita de Moebius, em que,

[..] habitá-lo é estar constantemente provocando cortes em suas paisagens, seguindo caminhos que podem levar tanto a uma vida encapsulada [...] quanto àquela que [...] consegue compor com as

4 Lygia Clark foi ampliando suas experiências em grupos, primeiro em museus, ruas e espaços públicos, e posteriormente com um grupo de estudantes da Sorbonne, em Paris, nos anos 1970, e com “pacientes” nos anos 1970 e 1980, no Rio de Janeiro, em que ela se considerava “pesquisadora”, mas numa fusão entre “artista” e “médico”, apesar da dificuldade de qual termo usar, e problematizar justamente essas categorias. Guy Brett, neste mesmo ensaio, aponta, a partir de uma leitura inicial do artista Tunga, que “É possível olhar para a frente desde os seus primeiros relevos até a terapia, e para trás desde a sua terapia aos seus relevos, e assim ver a sua terapia como fundamentada numa consideração estética de espaço e tempo” (BRETT, 1997, p. 33).

Compor-se com as sinuosidades “para criar novas visibilidades e novas linguagens” (PANÃO, 2018, online), ou seja, por caminhos e escolhas divergentes entre uma “micropolítica reativa/mísera vida” e uma “micropolítica ativa/vida nobre” (PANÃO, 2018, online). E conclui: “Suely nos ensina a colocar nossos ouvidos no chão para, com ela, aprendermos a escutar as vibrações dos afetos-efeitos das forças em nós mesmos – e a nos deixarmos conduzir pelos futuros que neles se anunciam” (PANÃO, 2018, online).⁵



[...] existimos pelas coisas que nos sustentam, assim como sustentamos as coisas que existem através de nós, numa edificação ou numa instauração mútua. Só existimos fazendo existir. Ou melhor, só nos tornamos reais se tornamos mais real aquilo que existe. Se as coisas só existem se vencermos a dúvida, se elas têm essa força, como ela não comunicaria com aquele que experimenta a realidade, como ela não despertaria nele, naquele mesmo instante, numa justificação comum de estar no mundo?

(David Lapoujade)

Instaura-se, com os pontos riscados uma “estrutura poética”, um poema visual ou “poema-altar”, em outras palavras, um “poema de gestos”⁶ (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24). Pode-se considerar os pontos riscados como um “poema de gestos”, como prática e encontro de liberdades (humanas e não-humanas) “no tempo do agora”, como se diz na Nação Livre Aruanda. Entretanto, interpelo: com que gestos? Quem faz esses gestos? Como se engendra ou se compõe esse poema de gestos, e quais são seus potenciais efeitos e afetos? Poema de gestos múltiplos: gestos-atos, gestos políticos, gestos-rituais, gestos-riscos, gestos-cosmograma, gestos cosmográficos,

- 5 Breve resenha do livro de Suely Rolnik por Josy Panão, publicada no website da editora n-1. Disponível em: <<https://n-1publications.org/esferas-da-insurreicao>>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- 6 “Seria este o *poema de gestos* escrito entre as linhas desta breve narrativa remissiva. Nela acompanhamos o destino de uma imagem capaz de cristalizar em torno de si um saber e uma memória, uma dor e um desejo. Nela descobrimos a montagem anacrônica de situações separadas no tempo, embora reiterando, com variantes comoventes e inversões de polos, o mesmo *Pathosformel* do corpo inclinado ou do que designaria por um *pensar debruçado*.” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 24, grifo do autor).

gestos de debruçar-se, gestos em espiral, gestos instauradores, gestos de decifração, gestos da escuta.

Sim, são múltiplos os gestos humanos e não humanos. Em *Gestures* (*Gestos*), o filósofo Vilém Flusser (2014) propõe uma teoria dos gestos⁷ para um ‘povo por vir’, por serem os gestos um “fenômeno concreto do nosso-ser-no-mundo” (FLUSSER, 2014, p. 176, tradução minha), capaz de reorientar para poder agir a partir dos mundos, de maneiras outras – pois os gestos dizem respeito à liberdade. Numa multiplicidade de gestos – de escrever, fazer, fumar cachimbo, escutar música, pintar, fotografar, dentre outros –, o autor propõe, ao final, que o “gesto é um movimento através do qual uma liberdade é expressa, uma liberdade para aquele que gesticula, de se esconder ou se revelar aos outros” (FLUSSER, 2014, p. 164, tradução minha).⁸ Ao estar no próprio gesto – seja de pensar, inscrever, desenhar, escutar etc. –, a pessoa não tem liberdade, mas está na liberdade, conforme Flusser, que é estar no espaço-tempo presente. Gesto como prática da liberdade – que implica escolha, decisão e responsabilidade, individual e coletiva – é também gesto de partilha e de confronto, a exemplo das feministas na Itália nos anos 1970, ao fazerem o gesto do sexo feminino com as mãos (como sinais vetoriais), em manifestações no espaço público, como gesto de pulsão, que separa e reúne,⁹ e mesmo os gestos-atos plurais e dialógicos de *Caminhando* proposto por Lygia Clark, e a filosofia dos “gestos” do filósofo francês Etienne Souriau ([1943] 2009). E também os gestos firmes de guias-entidades e orixás nas giras-rituais da Nação Livre Aruanda, e o “gestos de escuta” dos pontos riscados – com o babalorixá, o mistério (orixás e guias), a Terra-chão e o cosmos, os materiais (pemba, pólvora, alimentos etc.), os iaôs etc.

A dimensão efêmera da existência da “obra enquanto ato” (e da experiência que atua no corpo) de *Caminhando*, de Lygia Clark (e de sua obra e percurso a partir de então), pode propiciar outras aproximações da experiência-existência efêmera dos pontos riscados enquanto inscrições-ato-gesto no tempo-espaço do ritual-gira na Nação Livre Aruanda. Atos-gestos do babalorixá para o(s) iaô(s), e também “de e para”, e pode-se dizer “com”, os guias e orixás implicados, isto é, com a Terra e o Cosmos (as

7 Inicialmente, Flusser aponta que os gestos se referem a movimentos específicos que poderiam ser descritos como “expressões de uma intenção”. Mas, para ele, o termo “intenção” precisa ser mais bem definido. Então, ele propõe uma primeira definição: “um gesto é um movimento do corpo ou de uma ferramenta conectada ao corpo para o qual não há uma explanação causal satisfatória” (FLUSSER, 2014, p. 2, tradução minha).

8 No original: “The definition can be reformulated: gesture is a movement through which a freedom is expressed, a freedom to hide from or reveal to others the one who gesticulates”.

9 Esse é um dos exemplos que George Didi-Huberman propõe em sua palestra no Sesc São Paulo, em 2017, no âmbito da exposição *Levantes* de sua curadoria. Se a manifestação é o que se expõe de forma visível (compreendendo manifestação, manifestar, *manifestus*, como tomado pela mão), ao se expor, assume-se o risco do crime contra a norma, subleva-se, coloca o autor. (Anotações pessoais da palestra).

forças da natureza, o mistério), e potenciais devires. Em outras palavras, pode-se dizer que os pontos riscados operam como uma “obra enquanto ato”, em gestos do babalorixá juntamente com os orixás e guias (enquanto artistas), os ‘pontos riscados e cantados’ (enquanto “objeto mediador”-proposição), para o(s) iaô(s) (enquanto espectadores-participantes). Se é possível traçar um paralelo dessas relações babalorixá-guias-artistas e pontos riscados-objeto mediador e iaôs-participantes, seria no âmbito das potencialidades de suas “inter-relações mútuas” (BRETT, 1998, p. 20) e de seus autoengendramentos. Talvez, seja possível experimentar múltiplos *Caminhando(s)* com os pontos riscados nas giras-rituais da Nação Livre Aruanda como experiências do acontecimento e do devir, isto é, do caminhar entre mistérios (Exu-Orixá Seu Sete Portas), em que o “*caminho do prazer, seja prazer*” (Imperatriz Cigana dos Mistérios). Seria como se a “linha espaço”, a “linha luz”, a linha orgânica, as linhas em movimento de Lygia Clark, se contorcessem em linhas de forças que inscrevem-traçam-cortam as peles de papel, a pele da terra, a pele dos corpos, em ato.

É um gesto da escuta do mistério, dos guias e orixás, da Terra-chão, do cosmos. Mas, se esse gesto é feito por um babalorixá e artista, ao riscar, ele comunica com os gestos de suas mãos sua própria fatura e estilo também. Ele o faz também como artista. Uma especificidade dos pontos riscados em Aruanda é que a dimensão artística é decisiva, eles são informados por uma série de experiências estéticas. O gesto da escuta da intencionalidade do mistério é um gesto de disposição do babalorixá e artista, que requer presença e atenção, e uma percepção do sutil,¹⁰ ao virtual, para esse “escutar”, “ver” e “fazer ver”: “*O traço é forte, a energia é sutil. Vem no movimento, é para onde ela quer ir*”, compartilha Kabila Aruanda (ARUANDA, 2014). Percepção aqui é participação,¹¹ como propõe o filósofo francês David Lapoujade (2017a), é entrar no *ponto de vista* (ou *ponto de vida*) *intrínseco* ao ponto riscado do mistério, da Terra-chão-cosmos. O gesto da escuta seria, portanto, um gesto de autoria coletiva, de conhecimento situado, de uma voz coral. O babalorixá inscreve, a pamba inscreve,

10 Como David Lapoujade (2017a) sugere: “No cosmos das coisas, há aberturas, inúmeras aberturas desenhadas pelos virtuais. Raros são aqueles que as percebem e lhes dão importância; mais raros são aqueles que exploram essa abertura em uma experimentação criadora.” (LAPOUJADE, 2017a, p. 44).

11 Lapoujade aponta que “Para Souriau, perceber não é observar de fora um mundo estendido diante de si, pelo contrário, é *entrar* num ponto de vista, assim como simpatizamos. Percepção é participação. Um fenômeno surge, surpreende por sua beleza, e lá estamos nós presos no interior de uma espécie de monumento perceptivo do qual exploramos a composição momentânea. Nossa perspectiva se encaixa em outra perspectiva, nosso ponto de vista em outro ponto de vista, como se houvesse uma intencionalidade, ou melhor, um princípio de ordem, visível na arquitetura do fenômeno. Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas. (LAPOUJADE, 2017a, p. 47). Como coloca Peter Pál Pelbart, “*a percepção é essencial, é reconhecer o direito daquilo que é percebido de existir. E que para Gilles Deleuze: “a política é uma questão de percepção*” (Anotações de aula do Prof. Pelbart na PUC SP, 2017).

terra-chão-cosmos inscrevem, mão-pé-corpo inscrevem, os guias-entidades e orixás (que também são a natureza) inscrevem, isto é, feitura de um gesto-inscrita da Terra, do Cosmos, do Tempo. Como acentuou Kabila Aruanda em seu texto sobre os pontos riscados em Aruanda:

Eu, o Babalorixá, não posso jamais “inventar” um ponto riscado. Meu corpo está à disposição do ritual e performatiza junto com os pontos cantados, a dança, as roupas rituais, as ervas, a pólvora, o incenso, os perfumes e a pomba, que fazem o transe acontecer e direcionam minhas mãos a traçarem o ponto riscado no chão do terreiro, este mesmo ponto terá uma vida muito breve, pois será apagado durante o ritual, ao mesmo passo que eterniza a linguagem, pois vem do “infinito cosmos” e a ele regressa, plantando nos indivíduos iniciado a semente que fará germinar os prazeres que tanto desejamos. (ARUANDA, 2017).



Aqui, desacelero um pouco e traço um outro paralelo ou uma linha curvilínea, aproximando-me da filosofia de “gestos” de Étienne Souriau, desdobrada pelo filósofo francês David Lapoujade, em *Existências Mínimas* (2017a), e pelo filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart no ensaio “Por uma arte de instaurar modos de existência que ‘não existem’” (2014). Lapoujade e Pelbart propõem partir do “pluralismo existencial” do qual Souriau parte, ou seja, de um multiverso. Como coloca Souriau, “A existência são todas as existências; é cada modo de existir. Em todos, em cada um individualmente, a existência reside integralmente e se realiza”¹² (SOURIAU, [1943] 2009, p. 125 apud LAPOUJADE, 2017a, p. 14). E o autor segue, “pois a arte são todas as artes. E a existência é cada um dos modos de existência. Cada modo é por si só uma arte de existir” (SOURIAU, [1943] 2009, p. 125 apud LAPOUJADE, 2017a, p. 14). Pelbart assinala que “Souriau postula uma certa arte de existir, de instaurar a existência. Para que um ser, coisa, pessoa, obra, conquiste existência, não apenas exista, é preciso que ele seja instaurado” (PELBART, 2014, p. 250). E Pelbart ressalta que, em Souriau, “instaurar significa [...] estabelecer “espiritualmente” uma coisa, garantir-lhe uma “realidade” em seu gênero próprio” (PELBART, 2014, p. 250). Lapoujade, por sua vez, acrescenta que, em Souriau, “a arte do Ser é a variedade infinita das maneiras de ser ou dos modos de existência” (LAPOUJADE, 2017a, p. 13), e aponta as diferenças

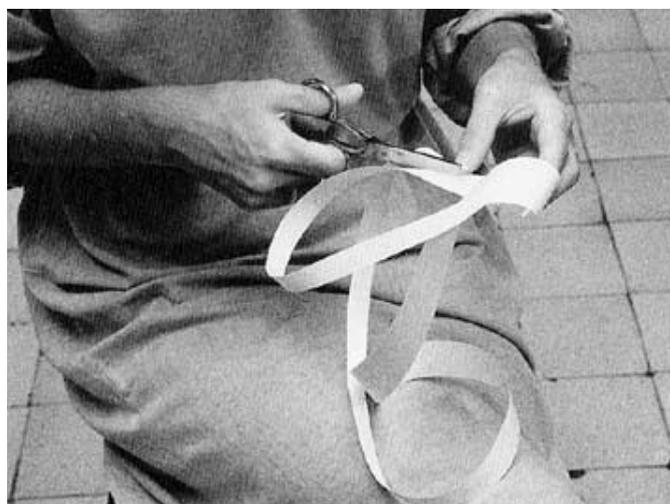
12 “Existir, é sempre existir de qualquer maneira. Ter descoberto uma maneira de existir, uma maneira especial, singular, nova, e original de existir, é existir à sua maneira” (SOURIAU, 1939, p. 376 apud LAPOUJADE, 2017a, p. 15).



Figura 74 - Ponto riscado pelo babalorixá Kabila Aruanda, Nação Livre Aruanda. (2015). Fonte: arquivo Aruanda.



Figuras 75 e 76 - Pembas usadas para riscar os pontos. Nação Livre Aruanda. (2018). Fotos: Lígia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figuras 77 e 78 - *Caminhando*, 1963, Lygia Clark. Fonte: Catálogo da exposição Lygia Clark (1998), p. 148-149

Portanto, devemos considerar cada um desses modos como uma arte de existir. Esse é o interesse de um pensamento do modo como tal. O modo não é uma existência, mas a maneira de fazer existir um ser em determinado plano. É um *gesto*. Cada existência provém de um gesto que o instaura, de um “arabesco” que determina que será tal coisa. Esse gesto não emana de um criador qualquer, é imanente à própria existência. Desse ponto de vista, modo e maneira não designam de jeito algum a mesma coisa. Forçando a distinção, poderemos dizer que o modo (de *modus*) pensa a existência a partir dos limites ou da medida dos seres (como mostra o derivado moderação), enquanto que a maneira (de *manus*) pensa a existência a partir do gesto, da forma tomada pelos seres quando aparecem. O modo limita uma potência de existir, enquanto que a maneira revela a forma de existir, a linha, a curvatura singular, e assim mostra uma “arte”. (LAPOUJADE, 2017a, p. 15, grifos do autor).

Lapoujade apresenta o inventário de modos de existência distintos levantado por Souriau: “o mundo dos fenômenos, o cosmos das coisas e o reino das ficções [...] [e] *a nuvem dos virtuais*” (LAPOUJADE, 2017a, p. 37). Os virtuais estão à parte dos outros modos, pois “sua arte é suscitar ou exigir a arte; seu ‘gesto’ próprio é suscitar outros gestos. [...] *são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo*. Eles são a origem de todas as artes que praticamos” (LAPOUJADE, 2017a, p. 38, grifo do autor). Os virtuais são totalmente imanentes a este mundo, eles fazem a passagem do modal para o transmodal, isto é, para as transformações de modos de existência, uns nos outros, e seus aumentos ou diminuições. Lapoujade (2017a, p. 61) ressalta que

[...] com os virtuais, toda realidade se torna inacabada. [...] [E isso vale] para qualquer realidade. [...] Se tudo se torna esboço, é preciso depreender a consequência que se impõe: não há mais seres, só há processos; ou melhor, as únicas entidades a partir de agora são *atos*, mudanças, transformações, metamorfoses que afetam esses seres e os fazem existir de outra maneira. (LAPOUJADE, 2017a, p. 61, grifo do autor).

Mas essas passagens, alerta o filósofo, são sempre problemáticas, pois “Há uma *força problemática* dos virtuais” na instauração que faz justamente perguntar: “Com que gestos? Qual é a “arte” que permite que as existências aumentem suas realidades? São provavelmente realidades mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender [...] sua importância”. (LAPOUJADE, 2017a, p. 41). Nesse sentido, Pelbart dirá que:

Se há existências em estado de “ínfimo esboço e de instauração precária que escapam à consciência”, Souriau parece querer devolver o direito a essas existências liminares – evanescentes, precárias, frágeis – as quais negligenciamos, mesmo que essa consistência que lhes oferecemos seja incorporal ou espiritual e que seja preciso emprestar-lhes alma. É assim que nos tornamos suas testemunhas, seus advogados, seus “porta-existência”, segundo Lapoujade: carregamos sua existência assim como elas carregam a nossa, uma vez que, sob certo ponto de vista, só existimos na medida em que fazemos existir outros, ou que ampliamos outras existências, ou que vemos alma ou força onde outros nada viam ou sentiam, e assim fazemos com eles causa comum. (PELBART, 2014, p. 253).



Retomo os pontos riscados na Nação Livre Aruanda, cujo “gesto da escuta” do mistério, do virtual (segundo Souriau) – do traçar as linhas em movimento, que é também um gesto de corte em outro lugar (da fita de Moebius de *Caminhando*), de limite, de escolha, de direcionamento, de convocação de afetos e dissolução de outros –, é um gesto decisivo. Decisivo como ruptura, como diferenciação. Esse “gesto” do ponto riscado se transmuta, então, em um “gesto-ato” latente do iaô-participante, em experimentações e ritualizações (na gira-ritual e no seu cotidiano), em atos-gestos de decifração¹³ e instauração da sua própria existência. Portanto, esse gesto do ponto riscado não pode ser uma antecipação, “*A decifração do ponto é a própria existência. A minha vida é a decifração do ponto*”. Isto é, “*Performar quer dizer existir*”. (AZEVEDO, Qualificação, 2017, anotações minhas).

Arrisco dizer que o iaô participa da feitura da obra, que aqui é imanência e ato de criação-invenção (ou de instauração,¹⁴ nas palavras de

- 13 A artista norte-americana Mary Kelly fez uma fala sobre o processo de decifrar uma obra artística, com sua perspectiva feminista de arte, um método coletivo de decifrar (não prescritivo), como uma forma ou tática de “escuta” da obra, em que é preciso suspender o julgamento, e sim proceder com generosidade, em que se é sensível ao tempo presente – perspectiva que ressoa aqui. Palestra integrante do Independent Study Program 50th Anniversary Symposium (out. 2018), Whitney Museum, Nova York (EUA). Anotações pessoais da Palestra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=pDtxiQIRkaE>>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- 14 “Para Souriau, em que consiste o ato de instaurar? A instauração não é sinônimo de anáfora. A anáfora designa o processo de intensificação pelo qual uma existência ganha em realidade, enquanto que a instauração designa a operação pela qual uma existência ganha em ‘formalidade’ ou em solidez. Souriau prefere esse termo aos de produção ou de criação, considerados excessivamente ambíguos. (IP, 73n). Instaurar consiste em fixar a existência de um ser, assim como estabelecemos uma instituição, uma cerimônia ou um ritual. Criar é instituir ou formalizar (IP, 73n). E formalizar é fazer passar para a existência a arquitetura envolvida no ser

Souriau) da sua própria existência (como caminhar em “linhas curvilíneas”, trilhas e tramas de vida). Como coloca Kabila Aruanda (2014), o ritual é uma forma de expressão, e o ponto riscado significa porque ele é uma forma de expressão, ele pontua uma comunicação, é uma tentativa de comunicar a própria existência. Ato-gesto que compreende justamente a dimensão da ritualização em Aruanda de “*uma constante criação*”, ou em outras palavras, de uma contínua experimentação ou instauração de modos de existência, plurais, que criam o seu próprio tempo-espaço (LAPOUJADE, 2017a, p. 19). Parafrazeando Lygia Clark, “em sendo a obra o ato de fazer a própria obra [que é o ponto riscado e a própria existência], você [iaô-participante] e ela tornam-se totalmente indissociáveis” (CLARK, [1983] 1998, p. 151). Como Lygia diz, em *Caminhando*, “é o ato que engendra a poesia” (CLARK, [1983] 1998, p. 152). Reverbero então, aqui, os pontos riscados como “poema de gestos” que multiplicam os *pontos de vista-pontos de vida* em caminhos e engendramentos, em que existir é fazer existir um outro.¹⁵

virtual, ainda no estado ‘implexo’; é desvelar a sua estrutura. Nesse sentido, compreendemos porque se trata menos de criar do que de instaurar”. (LAPOUJADE, 2017a, p. 81).

- 15 “A instauração só se sustenta com seu próprio gesto, nada preexiste a ela”. (LAPOUJADE, 2017a, p. 88). [...] “instaurar é fazer existir, mas fazer existir de certa maneira – a cada vez (re)inventada” (LAPOUJADE, 2017a, p. 89).

3.2 NOS RISCOS DO TEMPO

Imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa *constelação*.

(Walter Benjamin)

Muitas vezes, existe num cosmograma um objetivo que vai muito além da mera descrição ou representação: pode ser uma redescrição, no condicional ou no futuro – não o mundo tal como é, mas como poderia ser. Neste sentido, os cosmogramas têm uma relação com o tempo como têm os ritos de passagem de todas as sociedades: o tempo liminar, no qual são suspensas as relações comuns, em que há, muitas vezes, uma recriação simbólica do mundo e da sociedade, ao mesmo tempo em que há a formação de uma comunidade fora das estruturas sociais comuns. [...] os cosmogramas costumam guiar essa recriação e restabilização do mundo. Podem sugerir estruturas permanentes, assim como podem confirmar sua fluidez e eventualidade.

(John Tresh)

São múltiplas as dimensões do tempo dos pontos riscados da Nação Livre Aruanda, como ressaltou o Exu Seu Sete Portas, conforme a materialização, o tipo de ponto e o tipo de ritual: “no chão ele fala de um tempo, no papel ele fala de outro tempo, e na joia ele fala de outro tempo...” (SETE PORTAS, 2016)¹⁶. A dimensão efêmera do ponto riscado com pomba no ritual é “o tempo daquela pomba [que] vai ser comparado ao tempo de uma vida, se eu vou comparar com o tempo da humanidade”. (SETE PORTAS, 2016). E Seu Sete Portas reforça que “na ritualística [se] aprende a saborear as coisas, como diz aqui na Aruanda, no tempo do agora”. (SETE PORTAS, 2016). Num outro momento, ele também disse: “A existência é atemporal [...] O tempo é do Universo”.

Como colocado em “Gestos da escuta”, riscar o ponto é o gesto, assim como o próprio ponto riscado é nele mesmo o gesto. São muitas materialidades e temporalidades implicadas nessa fala reveladora do Exu Seu Sete Portas: a experiência dos gestos dos pontos riscados é a própria experiência do deslocamento espacial-temporal no ritual (inclusive a própria instância do transe). É uma experiência de temporalidades diferentes (humanas e não humanas) convivendo ali, e elas movem e deslocam quem dela participa. O ponto riscado é, portanto, um momento de confluência

16 Exu-Orixá Seu Sete Portas de Aruanda, depoimento em áudio, 16 jan. 2016.

de todas as temporalidades, e é futuro também. Não o futuro como antecipação (prescritivo), e sim como devir (com todos os riscos implicados). O gesto elabora uma temporalidade e é suspensão do tempo. Logo, a temporalidade e a materialidade específicas e múltiplas dos pontos riscados inscrevem o corpo humano, ajudando-o a (re)conhecer e (re)significar esses gestos e experiências.

Os pontos riscados participam de um mesmo tempo efêmero, o “tempo do agora”, quer seja inscrito por minutos ou por horas no chão de terra batida na gira-ritual, por anos de vida (tatuado) na pele do corpo humano, ou por séculos ou milênios na rocha, como situou Kabila Aruanda (2014). O babalorixá coloca que o ponto riscado fala do passado, presente, futuro – de onde eu vim, onde estou, para onde vou caminhar – e se conecta com o cosmos (e a Terra), numa ligação profunda e intensa que tem esse outro tempo, (re)significando o momento. Retomo aqui uma fala de Kabila sobre o ponto riscado como uma constelação¹⁷ e as dimensões do tempo:

Por isso que muitas vezes a dimensão do ritual é você perceber que isso estará impresso no universo de alguma forma. É como o ponto riscado, ele tanto é uma linguagem, como uma constelação. Esse desenho que foi riscado no chão existe em algum lugar do universo, em alguma atmosfera e ele se ressignifica e dá significado pra ritualística naquele momento e vice-versa. E aí é onde essa comunicação acontece e você transpõe as barreiras do tempo como nós as conhecemos. (NOBRE; ARUANDA, 2015, p. 26).



Constelação

“As constelações, definidas como agrupamentos imaginários de estrelas, sempre fascinaram o homem que, intrigando com a esfera celeste, desde os

17 Como Kabila Aruanda colocou: “[...] alguns direcionamentos que eles [Exus] pretendem, como se eles estivessem se dando uma certa missão, direcionamentos para vida de vocês [iaôs “deitando”]. Então, da mesma forma, isso [ponto riscado] equivale a uma força, é como se estivesse escrevendo no odi (chão) do nosso sagrado, no chão sagrado essa intenção. E essa intenção tem uma conexão – como se fosse desenhar uma constelação – tem uma conexão direta com esse sutil (a gente chama de sutil), com esse lugar energético. E, logicamente, nós não somos a única cultura que faz isso (então, tem relatos das três pirâmides grandes do Egito que elas estão alinhadas a uma constelação, que não sei o nome agora...). E aí, eu gosto de comparar isso com uma constelação. Porque uma das funções, principalmente do Lebara e da Bombogira, é produzir, fazer com que vocês brilhem”. (Kabila Aruanda, Kamarinha da Rola do Seu Sete Portas, 5/11/2016).

tempos mais remotos, empenha-se, obsessivamente, em decifrar os enigmas do universo” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 35), ressaltam Georg Otte e Miriam Lidia Volpe no artigo “Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin” (2000). Ao traçar linhas entre as estrelas,

[...] a distância temporal se transforma na simultaneidade da imagem, que, enquanto constelação *strictu sensu*, possui não apenas a terceira dimensão da profundidade, mas, devido às imensas distâncias do universo, a quarta dimensão do tempo-espço. (OTTE, VOLPE, 2000, p. 42).

Em outras palavras, são múltiplos o distanciamento espacial (entre as estrelas, e entre elas e os habitantes da Terra) e a diferença temporal (com a velocidade da luz, algumas estrelas que avistamos já estão extintas). As estrelas e constelações, aos olhos dos observadores, “são acontecimentos que relampejam do passado para o presente” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 46).

Os mais heterogêneos modos de vida traçaram e traçam linhas entre estrelas visíveis no céu, e, ao interligá-las, formam figuras e narrativas significativas, em variações de constelações conforme as épocas e os lugares da Terra. América do Sul e África Central, por exemplo, observam praticamente a mesma região do céu, com várias semelhanças e compartilhamentos astronômicos entre os povos ameríndios e os povos africanos (especificamente os bantos e sudaneses, da diáspora afro-atlântica), como pontua o astrônomo brasileiro Germano Afonso no artigo de etnoastronomia “Relações Afro-Indígenas” (2006). Constelações e estrelas como orientação-guia no caminhar, nas múltiplas relações espaço-temporais, nas relações entre humanos e não-humanos, e seus ritmos e sincronias com a Terra e o céu.

Otte e Volpe apontam que a ‘constelação’ foi uma das inspirações mais importantes para o filósofo alemão Walter Benjamin, que retraduziu *Konstellation* para o alemão *Sternbild*: ‘imagem de estrelas’, em que “não se trataria apenas de um conjunto (constelação), mas de uma imagem, [...] pela possibilidade de significação que lhe pode ser atribuída” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 37). Um outro aspecto da constelação é o do “singular-extremo”, em que “cada estrela marca o ponto extremo para o traçado das linhas imaginárias que as interligam” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 38). Para Benjamin, a noção de constelação diz do momento em que o outrora e o agora se informam. Ou seja, o tempo ‘presente’ é “momento-chave em que seria possível romper a linearidade do fluxo contínuo e recuperar o passado detectando afinidades entre o presente e esse passado distante” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 42). Os autores reforçam, a partir de Benjamin, o quanto viver o tempo presente – como momento único, em que se rompe um *continuum* da história, e se engendra um tempo saturado de “agoras” – adquire uma dimensão política anarquista.¹⁸

18 “[...] a apologia do “agora” revela uma proximidade – não confessa – de Benjamin



Figura 79 - Ponto riscado-Cosmograma-Portal, Nação Livre Aruanda. Jun. 2015. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 80 - Ponto riscado-Cosmograma-Portal, Nação Livre Aruanda. Jun. 2015. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 81 - Ponto riscado-Cosmograma-Portal, Nação Livre Aruanda. Jun. 2015. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Numa gira, em meados de junho de 2015, um enorme e complexo ponto riscado Portal, no chão sagrado de Aruanda, condensou a comunicação e a linguagem do rito de passagem, em que foi desfeito o vínculo de Aruanda com o candomblé e se deu início à nova regência do Exu Seu Sete Portas. Esse Portal firmou uma dimensão de tempo liminar, em que emerge um mundo novo, uma reinvenção e afirmação da Nação Livre Aruanda, e em que os mistérios vão sendo revelados.

Neste Portal, os emblemas de ferro dos guias Exus Lebara e Bombogira – fundamentos do terreiro – vibram e demarcam o campo de forças nas suas quatro pontas (em vasos vermelhos, os ferros dos exus Lebara, incluindo o do Exu Seu Sete Portas, e em vasos cor de terra, os ferros das Bombogiras do Ilê), em uma encruzilhada transversal que sustenta o Portal. A dimensão quântica das relações e das forças em jogo se materializa nas linhas em ziguezague que atravessam e circundam o Portal (que pode ser também uma serpente do orixá Oxum-Maré), assim como nas linhas sinuosas que se unem e se bifurcam em Y, na passagem da encruzilhada horizontal. A chave¹⁹ do Portal está centralizada na triangulação desses três pontos riscados no interior dele, com linhas radiais que emanam e se expandem a partir da sua “cabeça”.

A balança de Xangô é a síntese do método Aruanda, com o indivíduo e a pirâmide, como foi apresentado em “Debruçarmo-nos” (Capítulo 2) e em “Encontro das Liberdades” (Capítulo 1). A pirâmide triangular do pensar, agir e sentir ao mesmo tempo, visando o prazer como resultado, como presença da individualidade e o domínio da própria verdade, é a base do movimento das duas pernas humanas e a terceira, do meio, que é a do “mistério”. Tem-se uma visão tridimensional da pirâmide, que se bidimensionaliza com um círculo central, como a íris de um olho ou uma condensação de força, e muitas linhas sinuosas que saem da base da pirâmide-indivíduo, como ondas quânticas ou raízes. O Portal foi riscado com pombas das cores azul (principalmente), amarela e vermelha. As cores das pombas (giz) em Aruanda evocam orixás específicos²⁰ – o amarelo para

com o anarquismo. [...] [em que] o anarquismo de cunho benjaminiano se revela como bastante realista, pois luta pela libertação daquilo que efetivamente aconteceu”. (OTTE; VOLPE, 2000, p.43).

- 19 A chave é um elemento que Roger Bastide identifica – dentre outros de várias procedências utilizados nos pontos riscados, na Bahia e no Rio de Janeiro, nos anos 1940 – como aquele “que às vezes se encontra nos pontos riscados, mas não frequentemente, [e que segundo o autor] é a representação da abertura de um mundo superior à alma sequiosa do divino” (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 109).
- 20 Roger Bastide apresentou uma relação dos gizes utilizados nas inscrições de iaôs na Bahia nos anos 1940: “branco para Oxalá; negro pra Exu; azul para Ogum;

Oxum, o azul para Ogum, o vermelho para Xangô e Yansã, e o branco para Oxalá, dentre outros, com variações e modulações singulares. Os limites laterais são riscados por uma única linha-traço azul, enquanto a “base” do Portal é riscada por três linhas-traços sobrepostas em azul e amarelo. O chão de terra batida está coberto de nirê branca (farinha), que também provê as condições para firmar as forças-axés e conexões imanentes, com o ponto riscado-cosmograma-portal ao centro, delimitado pela presença alinhada dos benguês (tambores) e o Ibeji (altar) dos guias exus, a mata-jardim por trás, ao redor, e do outro lado (não visível na fotografia), o Roncó dos orixás.

Encontra-se em inúmeros pontos riscados do Ilê combinações ‘complexas’, envolvendo vários pontos riscados, e ‘simples’, que são pontos de cada espírito, ou força-*axé* do exu-guia ou orixá (com seus elementos, disposições e cores), cujas variações e modulações tornam-se cada vez mais complexas, acompanhando o que Roger Bastide havia identificado e distinguido em *Ensaio de uma Estética Afro-Brasileira* ([1948-1949] 2011).²¹ Porém, neste ponto riscado em particular, tem-se uma singularidade própria de Aruanda – de seu modo de vida, método e mitologias; e como resalta o babalorixá Kabila Aruanda, as “mitologias próprias de Aruanda estão relacionadas à Diáspora que se reencontra em nossa Nação Livre”²² (ARUANDA, 2017). Trata-se também de uma constelação de constelações, em que se tem a liberdade para estabelecer relações entre os diferentes traçados dispostos naquela terra-chão sagrada e nas decifrações (e

violeta para Omulu e para Iemanjá; vermelho pra Xangô e para Iansã, sua mulher; verde para Oxóssi; amarelo para Oxum e cinza para Nanã”. (BASTIDE [1948-1949] 2011, p. 109). No Ilê, dentre as cores de pembas disponíveis atualmente, muitas daquelas descritas por Bastide são também utilizadas em Aruanda, para evocar os mesmos orixás. Conforme vários pesquisadores, a pemba foi trazida pelos bantos, que já a utilizavam em seus ritos religiosos na África. Esta abordagem é reforçada segundo a *Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana* (2004), de Nei Lopes, em que a palavra ‘pemba’ significa cal em kimbundo, e mpemba é o termo para giz em Kikongo. Como ressaltado também na seção 1.2 ‘Riscos afro-atlânticos’, no *Cosmograma Kongo*, “A montanha dos mortos é chamada “argila branca” (mpemba)” (THOMPSON, 2011, 113). Ver ainda o artigo “The power of powder: multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá”, de Martin Holbraad (2007).

21 Roger Bastide detalha, nesse mesmo *Ensaio de uma Estética Afro-Brasileira*: “Os elementos utilizados nos pontos são de várias procedências: cruz católica; astros do céu, como o Sol, a Lua ou as estrelas; armas, como o arco e suas flechas, a lança, a espada (seja reta ou então flamívola), a machadinha; ou, ainda, linhas, como a espiral”. (BASTIDE, [1948-1949] 2011, p. 109-110). Sobre os elementos singulares, alguns também estão presentes em Aruanda, como o arco e flecha para Oxossy, a machadinha para Xangô, a espada para Ogum, ou a linha em espiral, dentre outros. São signos que estabelecem também ações e relações, convocam os orixás e exus-entidades.

22 “Os Orixás de Aruanda tem uma mitologia própria, trazidas por eles mesmos ao babalorixá que tem a capacidade de ouvi-los. Xangô, parceiro de Yemanjá, tem sua prole representada por Oxalá. Em Aruanda, Oxalá representa todo indivíduo (homem/mulher). Todos em Aruanda nascem pelas mãos de Oxalá e morrem pelas mãos de Olorum”. (ARUANDA, 2017).



Figura 82 – Ponto riscado-Cosmograma-Bandeira da Nação Livre Aruanda. Estêncil por UAP/Aruanda. Jun. 2017. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 83 - Ponto riscado-Cosmograma-Portal, Nação Livre Aruanda. Jun. 2015. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 84 - Ponto riscado-Cosmograma da Nação Livre Aruanda. Foto: Kabila Aruanda (2019). Fonte: arquivo Aruanda.

considerações como “leitura de estrelas”²³) dessas constelações, através dos tempos. Tem-se aqui um ponto riscado-cosmograma-portal “como ponto de partida para novas interpretações e ações” (TRESH, 2005 p. 11). Ponto de partida concreto, útil, em que se trata de “inventar outras formas de ligações, uma estética da *coabitação*” (ROYOUX, 2005, p. 3). Assim como colocou Walter Benjamin, a “imagem é aquilo onde, à maneira de um relâmpago, o acontecido se une ao agora numa *constelação*” (BENJAMIN, 1983, p. 576 apud OTTE; VOLPE, 2000, p. 42), pode-se então unir a essa imagem o tempo imanente do devir, do mistério. Como que dilatando os poros da Pele da Terra, esse ponto riscado-cosmograma-portal, uma constelação de constelações, engendrou e segue engendrando encontros entre *pontos riscados-pontos de vista-pontos de vida*, na implicação política do viver “o tempo do agora”.



Entre maio e junho de 2017, no processo contínuo de transformação do terreiro, o Exu Seu Sete Portas decidiu renomeá-lo “Nação Livre Aruanda”, como um exercício coletivo e individual de síntese do método e dos modos de existência plurais. A pirâmide triangular do método Aruanda, presente no ponto riscado-cosmograma-portal de 2015, é sintetizada num novo ponto riscado-cosmograma-bandeira em 2017. Aqui, a inscrição desenho-escrita-diagrama, feita à mão pelo babalorixá, desta vez sobre o papel, foi vetorizado e materializado como estêncil, impresso em preto em bandeiras vermelhas (cores do Orixá Exu), assim como no portão vermelho da entrada (Ilekun), dentre outros corpos. Neste estêncil, a base triangular da pirâmide é vista como uma ‘planta baixa’ na linguagem arquitetônica, de onde emerge o ponto original da espiral²⁴ do tempo, que é a linha da vida, com a expansão do prazer e a ampliação da visão. Ponto central da espiral onde também está o fundamento do Exu Seu Sete Portas de Aruanda, no chão-Terra do ilê, como apontado em “Assentamento” (Capítulo 2). Completam o ponto as palavras nas três extremidades: Nação Livre Aruanda, correspondentes, respectivamente, às três palavras do método – Razão, Ação e Emoção –, ressaltando as implicações políticas e as capacidades de afetar e ser afetado, de sentir, pensar e agir, de imaginar, acreditar, riscar e assumir riscos. Em Nação Livre Aruanda, primeiro vem a individualidade de cada iaô, a sua espiral do tempo. A pessoa é a sua

23 A esse respeito ver Otte e Volpe (2000, p. 37).

24 Roger Bastide aponta que “A espiral sempre foi utilizada para significar a subida cíclica das coisas na direção do primeiro princípio.” (BASTIDE, 1948-1949, p. 109-111). Enquanto que, em Walter Benjamin, “A metáfora da espiral – que pode ser ligada à nova interpretação do movimento das estrelas [...] – sugere, ao mesmo tempo, que a progressão existe, ou seja, que a repetição, paradoxalmente, precisa de uma distância temporal para acontecer.” (OTTE, VOLPE, 2000, p. 45).

Nação, Livre, no seu Tempo (Aruanda). A efemeridade do ponto riscado no chão, durante o ritual, ou no papel, ao ser riscado e materializado em bandeiras e em outros corpos, adquire outra temporalidade, multiplicando-se pelo terreiro e potencialmente expandindo-se em comunicações e alianças com e entre mundos múltiplos, em relações de força *ao longo de* linhas as mais diversas.



Diagrama ritual

O diagrama só conhece traços, pontas, que são ainda de conteúdo, dado que são materiais, ou de expressão, por serem funcionais, mas que arrastam uns aos outros, se alternam e se confundem em uma desterritorialização.

(Gilles Deleuze e Félix Guattari)

Milo Rigaud nomeou o *vèvè* do Vodou no Haiti como “diagrama ritual”, sendo este o título do seu livro-pesquisa dessas inscrições *Ve-ve: Diagrammes Rituels du Voudou* (RIGAUD, 1974, p.1). Esse termo, “diagrama ritual”, possibilita desdobrar aqui, parcialmente, ambos os termos, ‘diagrama’ e ‘ritual’, para me aproximar e interpelar os pontos riscados da Nação Livre Aruanda também como “diagramas rituais” – justamente por permitir escapar do esquema da representação e de categorias clássicas da linguagem (de uma perspectiva ocidental).

São múltiplas dimensões do diagrama como uma forma de pensamento, notação gráfica e de agenciamento (NOBRE, 1999). Seu potencial está justamente em sua possibilidade generativa, e não apenas descritiva. O diagrama opera através de gráficos, tabelas, desenhos, figuras ou padrões, apresentando os cursos de um fenômeno e relações entre dados, exprimindo ideias e suas possíveis formas. O conceito de diagrama é amplo, inclui os números imaginários na matemática, assim como a pesquisa de Charles Sanders Peirce sobre as três variedades fundamentais de signos – o índice, o símbolo e o ícone (sendo o diagrama uma subcategoria do ícone, junto de imagens e metáforas). Contudo, focarei brevemente na concepção de diagrama do filósofo francês Gilles Deleuze (que parte de Foucault) e do esquizoanalista francês Félix Guattari (que parte de Peirce), concepção que passa pela noção de diagrama do filósofo francês Michel Foucault.²⁵

25 O termo “diagrama” aparece inicialmente nos estudos de Gilles Deleuze sobre Michel Foucault no ensaio *Surveiller et punir* (1975), posteriormente modificado e publicado no seu livro *Foucault*, sob o título “De l’archive au diagramme – un nou-

Para Foucault, o diagrama é uma abstração de uma expressão de efeitos culturais, políticos e organizacionais (presente no estudo do *Panopticon*, por exemplo). Para Gilles Deleuze, o diagrama nunca funciona para representar um mundo objetificado, ao contrário, ele organiza um novo tipo de realidade, em termos de formas de expressão e formas de conteúdo postas em relações de força. Guattari, em sua cartografia esquizoanalítica, situa as polaridades dos dois eixos atual/virtual e real/possível com quatro *funtores* que ele denomina: “território existencial” (virtual real) e “Universo incorporal” (virtual possível), em tensão com o “phylum maquínico” (atualmente possível) e “fluxo” (atual/real) (GLOWCZEWSKI, 2015, p. 22). Para Guattari, o pensamento diagramático não usa linguagem, mas signos. No ensaio *Surveiller et punir* (1975), Deleuze identifica uma mudança dos modelos linguísticos para os enunciados assignificantes, presente na passagem do “arquivo” para o “diagrama”. A distinção é marcada entre enunciados e construções linguísticas (proposições e frase). Deleuze enfatiza que os enunciados não são inicialmente linguísticos, mas processos maquínicos, eles são operacionais antes de serem representacionais. Não é mais o arquivo, mas o jogo de forças que constitui o poder. Na relação saber/poder, para Deleuze, o saber se relaciona às formas, ao visível, ao arquivo, enquanto o poder se relaciona às forças, aos jogos de força, ao diagrama. Se, para Foucault, os mecanismos de poder normatizam e disciplinam, para Deleuze eles codificam e reterritorializam.

Em *Mil Platôs*, Guattari e Deleuze se referem à máquina abstrata e ao diagrama como “conceitos assignificantes”. O diagrama estabelece conexões, ele constitui um real porvir. Para os autores, “uma verdadeira máquina abstrata se relaciona com o conjunto de um agenciamento: se define como o diagrama desse agenciamento.” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 2, p. 34). Formas de conteúdo e formas de expressão são dois lados, independentes, porém inseparáveis, de um único agenciamento. Formas de expressão ou regimes de signos (sistema semiótico) e formas de conteúdo ou regimes de corpos (sistemas físicos) são, assim, duas faces do agenciamento. A máquina abstrata não distingue entre um plano de expressão e um plano de conteúdo porque ela traça um plano de consistência.²⁶

veau cartographe” (*Surveiller et punir*), e em Félix Guattari na sua primeira versão de *A Revolução Molecular* (1977), com uma parte extensa sobre semiótica. Deleuze o elabora também em seus cursos sobre pintura e em seu livro sobre Francis Bacon – *Lógica da Sensação* (2007). Em *Mil Platôs*, o diagrama é desenvolvido por Deleuze e Guattari no platô V sobre os regimes de signos e em articulação com os conceitos de máquina abstrata e agenciamento concreto retomados na conclusão.

26 “Podem-se tirar conclusões gerais acerca da natureza dos agenciamentos. Segundo um primeiro eixo, horizontal, um agenciamento comporta dois segmentos: um de conteúdo, o outro de expressão. Por um lado, ele é agenciamento maquínico de corpos, de ações e de paixões, mistura e corpos reagindo uns aos outros; por outro lado, agenciamento coletivo de enunciação, de atos e de enunciados, transformações incorpóreas sendo atribuídas aos corpos. Mas, segundo um eixo vertical orientado, o agenciamento tem, de uma parte, lados territoriais ou reterritorializados que o estabilizam e, de outra parte, picos de desterritorialização que o arrebatam”. (DELEUZE; GUATTARI, 1995, v. 2, p. 29).

Agenciamentos de agenciamentos que articulam a problemática das relações entre a linguagem e o mundo, a subjetividade e a política. O diagrama e os ‘processos diagramáticos’ servem para pensar regimes de signos que instauram um novo modo de conceber a repartição entre conteúdo (não-discursivo) e expressão (discursivo), entre significado e significante, na sua dimensão política, em que o “problema do diagrama é o problema de criar pontes, fazer política com um cuidado às conexões” (ROQUE, 2015, p. 103), como aposta a matemática brasileira Tatiana Roque, no artigo “Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias” (ROQUE, 2015).²⁷ David Lapoujade reforça que, em *Esquizofrenia e Capitalismo* (incluindo *Mil Platôs*), “Deleuze e Guattari contestam a legitimidade da axiomática capitalista da qual se deduz o direito que ela exerce sobre as populações que povoam a terra” (LAPOUJADE, 2015, p. 27). É justamente contra esses enunciados que Deleuze e Guattari contrapõem a noção de devir-minoritário.

Dentre práticas artísticas contemporâneas que operam em ‘processos diagramáticos’ e com diagramas, resalto aqui o trabalho do artista brasileiro Ricardo Basbaum (1961) e da artista brasileira-estadunidense Karin Schneider (1969). A partir de suas perspectivas artísticas ampliadas, ambos dialogam (dentre diversos outros artistas e autores) diretamente com o conceito de diagrama de Deleuze e Guattari por sua potência generativa. Em suas diferenças e modulações, as obras-pensamentos atuantes de Basbaum e Schneider engendram-se diagramaticamente entre muitas instâncias da pesquisa artística, acadêmica, discursiva e não discursiva, corporal, econômica, política, em contínuas transformações.

Basbaum, em seu livro recente, *Ricardo Basbaum: Diagrams, 1994 – ongoing* (2016), aponta duas direções básicas dos diagramas em sua prática: como “uma espécie de desenho (ou poema visual) que medeia o fluxo dinâmico entre palavras e imagens – espaços discursivos e não discursivos – ou espaços literários e plásticos, etc.” (BASBAUM, 2016, p. 63, tradução minha). E a outra direção, que o ‘artista-etc.’ assinala, é a dos seus usos como “ferramentas conectivas [qu]e, portanto, desempenham um papel mediador entre várias questões – [em que] ‘o diagrama partilha uma condição dialógica implícita’” (BASBAUM, 2016, p. 63, tradução minha), entre a produção do som e da escuta, entre palavras e linhas, entre sons e imagens, corpos e coreografias, subjetividades e agenciamentos múltiplos.

27 Roque interroga: “como pensar os diagramas como produção de novas relações de forças, como conexão de línguas minoritárias, para fazer frente ao cinismo capitalista?” (ROQUE, 2015, p. 87). Ela elabora que, para isso, é necessário captar “as relações de forças, os diagramas que dão sentido àquilo que se diz e que se faz” (ROQUE, 2015, p. 100), isto é, “estar a par dos diagramas que subentendem cada discurso, que os esclarecem, que os desconstroem [...] [para] se liberar da tirania da sobre-codificação significante” (ROQUE, 2015, p. 100). E situa: “À automação, à normatização, à codificação, à totalização, ou seja, à axiomática capitalista, ele [processo diagramático] opõe suas armas: a coexistência daquilo que escapa ao sistema, sem que ele separe e codifique, a luta por conexões revolucionárias”. (ROQUE, 2015, p. 104), em conexões macro e micropolíticas.

Em *Situational Diagram* (2016), publicação e exposição, Karin Schneider reconhece e ressalta que, “no mundo de hoje em crescente desigualdade, de incessante conflito e injustiça, [...] nós [artistas] devemos nos empenhar em reinventar formas pelas quais nossas subjetividades se formam, desenvolvendo novas práticas de resistência” (SCHNEIDER; YASAR, 2016, p. 9, tradução minha).²⁸ “Diagrama Situacional” (SD) é um conceito-*modus operandi* proposto por Schneider; como ela coloca, “Um SD ocupa e ativa um território existencial como uma força coletiva que gera resistência, desobediência e afeto – a capacidade de agir e agir”. (SCHNEIDER, 2016, p. 238, tradução minha).²⁹ “É um processo de produção que tem a potência de ser disruptivo, provocando uma outra maneira de viver e conceber as relações entre o social, o político, o histórico, o inconsciente e o sujeito” (SCHNEIDER, 2016, p. 237, tradução minha),³⁰ em que o artista/pensador (e podemos incluir todos os outros participantes) se dispõe a experimentar uma instância aberta e contínua de diagramatização.



Para reunir os traços de singularidade que atravessam a humanidade, precisamos mudar não só a nossa perspectiva, a das pessoas em tais “agires”, mas também experimentar eventos específicos que permitam que tais características sejam reconhecidas como “compartilhadas”.

(Barbara Glowczewski)

Na Nação Livre Aruanda, é pelo ponto riscado como diagrama e processo diagramático (ou diagramatização) que as matérias e atividades (conteúdo e expressão/corpos e signos) – com suas multiplicidades – tornam-se visíveis e podem ser relacionadas. Os regimes de signos (formas de expressão – as linhas, cores, desenhos) e os regimes de corpos (formas de conteúdo – corpos humanos, não humanos e forças-axé) são duas faces desse agenciamento-ritual situado. O que se tem aqui é um agenciamento coletivo que é ao mesmo tempo sujeito, objeto e expressão. Em Aruanda, os pontos riscados como diagrama criam um campo de forças, relações entre multiplicidades, são um gesto artístico (que trata de relações entre

28 No original: “In today’s world of ever-rising inequality, of ceaseless conflict and injustice, [...] we [artistas] must strive to reinvent ways our subjectivities are formed, by developing new practices of resistance”.

29 No original: “An SD occupies and activates an existential territory as a collective force that generates resistance, disobedience, and affect – the capacity for acting and being acted upon”.

30 No original: “It is a process of production that has the potency of being disruptive, provoking another way of living and conceiving of the relations among the social, the political, the historical, the unconscious, and the subject.”

humanos e entre humanos e não humanos) e gesto ritualístico (que implica a experiência em movimento reflexivo, uma forma de ‘pensamento atuante’), em implicações cosmopolíticas. Uma experiência da Nação Livre Aruanda como um “devir-minoritário”, incluindo os pontos riscados (e cantados) como ‘diagrama rituais’ ou ‘cosmogramas’.

“O ritual, assim como o agenciamento, é uma ‘máquina’ que simultaneamente agencia fluxos cósmicos e moleculares, forças atuais e virtuais, afetos sensíveis e corporais, e entidades incorporais, mitos e universos de referência” (LAZZARATO; MELITOPOULOS, 2011, p. 13). Em Aruanda, ao considerar o ritualizar como “materialização do sagrado”, me interessa repensar as relações entre o virtual e o ritual. Em outras palavras, repensar a função do ritual como “contraefetuação do virtual”³¹, que Guattari e Deleuze desdobram em *O que é Filosofia?* (1992). Razão pela qual o ritual precisa ser incessantemente produzido, instaurado (seja nas giras coletivas, seja na dimensão do cotidiano), “para construir uma existência”. O ritual implica ritmo, implica articular, no sentido de uma disposição, uma configuração criadora. E o ponto riscado tem seu ritmo, como apontou o guia Baiano Seu Zé do Koko Verde (2016), trazendo o ponto cantado, a dança, e a palavra. A ritualização, ou a ritualidade, é uma forma de “pensar-agir-sentir” no tempo presente, é experiência em movimento, em que os riscos do devir estão sempre na iminência de falhar.



Se o ponto riscado é “gesto da escuta” e de produção e instauração de modos de existência, ele é também uma “constelação” cuja imagem conecta Terra e Céu, Odi e Orum, temporalidades e espacialidades múltiplas e espiraladas entre passado-presente-futuro, valorizando o “tempo do agora”. O ponto riscado é ainda uma “linguagem” em sua dimensão diagramática-ritualística-artística, generativa e cosmopolítica. Entendo o termo “cosmopolítica” como proposto pela filósofa belga Isabelle Stengers, em que cosmos designa o desconhecido constituído por esses mundos múltiplos, divergentes” (STENGERS, 2007, p. 49), que abarcam humanos e não humanos. Portanto, cosmopolítica remete à “insistência do ‘cosmos’ no seio do político” (STENGERS, 1997/2003, p. 397). É esse ‘cosmos’ que remeto às práticas cosmográficas, e conseqüentemente, proponho situar o ponto riscado como um “cosmograma”, em que se configura uma outra partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005), um sensível redistribuído por meio do gesto da escuta (também e justamente) do não humano.

31 Reflexão a partir de anotações pessoais de Palestra de Eduardo Viveiros de Castro no lançamento do livro *Devires Totêmicos* (2015), de Barbara Glowczewski, pela editora n-1, em São Paulo.

Existe uma pluralidade de cosmogramas, de mundos muito diferentes, tanto no espaço quanto no tempo – seja na ciência ocidental, seja em saberes os mais heterogêneos – com os quais humanos e não humanos se relacionam de modos diversos. Como pontua o antropólogo e historiador da ciência estadunidense John Tresh, o ‘cosmograma’ como termo, no âmbito da ciência ocidental, não abrange somente “a escrita, mas também imagens, objetos, formas arquitetônicas, gestos rituais, ‘ações’” (TRESH, 2005, p. 11). Para Tresh, “é a materialidade do cosmograma que o torna um objeto particularmente útil” (TRESH, 2005, p. 11), pois

[...] coloca essa totalidade numa forma concreta, como ponto de partida para novas interpretações e ações – relações sociais, com outras culturas, com entidades naturais, com animais ou plantas – e também estabelece uma relação entre esferas ou níveis ontológicos distintos – o mundo terreno, o mundo espiritual, Deus e os ancestrais, os pontos em que se cruzam. É muito mais concreto do que uma cosmologia. [...] Também permite uma abordagem mais simples: a pessoa pode se relacionar com um cosmograma de maneiras diferentes – não é um padrão monolítico que determina seu pensamento e sua ação. Portanto, um cosmograma sugere uma cosmologia como parte de práticas comuns, uma representação feita por quem tem uma visão de mundo daquela visão de mundo. (TRESH, 2005, p. 11).

O crítico de arte francês Jean-Christophe Royoux, na publicação *Cosmograms*³² (OHANHIAN; ROYOUX, 2005), acrescenta que “um cosmograma funciona como aquilo que [a artista inglesa] Tacita Dean diz sobre os cronômetros nos navios: permite saber *onde se está*.” (ROYOUX, 2005, p. 3). Como Royoux aponta, “a característica mais simples de um cosmograma é ser uma forma que reúne: um conjunto, uma coleção, uma construção ordenada” (ROYOUX, 2005, p. 3). Para ele, “se trataria de inventar outras formas de ligações, uma estética da *coabitação* onde cada um se tornaria responsável pelo meio ambiente que cria” (ROYOUX, 2005, p. 3). *Coabitação* entre mundos heterogêneos. *Cosmograms* (cuja versão no Brasil foi coordenada pela exo, por mim e Cécile Zoonens), é um projeto do artista francês-marroquino Melik Ohanian (1969) e Royoux, no âmbito

32 *Cosmograms* é o título da publicação como extensão de *Seven Minutes Before* – uma instalação fílmica do artista Melik Ohanian realizada no âmbito da participação francesa na 26ª Bienal de São Paulo, em 2005, organizada pelo crítico francês Jean-Christophe Royoux (OHANHIAN; ROYOUX, 2005), cuja versão brasileira teve coordenação editorial e distribuição da exo experimental org., por mim e Cécile Zoonens. Melik Ohanian ficou em residência artística na plataforma exo-experimental.org. (Ed. Copan) neste período também.

da participação francesa para a XXVI Bienal de São Paulo (2004), com a obra de Ohanian, *Seven Minutes Before* (2004). Em três maneiras de ser um ensaio de tradução, “*Cosmograms* tenta, pois, traçar uma linha ligando uma obra de arte a um conjunto de ideias e de objetos que apresentam, por voltas insuspeitadas, muitos pontos em comum” (ROYOUX, 2005, p. 3). A obra *Seven Minutes Before* (2004) e a publicação *Cosmograms*, de Ohanian, podem ser consideradas um cosmograma, podendo ser lidas “como uma ontologia do espaço-tempo contemporâneo” (ROYOUX, 2005, p. 3); já a obra *Jukebox I 2000 [Sexta-feira/Sábado]* (2000), de Tácia Dean (1965), é um cosmograma circular, não progressivo, sem hierarquia entre os lugares no mundo.

Assim, nos pluriversos, as “plenitudes geométricas” e pluridimensionalidades de seus cosmogramas – com enfoque no ‘cosmograma kongo’, nos pontos riscados, nas firmas e nos vèvè – estabelecem conexões entre humanos e não humanos, cruzam temporalidades múltiplas, e permitem saber *onde se está*, traduzindo e partilhando “o mundo em generosidade” (BROWN, 1976, p. 159). A “potência pluridimensional e pluridimensionável” desses sistemas gráficos da África Central e afrodiaspóricos, sugeridos por Robert F. Thompson, em sua conversa com o artista e pesquisador estadunidense Daniel Dawson (2017), como visto também com Fu-Kiau e Martinez-Ruiz, no Capítulo 2, em “Riscos afro-atlânticos”, de certa forma ressoa e é ampliada e situada também por Leda Maria Martins, poeta, ensaísta e dramaturga brasileira, no artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória” (2003). Ela propõe justamente a encruzilhada “frequentemente traduzida por um cosmograma [de matriz kongo] que aponta o movimento circular do cosmos e do espírito humano”³³ (MARTINS, 2003, p. 69) presente e pulsante nas grafias, nas instâncias discursivas, nos gestos, em “corpos-cosmograma” dos modos de existência e rituais afro-brasileiros.

33 “Na concepção filosófica nagô/ioruba, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos, sendo frequentemente traduzida por um cosmograma que aponta o movimento circular do cosmos e do espírito humano que gravitam na circunferência de suas linhas de intersecção (df. THOMPSON, 1984; MARTINS, 1997). Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, textos e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção signíca diversificada e, portanto, de sentidos plurais. Nessa concepção de encruzilhada discursiva destaca-se, ainda, a natureza cinética e deslizante dessa instância enunciativa e dos saberes ali instituídos”. (MARTINS, 2003, p. 69-70).



Em Aruanda, entendo que essa pluridimensionalidade e generosidade são partilhadas na ligação forte do ponto riscado com o “mistério”. Nesse sentido, os pontos riscados são um gesto artístico-diagrama ritual “para lidar com o mistério”. São formas de inscrição que continuamente desterritorializam e reterritorializam. São como uma oferenda (“um despacho” ou um “ajeum”) – um desejo, uma ação, um risco, uma duração – materializada para o “seu” próprio ‘mistério’, seu “eu-futuro”, isto é, de cada iaô indivíduo. E são uma escrita-inscrição da Terra, do ‘cosmos’. Os pontos riscados de Aruanda atuam como um “cosmograma”, como um real porvir ou devires-uns-com-os-outros (HARAWAY, 2016), firmando conexões entre as forças dos exus-entidades, dos orixás, da Terra-cosmos, dos humanos e não humanos, situados especificamente num espaço-tempo – abrindo territórios para a emergência de “mundos outros”, de uma “nova terra”³⁴ – que “só se torna visível, sólida, habitável, sob a ação de forças que ligam e organizam as multiplicidades que a compõem” (LAPOUJADE, 2015, p. 195).

34 Como aponta David Lapoujade sobre *Mil Platôs* de Deleuze e Guattari, uma “nova terra” como “um campo de relações, um mundo composto de todas as relações entre multiplicidades não ligadas” (LAPOUJADE, 2015, p. 195).

3.3 EXISTÊNCIA/ RESISTÊNCIA

É a nova posição recíproca dos elementos da montagem que transforma as coisas, e é a própria transformação que põe em ação um pensamento novo. Esse pensamento corta, desloca, surpreende, mas não toma nenhum partido definitivo, na medida mesmo de sua natureza experimental e provisória, na medida em que, nascido de uma pura transformação tópica, ele se sabe recombinável, ele próprio modificável, sempre em movimento e a caminho, “sempre na encruzilhada dos caminhos”.

(Georges Didi-Huberman)

Uma miríade de vozes e “pontos de vista”/“pontos de vida” participaram da exposição *Campos de Invisibilidade*, com curadoria minha e do artista Claudio Bueno, e assistência de curadoria do artista Ruy César Campos, realizada no Sesc Belenzinho (São Paulo) de 8 de novembro de 2018 a 3 de fevereiro de 2019. Essa exposição tratou das relações entre a Terra, a infraestrutura tecnológica e os modos de vida heterogêneos. São trabalhos, pesquisas, práticas que atuam e lidam a partir de e com situações específicas e “saberes situados” (HARAWAY, 1988). São experiências situadas, diante das quais somos convocados a nos responsabilizarmos, suspender julgamentos, pressupostos e pontos de partida predefinidos. Essas práticas, de autores e artistas heterogêneos, constituiu uma constelação de constelações, em múltiplas linhas de conexão.

A exposição, assim como os encontros públicos com falas, debates e performances, começou a ser pensada no início de 2015, no mesmo momento do início desta tese, e concomitante também à ampliação dos projetos artísticos e transdisciplinares d’O grupo inteiro (Carol Tonetti, Claudio Bueno, Ligia Nobre, Vitor Cesar, desde 2014). Portanto, a trajetória de *Campos de Invisibilidade* foi sendo traçada, com muitas negociações e constelações variadas, e na política das alianças e amizades, em uma prática curatorial, coletiva, diagramática e dialógica, entre e ao longo de diferentes modos de existência (humanos e não-humanos). Sem querer definir uma situação fixa, ao contrário, buscamos diálogos com trabalhos e práticas que também elaboram perguntas diante do “gigantesco trabalho da imaginação contemporânea para produzir um pensamento e uma mitologia adequada ao nosso tempo, [...] e de tomar partido por algumas versões”, como colocam Deborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014, p. 148). Como pontua o texto curatorial:

Abrir esta exposição com tal afirmação nos convida a refletir sobre a ecologia de problemas mobilizada pelo que chamaremos aqui de infraestrutura tecnológica global. São aspectos sociais, econômicos, técnicos, simbólicos, espirituais, culturais, sexuais, políticos, geográficos, ambientais, todos fortemente intrincados e que acabam por atualizar, e dar sequência global, a normativas e narrativas coloniais preexistentes. E para que tais narrativas se perpetuem, muitos artifícios, codificações, transações, operações e abstrações são criados, no sentido de empurrar para fora de nosso campo de visão, reflexão, percepção e conhecimento, todas essas implicações.

Sob essa lógica, aprendemos a chamar de “nuvem” o lixo eletrônico que produzimos e despejamos na costa oeste africana, a água necessária para a refrigeração de fazendas de servidores de dados que armazenam todas as nossas informações, as guerras e a situação do trabalho em países como o Congo (muito em função da mineração voltada para indústria de aparelhos eletrônicos), a exploração e expropriação da terra e do trabalho feitas por empresas multinacionais em terras brasileiras (especialmente na Amazônia e em Minas Gerais), entre muitos outros aspectos, agentes e localidades que compõem essa cadeia que nos ensinaram a negar, a não ver.

A perpetuação dessa narrativa, em contextos atravessados por tecnologias eletrônicas e digitais, tende a tratar como neutro e universal o saber e o corpo do sujeito que a escreve. Mas sabemos que nossas visões de mundo são sempre recortadas, e também limitadas, assim como a de programadores de algoritmos, cientistas da computação, engenheiros de grandes infraestruturas etc. Estes acabam por valorizar, visibilizar e estruturar o funcionamento das tecnologias e suas infraestruturas, a partir de certos saberes, corpos, culturas, geografias, políticas, e não outros.

Mediante o processamento veloz, intercontinental, genérico e antinarrativo de uma lógica Big Data, artistas situam aqui, no Sesc Belenzinho, narrativas audiovisuais e gráficas, constituídas a partir de contextos específicos como: Praia do Futuro, La Guajira, Agboghloshie, Mariana, Aldeia Rio Silveira, Pico do Jaraguá, bem como aqueles que enfatizam as arquiteturas dos seus próprios corpos como *locus* central de ação, ou ainda, a coexistência com outros seres, não apenas humanos.

Convidamos os públicos a navegar conosco por este conjunto de narrativas, que podem ser lidas como um contracampo ao ambiente

tecnológico contemporâneo, alargando nossa percepção para além do que está visível – enquanto forma, enquanto interface, enquanto limites de mundos que frequentamos. Propomos que este seja um percurso—ritual de liberação de certos enfeitiçamentos, um percurso que imagine, conosco, novas alquimias e contrafeitiçarias.

(Cláudio Bueno, Ligia Nobre e Ruy César Campos)

Propusemos seis campos dispostos no galpão do Sesc Belenzinho, localizado na Zona Leste da metrópole paulistana, são eles: Nova Praia do Futuro: Cristine Takuá, *Yvirupa, Terra Livre* (2019); Louis Henderson, *All That is Solid* (Tudo que é sólido) (2014); Tabita Rezaire, *Deep Down Tidal* (No Fundo das Marés) (2017); Ruy César Campos, *Landing Monet* (2017); Julio Plaza, *La Diferencia* (1981); Emma Charles, *Fragments on Machine* (Fragmentos sobre as Máquinas) (2013); Emma Charles, *White Mountain* (2016). Adeus a Sete Quedas: Carolina Caycedo, *A Gente Rio*, (2016); Territorial Agency, *Museum of Oil* (Museu do Petróleo) (2016-2018); Ruy César Campos, *Carvão para Seus Olhos Tocarem* (2017); Déborah Danowski, *Negacionsimos* (2018). Ouroboros: Jon Rafman, *Erysiichthon* (2015); Bruno Mendonça, *Onde Está O Que Se O Que Está Em Porquê?* (2018); Denise Agassi, *AAAUMA: Transmutação* (2018); Aretha Sadick, *JXY* (2011-2018); Felix Pimenta, *O Vogue e Cena Ballroom no Brasil* (2018). Cosmogramas: Louis Henderson, *Lettres Du Voyant* (2013) (Cartas do Vidente); Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018); Alan Turing, Desenhos e Recortes de jornal sobre a vida e obra de Turing (1940/50); Rita Wu, *Sem título* (2018); Ada Lovelace, Diagrama de um Algoritmo do Mecanismo Analítico para o Cálculo de Números de Bernoulli (1852) Visualizações do Mundo: Mapas de Cabos Submarinos; Livestream de Tráfego Aéreo; Livestream de Tráfego Marítimo; Mapa de Minas Desativadas (Agência Pública/ MG); Gráfico da Bolsa de Valores de São Paulo. E a proposição artística transdisciplinar d'O grupo inteiro como espaço expositivo e linguagem visual-gráfica, num processo de presentificação de diferenças, tanto dos participantes da exposição quanto dos participantes da realização e produção, buscando ampliar e firmar, ainda com limitações, essa coexistência de práticas heterogêneas.

Um dos campos, justamente o nomeado Cosmogramas, inclui o babalorixá e artista Kabila Aruanda. Sua participação se deu com a obra *Existência/Resistência*, comissionada especialmente para esta exposição, composta por uma fotografia do ponto riscado dos Caboclos Pretos no chão de terra do Ilê, ao lado de um monitor, com os gestos instauradores de Caboclos Indígenas, de pontos riscados traçados em um iPad (em gestos–experimentações), traçados em um pequeno ritual no próprio espaço expositivo, previamente à abertura, em conexões, interferências e constelações com outras obras e presenças.

Dos algoritmos, dos extrativismos violentos, ao mistério dos orixás e espíritos da floresta, busco problematizar aqui quais arquivos e legados

(como espectros) queremos e desejamos – humanos e não-humanos – (re) ativar e/ou destituir, nessa “guerra entre mundos”, como transformações de povos por vir. A partir dessa experiência, apresento um ensaio visual curto em que reúno alguns dos trabalhos e práticas situadas então presentes, como “contrafetiçaria”, por caminhos e gestos mais plurais.



Em *Existência/Resistência* (2018), Kabila Aruanda traçou esses pontos riscados especialmente para esta exposição, em diálogo e a convite da nossa curadoria. São alguns deslocamentos engendrados aqui: o deslocamento do riscado do chão do Ilê na “pele da Terra”, para uma exposição de artes visuais no Galpão do Sesc Belenzinho (São Paulo), por meio de fotografia impressa e um vídeo-animação das linhas em movimentos dos gestos dos pontos riscados, como gestos da escuta dos ‘caboclos pretos’ e ‘caboclos indígenas’. Deslocamento dos gestos das mãos com a pomba riscada no chão de terra sagrada do Ilê, para os gestos das mãos com caneta digital, nesse suporte inédito proposto pelo babalorixá-artista, no dispositivo eletrônico de um *iPad*. Deslocamento dos riscados do chão horizontal para uma parede vertical.

Nas duas situações anteriores, da Nação Livre Aruanda e Kabila Aruanda no MUBE (São Paulo) em 2012 e no Le Commun / BAC (Genebra) em 2015³⁵, os pontos foram riscados com pomba – em relações uns com os outros pontos, e com aqueles espaços-tempos específicos e efêmeros – pelas mãos do babalorixá, no próprio chão de concreto das instituições de arte, compondo um campo de convocação e imanência de presenças humanas e não-humanas, com diversas cores e linhas desses signos simples e complexos. Em ambas, foi traçado um campo de forças³⁶, com diversos pontos riscados, dispostos paralelamente, compondo linhas retas que formaram um quadrado, em dimensão larga – seja na sala expositiva interna (branca) ou na laje-cobertura-externa (cinza), também retangulares – onde se desdobraram acontecimentos de cocriação e de performance-ritual, na temporalidade efêmera daquelas ritualísticas artísticas.

35 Como Kabila Aruanda coloca, “*Eu faço ponto no chão sagrado com giz, e faço com caneta, com lápis. Já fiz no MUBE, com Les Joynes, na Suíça em Genebra, fiz em Lisboa e na Cidade do México. Essa grafia também me traz a própria temporalidade do chão sagrado para onde eu estiver. Ele materializa essa energia*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio). E ele desdobra então, que, “*fazendo essa analogia com as constelações, é isso, de onde você estiver, a Terra gira, em algum momento você se conecta – como as pirâmides no Egito [...] eles seguem uma rota, um reflexo das estrelas, [...] porque [...] elas são temporais*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio).

36 Em agenciamentos similares aos próprios círculos de pomba dos pontos riscados na umbanda, e também, ao *Chalk Circle* por Ian Wilson e ao círculo de giz para o *Teatro Anatômico da Terra*, por Camila Sposati, como Capítulo 2 *Chão*.

Parece-me, então, que uma das potências dos pontos riscados – seja no Ilê, em dimensões públicas em instituições de arte e cultura, e/ou em outros lugares e corpos – é a capacidade e responsabilidade de (se) deslocarem, (re)situarem, (re)ativarem e instaurarem modos de existências múltiplos e coletivos, “em fluxos, redes e encruzilhadas” (MBEMBE, 2018). Em *Campos de Invisibilidade* (São Paulo) em 2018-2019, ao invés de riscar os pontos no chão do espaço expositivo, que demarcaria um campo de forças performático-ritualístico efêmero, como nos dois casos anteriores, com *Existência/Resistência* (2018) (Figuras 98-101) engendrou-se uma experimentação-experiência, eu diria mais dialógica – agenciada com a curadoria – com os autores e artistas dessa exposição. Aqui, a convocação e emanção de forças dos riscados se dá a partir de duas imagens emolduradas (como imanência e grafias impressa e digital), dispostas lado a lado na parede, na temporalidade expandida dos 3 meses da exposição. Se o ponto riscado como cosmograma é “feit[o] por quem tem uma visão de mundo daquela visão de mundo” (TRESH, 2005, p. 11), a curadoria buscou aqui, justamente, produzir experiências em torno da variação de modos de existência, incluindo os pontos riscados de Aruanda, buscando “constituir conexão entre distintas capacidades” (CESARINO, 2017, p.13), ou seja, produzir encontros entre visões–obras plurais de mundos.

Na fotografia colorida impressa (tamanho aproximado A3), o gesto do ponto riscado dispõe a vibração dos ‘caboclos pretos’, traçados no chão de terra batida do Ilê. Essa menção aos ‘caboclos pretos’ é “*uma comunicação com o espírito dos negros africanos que morreram nessa trajetória [do tráfico de escravos atlântico], foram deixados ao mar. [...] Eles foram arrancados da sua raiz, do seu lugar de origem, morreram em algum momento dessa trajetória, e foram lançados ao mar, sem nenhum tipo de ritualística, e também não aportaram*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio). Esse riscado dos ‘caboclos pretos’ foi feito com cinco linhas pretas, como se fossem cinco dedos de uma mão – que resgata do fundo do mar esses corpos –, paralelas e entrelaçadas a linhas vermelhas de sangue e também como asas “*dessa tentativa de liberdade*”. O riscado tem na sua ‘base’ linhas onduladas, em azul, que remetem ao mar (e também ao orixá Yemanjá) onde esses corpos foram jogados, e a machadinha do orixá Xangô, em vermelho, como busca por justiça e reparação. Na parte de cima do riscado, como céu (Olorum), folhas e sementes emanam para “*que esses espíritos possam encontrar um lugar de acolhimento e de justiça para esse sentimento de não pertencimento*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio).

Em um monitor, ao lado da fotografia, visibiliza-se a duração dos gestos das linhas em movimento (vídeo-animação em *looping*) com riscados que fazem menção principalmente aos ‘caboclos indígenas’, trazendo essa conexão com os povos ameríndios desta terra – “*essa conexão entre céu e terra, entre essas duas atmosferas – o plano astral, o plano do universo fora daqui, e o nosso universo terreno*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio). Aqui, o babalorixá (ar)riscou os pontos num *iPad*, traçando e aprendendo enquanto usava o aplicativo, em uma ritualística com pontos cantados entoados pela

ialorixá e um iaô durante o riscado, além das presenças de parte dos produtores executivos, da curadoria, e de outra artista convidada. Num breve depoimento a alguns visitantes, durante a abertura da exposição (nov. 2018), o babalorixá ressalta: “*Então, assim como você busca uma conexão wifi, você busca uma conexão com essas energias, com essa ancestralidade, com essa linguagem. Essa conexão se dá, e dentro dessa atmosfera toda. Mas, ela foi adensada, porque foi feita dentro desse espaço [expositivo], que também foi pertinente fazer aqui*” (ARUANDA, 2018, transcrição minha do áudio). Kabila Aruanda coloca que, para ele, justamente a matéria de que é feito o *IPad*, os vários componentes e minérios, acabou atraindo muitas outras conexões externas, como se “todo mundo” quisesse se comunicar (como uma interferência–ruído de várias estações de radio concomitantes num mesmo sinal), tanto que, o último ponto riscado foi ganhando complexidades e muitas camadas sobrepostas, ao limite de ser inteiramente rabiscado por cima, formando uma mancha escura ao final – como um excesso que provocou um pane.

Essa busca por comunicação (e interferências e panes) entre Terra e Cosmos dos pontos riscados dos caboclos indígenas em *Existência/Resistência*, ressoa com a reflexão da educadora, filósofa indígena Cristine Takuá na áudio-conversa *Yvyrupa, Terra Livre* – sobre conexão espiritual, tecnologias de comunicação ocidental, a luta pelo território dos povos da floresta e contra o “estupro da Terra”, – cuja presença ‘abre’ o espaço expositivo. A voz-canto por Takuá e os riscados por Aruanda dialogam também com os desenhos-narrativas indígenas (das Américas) dos rios como entidades vivas dotadas de histórias, diante dos projetos violentos de barragens e mineração – causando interrupções e destruição dos rios e desses modos de vida autóctones – por obras infraestruturais de caráter desenvolvimentista, na obra *A Gente Rio* (2016) com a artista colombiana-inglesa Carolina Caycedo. De outra maneira, o gesto de rompimento da escravidão e de busca por justiça e auxílio de milhares de corpos negros jogados no Atlântico, por séculos de colonização (e ainda hoje), conjurado no ponto riscado dos ‘caboclos pretos’, correlaciona-se também com a video-instalação *Deep Down Tidal* (2017), da artista e agente de cura baseada na Guiana Francesa Tabita Rezaire. Ao identificar e problematizar as rotas genocidas dos navios no Atlântico Negro atualizadas nas mesmas rotas traçadas dos cabos submarinos infraestruturais de telecomunicações, como “colonialismo eletrônico” ocidental, em contraposição, Rezaire propõe “espaços-tempos de vida em que a tecnologia e a espiritualidade se interseccionam” (BUENO; NOBRE, 2018, p.78). Dialoga também com *Lettres du Voyant* (2013), do artista inglês Louis Henderson, um “documentário-ficção sobre espiritismo e tecnologia na Gana contemporânea. [Que] Reflete sobre uma prática misteriosa chamada *Sakawa* – golpes de internet misturados com magia vodu, por meio dos quais seus praticantes prometem recuperar tudo que lhes foi historicamente roubado” (BUENO; NOBRE, 2018, p.141) – como uma forma de resistência anticolonial.

São muitas trajetórias a serem potencialmente traçadas e invocadas em *Campos de Invisibilidade* (da cobra grande aos cabos submarinos, do *cyan*

ao cianeto, a tecnologia espiritual e do corpo, minérios e matérias, infraestruturas, ‘nuvem’ e lixo eletrônicos, etc.) – entre múltiplos corpos e presenças (visíveis e invisíveis) e imagens em movimento nesta exposição³⁷ – que se propôs também como processo experimental e dialógico. Este conjunto de narrativas situadas audiovisuais e gráficas são uma tomada de posição, como “contrafeitiçaria”³⁸ ou “desenfeitiçamento”, diante da “feitiçaria” e dos “negacionismos”³⁹ do capitalismo neoliberal, do Antropoceno e do ambiente tecnológico contemporâneo. Se o capitalismo capturou palavras e práticas como feitiçaria, magia e animismo, para se tornar um “sistema de feiticeiros sem feiticeiros” – “que transforma todo saber em mercadoria e destrói as capacidades de pensar e agir em conjunto” (SZTUTMAN, 2018, p.340), Isabelle Stengers (com Pignarre) propõe então que “para resistir, seria preciso desenfeitiçar (o que não deixa de ser também tornar-se feiticeiro, praticante de magia, arte da imanência) e aliar-se com Gaia (essa curiosa “terra viva” [...] que nos impele a pensar meios de contratranscendência)” (SZTUTMAN, 2018, p.343), ou seja, “seria preciso, enfim, reativar vínculos julgados perdidos ou inexistentes – com deuses e espíritos, mas também com a Terra” (SZTUTMAN, 2018, p.343), como ressalta o antropólogo brasileiro Renato Sztutman no ensaio “Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers” (SZTUTMAN, 2018). Isto é, “contrafeitiçarias” são feitiços também, não como resgate ou apropriação cultural, como aponta Sztutman, mas como novas formas de ação política (STENGERS, PIGNARRE, 2005), de (re)ativar novos rituais como ação política, de proteção e resistência, de afirmação e conexão entre modos de existência heterogêneos.

37 A exposição *Campos de Invisibilidade* reuniu 18 participantes, de diferentes vozes e perspectivas, entre pessoas pretas, brancas, indígenas, homens, mulheres, bixas, sapatão, trans etc. Produção da MADAI ART e Realização Sesc São Paulo, em parcerias e diálogos fundamentais entre todas as equipes envolvidas.

38 Retomando a interpelação lançada no Capítulo 2 *Chão*, a gaiagrafia e as cosmografias afrodiaspóricas (incluindo os pontos riscados) poderiam ser, portanto, contemporâneas em suas ações de “contrafeitiçaria” oposta à “feitiçaria” do capitalismo, isto é, do Antropoceno (como seu regime econômico). A gaiagrafia, me parece, visibiliza as ações de destruição do Antropoceno – que considera a “Terra como mercadoria” –, e convoca uma “nova imaginação política e cosmográfica” ocidental. Por outro lado, as cosmografias afrodiaspóricas instauram modos de existência múltiplos, em relações de mutualidade e partilha com a “Terra como comunidade” (entre humanos e não-humanos), visibilizando e engendrando potências de liberdade e responsabilidade. Interessa-me aqui, no entanto, reconhecer que, mesmo que por caminhos bem distintos e reversos, ambas as grafias “pensam debruçadas”, em proximidade com a “pele da Terra” e o cosmos, em temporalidades e movimentos em espirais; e invocam a “necessidade de reativar nossos vínculos com a Terra, que é também uma maneira de reestabelecer um “comum”” (SZTUTMAN, 2018, p.342).

39 Os *Negacionismos* da maioria da humanidade atualmente – do aquecimento global e extermínios “invisibilizados” em curso – que a filósofa brasileira Deborah Danowski aponta fortemente em sua fala no encontro público de *Campos de Invisibilidade*, e que se ampliou como presença continuada (sonora) na exposição, e como publicação posterior.

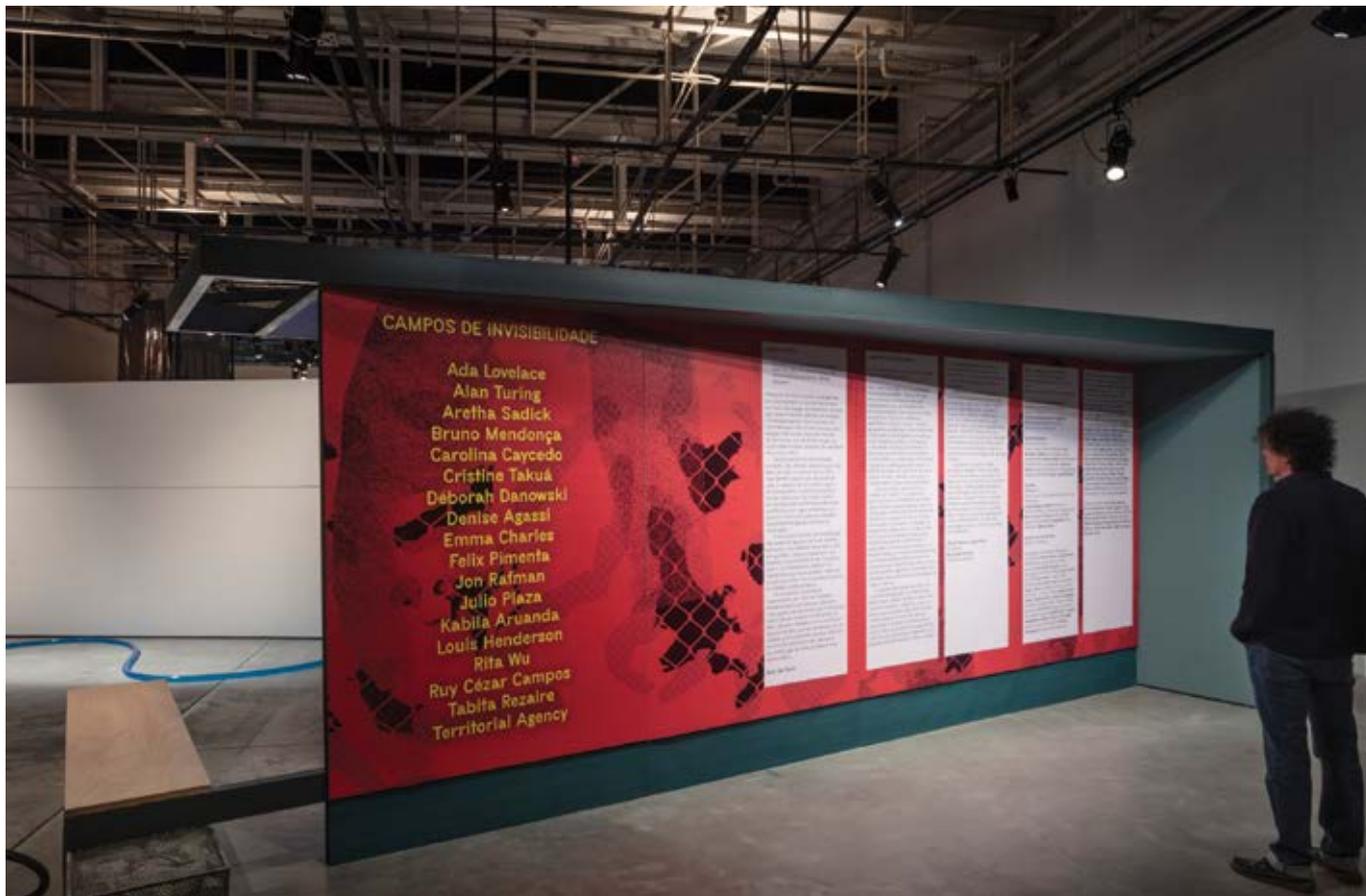


Figura 85 - Pavilhão-Painel de Abertura da Exposição *Campos de Invisibilidade*, Curadoria de Claudio Bueno e Ligia Nobre, com Ruy César Campos. Sesc Belenzinho, 2018-2019. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.

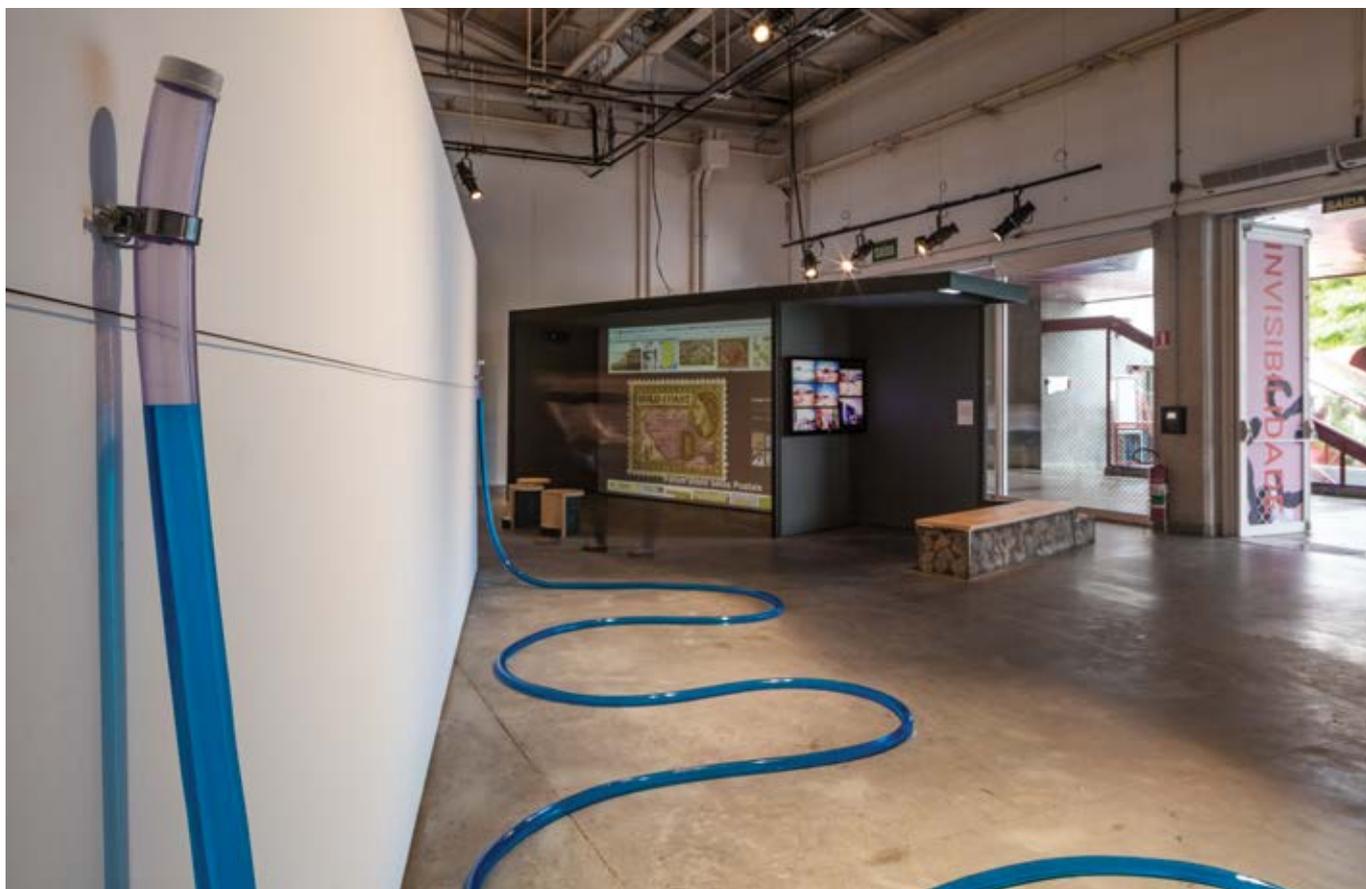


Figura 86 - Campo *Nova Praia do Futuro*, com trabalhos Louis Henderson, *All That is Solid* (Tudo que é sólido) (2014); Ruy César Campos, *Landing Monet* (2017); e Julio Plaza, *La Diferencia* (1981). Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.

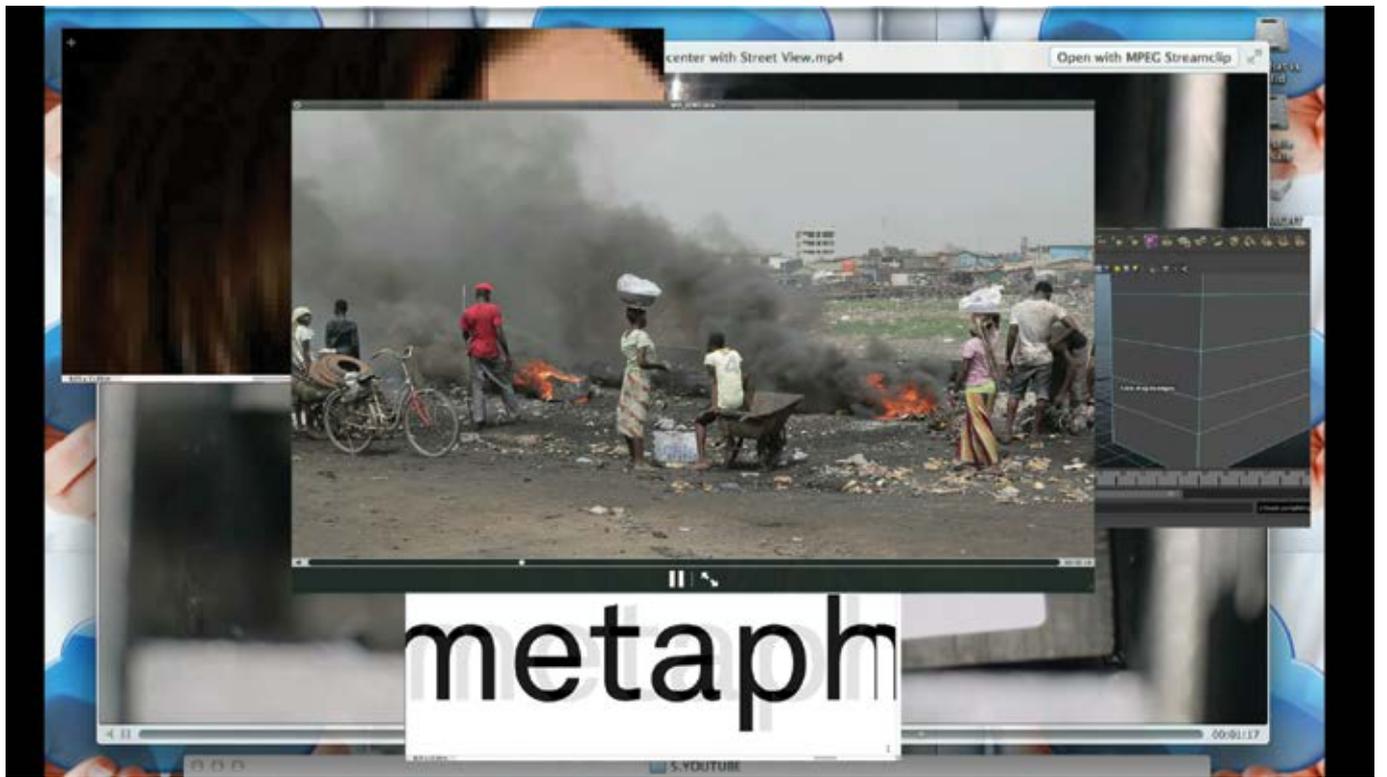


Figura 87 - Louis Henderson, *All That is Solid* (Tudo que é sólido) (2014). Foto: Louis Henderson. Fonte: arquivo do artista.



Figura 88 e 89 –Instalação *Octopus* (O grupo inteiro). Campos: *Cosmogramas* (Alan Turing, Desenhos (1940/50); Rita Wu, *Sem título* (2018) e Ada Lovelace, Diagrama algoritmo); *Visualizações de Mundo* (Mapas de Cabos Submarinos; Livestream de Tráfego Aéreo; Livestream de Tráfego Marítimo; Mapa de Minas Desativadas (Agência Pública/ MG); Gráfico da Bolsa de Valores de São Paulo), e *Adeus a Sete Quedas* (Déborah Danowski, *Negacionismos*, 2018). Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.





Figura 90 e 91 - Tabita Rezaire, *Deep Down Tidal* (No Fundo das Marés) (2017). *Campo Nova Praia do Futuro*. Instalação e Print do vídeo com articulação dos cabos submarinos de internet com as rotas marítimas da escravização/colonização. Fotos: Tabita Rezaire, e Marcos Cimardi (Instalação). Fonte: Tabita Rezaire, e arquivo O grupo inteiro.





Figura 92 – Aretha Sadick, *[XY]* (2011-2018). Campo *Ouroboros*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.



Figura 93 – Instalação *Octopus* (O grupo inteiro). Com o *Diagrama de um Algoritmo do Mecanismo Analítico para o Cálculo de Números de Bernoulli* (1852), por Ada Lovelace; algoritmo que permitiu o desenvolvimento dos computadores por Alan Turing, durante a 2ª Guerra Mundial. Campo *Cosmogramas*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro



Figura 94 - Territorial Agency, *Museum of Oil* (Museu do Petróleo) (2016-2018). Campo Adeus a Sete Quedas. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.



Figura 95 - Carolina Caycedo, *A Gente Rio*, (2016). Campo Adeus a Sete Quedas. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.



Figura 96 – Louis Henderson, *Lettres Du Voyant* (2013) (Cartas do Vidente). Campo *Cosmogramas*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.



Figura 97 – Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018). Constelação *Cosmogramas*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro.



Figura 98 - Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018). Campo *Cosmogramas*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Marcos Cimardi. Fonte: arquivo O grupo inteiro



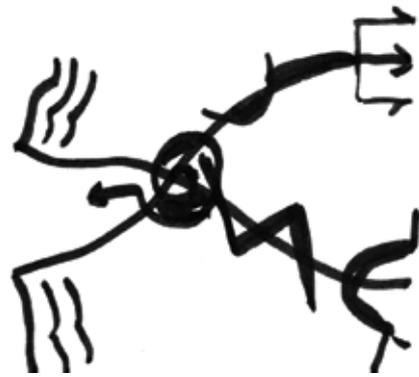
Figura 99 - Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018). Ritual de riscar os pontos dos Caboclos Indígenas em um iPad, no próprio Galpão do Sesc Belenzinho, durante a montagem da Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Lúcia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 100 – Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018). Ritual de riscar os pontos dos Caboclos Indígenas em um iPad, no próprio Galpão do Sesc Belenzinho, durante a montagem da Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Ligia Nobre. Fonte: arquivo pessoal.



Figura 101 - Kabila Aruanda, *Existência/Resistência* (2018). Constelação *Cosmogramas*. Exposição *Campos de Invisibilidade*. Foto: Kabila Aruanda. Fonte: arquivo Kabila Aruanda.



CONTINUAMOS

Já temos situações desesperadas demais em nosso planeta desumano, lucidez e política afetiva devem nos reconstituir a existência evolutiva.

Temos que honrar nossos ancestrais que passaram e tantos iguais que seguem na luta! Continuar unidos nos dias nebulosos e festejar os dias ensolarados! Sigamos.

Se faz necessário que cada indivíduo se conheça, se reconheça e a partir daí fortaleça seus laços/diálogos afetivos/políticos com sua comunidade.

(Exu Seu Sete Portas de Aruanda)⁴⁰

Os tempos da luta e da criação devem aprender a se conjugar sem confusão, por revezamento, prolongamentos e aprendizados recíprocos da arte de ter cuidado.

(Isabelle Stengers)

São Paulo, 7 de agosto, 2019.

Começo e finalizo esta tese com uma carta para você. Os pontos riscados também são uma carta. São uma carta escrita à mão por e para o orixá, por e para o guia-entidade, por humanos e não humanos, numa ‘cosmopolítica’. Uma carta sobre o que se deseja e para quem. Uma carta-inscrição que gera uma força. Portanto, riscar é um comprometimento. Assim como esta curta longa carta. Riscar, escrever, desenhar, gestualizar, caminhar, são verbos que se fazem carne. São ações que se materializam, continuam. São comprometimentos em assumir responsabilidade não ‘por’, mas ‘diante de’. Em uma assembleia-gira agitada em abril de 2016, no terreiro, já em meio ao período turbulento político e afetivo que tem assolado o país, o Exu Seu Sete Portas, provocou a todos os presentes: “tudo que acontece é responsabilidade de todos”. Difícil escutar isso, mas necessário. Ecoa, de certa forma, com o que propõe a Donna Haraway ao perguntar quais são as nossas responsabilidades, em outras palavras, quais são as nossas habilidades de responder? Pergunto-me como escrever-desenhar-caminhar-ritualizar ou dar significado a uma tese em um

40 Dizeres compartilhados via o WhatsApp coletivo do Seu Sete Portas/Nação Livre Aruanda, em 28 e 29 de outubro, 2018, após a confirmação do resultado das eleições presidenciais do Brasil.

meio a terremotos e devastações? Em outras palavras, como continuar a escrever-desenhar-caminhar com a terra-chão em movimento – seja desmoronando, fraturando-se, sendo rapidamente devastada, ou como chão sendo feito e fazendo-se, engendrando-se na própria trajetória-gesto dessa tese. Continuamos...

Nos movimentos da existência, os ‘pontos riscados’ instauram constelações e comunicações. Estão sempre situados num tempo-espaco singular, como condensações efêmeras das forças em jogo, e, paradoxalmente, num tempo expandido, implicam um indivíduo e/ou coletivos. São ferramentas de proteção e atuação, compõem-se de gestos latentes que constroem e destroem territórios e direções. São encruzilhadas. Um ponto riscado da Nação Livre Aruanda é um ponto de vista, ou melhor, um “ponto de vida”, é Terra-chão em movimento, assim como esta tese. Entrelaçam-se aqui corpos nos riscos do tempo, assim como corpos dos riscos no tempo. Ponto riscado como carta-portal, como devir, do outrora, agora e de um futuro não prescritivo, mas imanente. Diante dos enfeitiçamentos extrativistas, violentos, devastadores, num gesto mínimo desejo que a feitura da leitura (e da experiência) deste risco feito palavra se multiplique e se firme também como uma contrafeitiçaria. Afinal, não é disso que trata a arte e as práticas artísticas?

L.

REFERÊNCIAS

ABIODUN, R. **Yoruba Art and Language: seeking the african in african art**. New York: Cambridge University Press, 2014.

_____. Modernist Trends in Yoruba Art. In: UNIVERSITY SEMINAR IN THE ARTS OF AFRICA, OCEANIA AND THE AMERICAS, 2018, Nova York. **Seminário...** New York: Columbia University, 2018.

AFONSO, G. B. Relações Afro-Indígenas. **Scientific American Brasil**, São Paulo, v. 14, p. 72-79, 2006.

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AIT-TOUATI, F.; ARÈNES, A.; GRÉGOIRE, A. **Terra Forma: manuel de cartographies potentielles**. Paris: Éditions B42, 2019.

ALEXANDER, J. **Pedagogies of Crossing: Meditations on feminism, sexual politics, memory, and the sacred**. Durham: Duke University Press Books, 2006.

ARGAN, G. C. **Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

ARAÚJO, E. (Org.). **A mão afro-brasileira**. São Paulo: Tenege, 1988.

ARÈNES, A.; GAILLARDET, J.; LATOUR, B. Giving Depth to the Surface – an Exercise in the Gaia-graphy of Critical Zones. **The Anthropocene Review**, v. 5, n. 2, p. 120-135, 2018. Disponível em: <<http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2053019618782257>>. Acesso em: 12 jan. 2019.

ARUANDA, K. **Texto-manifesto sobre Nação Livre Aruanda**. 2017 (inédito).

_____. **Kartilha Nação Livre Aruanda**. 2018. (inédito)

ARUANDA, Kabila e Mentoria. **Introdução ao Ciclo 2019 de Nação Livre Aruanda**, 2019 (inédito).

AZEVEDO, J. F. P. Qualificação da Banca, 2017. (Anotações minhas)

BASBAUM, R. **Ricardo Basbaum: Diagrams**, 1994-ongoing. Eds. Ricardo Basbaum, Will Holder, Emily Pethick. Berlim: Errant Bodies Press, 2016.

BASTIDE, R. (1948-1949). Ensaio de Uma Estética Afro-Brasileira. In: FREHESE, F.; TITAN Jr, S. (Org.). **Impressões do Brasil**: Roger Bastide. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.

BENJAMIN, W. **Das Passagen-Werk**. Ed. por Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp. 1983.

BONCIANI, R. “Escravidão, tráfico de pessoas e trabalho escravo: costumes e direitos na história”. In: **Contracondutas**. São Paulo: Editora da Cidade, 2017.

BOOGAARD, O. van den. Entrevista com Ian Wilson. **Gallery Newspaper**, Amsterdam, n. 32, s.p., mai./jun. 2002. Disponível em: <<http://www.janmot.com/text.php?id=22>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

BOURGEOIS, L. **Catálogo da exposição “Louise Bourgeois: The Spiral”**, Itália, 2018. Disponível em: <https://issuu.com/heimread/docs/bourgeois_spiral?e=6021215/58547071>. Acesso em: 21 mar. 2019.

BRETT, G. Lygia Clark: Seis Células. In: **Catálogo da exposição Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, 1998.

BRIONES, C. G. Édouard Glissant en las Américas: por una poética de la relación. 2016. 342 p. Tese (Doutorado em Literatura) – Departamento de Humanidades, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2016.

BROWN, K. MC. **The Vévé of Haitian Vodou: A structural analysis of visual imagery**. 1976. Tese (Doutorado) – University Microfilms/Temple University, Ann Arbor, 1976.

BRUM, E. A potência da primeira geração sem esperança. **El País Brasil** [online], Coluna, 5 jun. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/05/politica/1559743351_956676.html>. Acesso em: 5 jun. 2019.

BUCK-MORSS, S. **Hegel e o Haiti**. São Paulo: n-1, 2017.

BUENO, C.; NOBRE, L. **Campos de Invisibilidade**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2018.

CACCIATORE, O. D. **Dicionário de cultos afro-brasileiros**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitaria, 1988.

CAMARGO, D. C. F. **Imagética do candomblé**: Uma criação no espaço mítico-ritual. 2010. 156 p. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <<http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/283941>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

CAMILA SPOSATI. Disponível em: <<http://camilasposati.com/>>. Acesso em: 15 mai. 2019

CAMPOS, L. R. de. **Muitas Linhas de Um Mesmo Riscado**: A umbanda das zonas de contato. 2016. 107f. Dissertação (Mestrado em Ciência das Religiões) – Faculdade de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2016.

CASTRO, E. **Introdução a Giorgio Agamben**: uma arqueologia da potência. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CASTRO, E. V. de. No Brasil, todo mundo é índio, exceto quem não é. In: RICARDO, B.; RICARDO, F. (Ed.). **Povos indígenas no Brasil: 2001-2005**. São Paulo: Instituto Socioambiental, 2006.

CESARINO, P. Conflitos de pressupostos na antropologia da arte: Relações entre pessoas, coisas e imagens. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 32, n. 93, e329306, fev. 2017. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n93/0102-6909-rbcsoc-3293062017.pdf>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

CHAVES, M. M. Comentário dos trabalhos. In: **Rubem Valentim: construções afro-atlânticas**. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva. São Paulo: MASP, 2018.

CLARK, L. Caminhando [1983]. In: **Catálogo da exposição Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, 1998.

COCCIA, E. **A Virada Vegetal**. São Paulo: N-1, 2018.

CONDURU, R. **Arte Afro-brasileira**. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

CUNHA, M. C. da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, V. (Org.) **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983. p. 974-1033. v. 2.

Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie/ Instituto Socioambiental, 2014.

DANOWSKI, D. **Negacionismos**. São Paulo: n-1, 2018. (Col. Série Pandemia)

DAWSON, D. Ecstasy Is on the Wire: African and Afro-Atlantic Writing Systems: A Conversation with Robert Farris Thompson. In: KREAMER, C et al. (Eds.). **Inscribing Meaning**: writing and graphic systems in African art. Milão, Itália: 5 Continents Editions, 2007. p. 195-199.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995a.

_____. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. São Paulo: Ed. 34, 1995b.

_____. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 1996.

_____. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997a.

_____. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997b.

DELEUZE, G. **Lógica da Sensação**. Coord. da trad. Roberto Machado. São Paulo: Zahar, 2007.

_____. De l'archive au diagramme – un nouveau cartographe (“Surveiller et punir”). In: **Foucault**. Paris: Les Edition de Minit, 1986 (2004). (Collection Critique).

_____. **O que é Filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

GILLES DELEUZE: “Dois Regimes de signos” (Legendado em português). [S.n.; s.l], 2014. 1 vídeo (16min36). Publicado pelo canal de Rodrigo Lucheta. Disponível em: <https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/04/29/dois-regimes-de-signos-gilles-deleuze/>. Acesso em: 11 jun. 2019.

DEREN, M. **Divine Horsemen: the living Gods of Haiti** (1953). Nova York: McPherson & Company, 2004.

DICIONÁRIO INFOPÉDIA da Língua Portuguesa [em linha]. Porto: Porto Ed., 2003/2019. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/alguidar>. Acesso em: 20 mai. 2019.

DIDI-HUBERMAN, G. **Pensar Debruçado**. Lisboa: KKYM, 2015.

_____. **Cascas**. São Paulo: Ed. 34, 2017.

_____. **Quando as imagens tomam posição**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2017.

_____. Palestra sobre sua “Concepção do desejo que nos move” no âmbito da exposição Levantes. Sesc São Paulo, 2017. (Anotações pessoais)

DOS ANJOS, C. A filosofia política da religiosidade afro-Brasileira como patrimônio cultural africano. **Debates do NER**, UFRGS, Porto Alegre, n. 13, p. 80-, 2008.

EASTERLING, K. Floor. In: Rem Koolhaas/AMO/OMA (Eds.). **Elements**. Venice: Marsilio Editori, 2014. [Publication accompanying the Elements exhibition, Venice Biennale, 2014].

EDUCATION of Bruno Latour, The: From the Critical Zone to the Anthropocene. Documentário. EUA: Humanities Future Initiative/ Duke University, 2019. 1 vídeo (1h02min). Disponível em: <https://humanitiesfutures.org/media/the-education-of-bruno-latour-from-the-critical-zone-to-the-anthropocene-unlisted/>. Acesso em: 10 mai. 2019.

ENCICLOPÉDIA ITAU CULTURAL. Homepage. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 15 jun. 2019.

KIYOMURA, L. Paulo Mendes da Rocha projeta uma pedra no céu. **Jornal da USP**, Editorial Cultura, 13/04/2017. Disponível em: <https://jornal.usp.br/cultura/paulo-mendes-da-rocha-projeta-uma-pedra-no-ceu/>. Acesso em: 2 jul. 2019.

FAIK-NZUJI, C. **Arts africains: Signes et symboles**, Brussels: DeBoeck Université, 2000.

FERREIRA DA SILVA, D. In the Raw. **E-flux, Journal** [online], n. 93, set. 2018. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/93/215795/in-the-raw/>. Acesso em: 30 jun. 2019

FLAKSMAN, C. **Narrativas, Relações e Emaranhados**: Os enredos do candomblé no terreiro do Gantois, Salvador, Bahia. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FLUSSER, V. **Gestures**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

FOSTER, H. The artist as ethnographer. In: **The Return of The Real: Critical models in art and theory since 1960**. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRANKE, A. Talk: Artists at Work, Filming Magicians. Áudio. **Afterall Website**, 30 jun. 2014. Disponível em: <http://www.afterall.org/2014/06/30/2014_04_13_Anslem_Franke_Magiciens_De_La_Terre_Programme_5.mp3>. Acesso em: 4 ago. 2019.

FREIRE, C. **Walter Zanini: Escrituras críticas**. São Paulo: Annablume, 2013.

FRIEDL, P. **Working at Copan/ Trabajando no Copan**. New York: Stenberg Press, 2018.

FU-KIAU, K. K. Bunseki. **Buluwa meso, master's voice of Africa**. v. 1. (inédito).

_____. Ntanga-Tandu-Kola: The Bantu-Kongo concept of time. In: ADJAYE J. K. (Ed.). **Time in the black experience**. Westport and London: Greenwood Press, 1994.

_____. *Self Healing Power and Therapy: Old Teaching from Africa*, 1991.

GARCIA DOS SANTOS, L. Projeções de terra-floresta: o desenho-imagem yanomami. **Caderno SESC_Videobrasil #8**. São Paulo: Edições Sesc SP/Associação Cultural Videobrasil, 2013.

_____. Regarder Autrement. In: **Histoires de Voir** (Show and Tell) Paris: Fondation Cartier por l'Art Contemporain, 2013.

_____. 2013. **Amazônia transcultural: xamanismo e tecnociência na opera**. São Paulo: n-1, 2013.

GELL, A. **Art and Agency: An anthropological theory**. New York: Oxford University Press, 1998.

GLOVER, K. L. **Haiti Unbound: a spiralist challenge to the postcolonial canon**. Liverpool: Liverpool University Press, 2010.

GLOWCZEWSKI, B. **Devires totêmicos**. Cosmopolítica do Sonho/ Totemic Becomings. Cosmopolitics of the Dreaming. São Paulo: n-1, 2015.

GLOWCZEWSKI, B.; ALCANTARA, C. Cosmocoors: Performance Filmica de Incorporações no brasil e conversa com a Preta Velha Vó Cirina. **GIZ**, São Paulo, v. 2, n. 1. p. 277-301, 2017.

GODOY, A. Sismografia. **ClimaCom Cultura Científica: pesquisa, jornalismo e arte** [online], v. 4, p. 76-87, 2015. Disponível em: <<http://climacom.mudancasclimaticas.net.br/?p=4017>>. Acesso em: 04 ago. 2019.

GOLDMAN, M. A relação afroíndígena. **Cadernos de campo**, São Paulo, n. 23. p. 213-222, 2014.

_____. Formas do saber e modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. **Religião e sociedade**, Instituto de Estudos da Religião, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 102-120, 2005.

GUATTARI, F. **La revolution moléculaire**. Paris: Les Prairies Ordinaires, 2012.

_____. **As Três Ecologias**. Trad. Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas, SP: Papirus, 1990.

HALL, S. Identidade Cultural e Diáspora [1989] In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018. p. 88-98. v. 2: Antologia

HARAWAY, D. Situated knowledges: the science question in feminism and the privilege of partial perspective. **Feminist Studies**, University of Maryland, v. 14, n. 3, p. 575-599, 1988.

_____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Trad. Mariza Corrêa. **Cadernos Pagu** [online], v. 5, p. 7-41, 1995. [1988]. Disponível em: <<https://sociologiasociativa.wordpress.com/2018/10/04/perspectivismo-harawayano-haraway-19951988/>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

_____. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene**. Durham: Duke University Press, 2016.

HOLBRAD, M. The power of powder: multiplicity and motion in the divinatory cosmology of Cuban Ifá (or /mana/ again). In: HENARE, A.; HOLBRAAD, M.; WASTELL, S. **Thinking Through Things: Theorising artefacts ethnographically**. London: Routledge, 2006. p. 189-225.

HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HYDE, L. **Trickster makes this world**: mischief, myth, and art. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998.

252

INGOLD, T. **Lines**: a brief history. New York: Routledge, 2007.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JAIME LAURIANO. Homepage. Disponível em: <<https://pt.jaimelauriano.com/>>. Acesso em: 15 jun. 2019

KING, M. L. I have a dream [Eu tenho um sonho]. **Discurso**, Washington, DC, ago. 1963. Disponível em: <<http://anoticia.clicrbs.com.br/sc/mundo/noticia/2013/08/confira-a-traducao-na-integra-do-dis-curso-feito-por-martin-luther-king-ha-50-anos-4248603.html>>. Acesso em: 25 nov. 2018.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. **A Queda do Céu**: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

KREAMER, C. Circumscribing Space. In: KREAMER, C.; ADAMS, S. (Eds.). **Inscribing Meaning**: Writing and graphic systems in african art. Washington DC: Smithsonian National Museum of African Art, 2007.

LAFUENTE, P. Introduction: From the Outside. In: STEEDS, L. et al. (Orgs.). **Making Art Global (part 2)**: 'Magiciens de la Terre' (1989). Londres: Afterall Books, 2013. (Série Exhibition Histories)

LAGROU, E. **A Fluidez da forma**: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Top Books, 2007.

LAGROU, E.; SEVERI, C. (Orgs.). **Quimeras em diálogo**: grafismo e figuração na arte indígena. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

LAPOUJADE, D. **Existências Mínimas**. São Paulo: n-1, 2017a.

_____. **William James, a construção da experiência**. Trad. Hortência Santos Lencastre. São Paulo: n-1, 2017b.

_____. **A força da arte**. Conferência. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 21 mai. 2019.

_____. **Deleuze, os movimentos aberrantes**. Trad. Laymert Garcia dos Santos. São Paulo: n-1, 2015.

LATOURE, B. **INSIDE**. Palestra-performance. Berlim: HAU Theatre, 20 set. 2017. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/node/755>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

_____. **On the Modern Cult of the Factish Gods**. Durham: Duke University Press, 2009.

_____. **Critical Zones**: exhibition project. Alemanha: ZKM, 2018. Disponível em: <https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/en/programmes_projects/image_and_space/detail/critical_zones.html>. Acesso em: 14 mai. 2019.

_____. Booting up the Critical Zone: interview with Bruno Latour by Yohji Suzuki. **GA – Tokyo University of the arts website**, 16 maio 2018. Disponível em: <<http://ga.geidai.ac.jp/en/indepth/bruno2018en/>>. Acesso em: 14 maio 2019.

LAZZARATO, M.; MELITOPOULOS, A. O animismo maquínico. **Cadernos de Subjetividade** – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica da PUC SP, PUC São Paulo, ano 8, n. 13, p. 7-27, 2011.

LES JOYNES. Biografia. Disponível em: <<http://www.artinforme.com/>>. Acesso em: 17 maio 2017

LIGIÉRO, Z. Batucar-Cantar-Dançar: desenho das performances africanas no Brasil. **Aletria – Revista de Estudos de Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1, v. 21, p. 133-146, jan./fev. 2011.

LIPPARD, L. R. **Undermining**: A wild ride through land use, politics, and art in the changing West. New York/Londres: The New Press, 2014.

LIVRARIA DA TRAVESSA. Website. Sobre o Livro *Teatro de Pedra*, de SPOSATI, Camila. Disponível em: <<https://www.travessa.com.br/teatro-da-pedra/artigo/3d871bea-7cd5-4295-a371-de0ce70d1664>>. Acesso em: 15 mai. 2019.

LLANSOL, M. G. **Diários de Llansol**. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

LOPES, N. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro Edições da Summus, 2004.

MALOTKI, E.; DISSANAYAKE, E. **Early rock art of the American West**: the geometric enigma. Seattle: University of Washington Press, 2018.

- MARQUES, G. **Estudo sociosemiótico dos pontos riscados e do sistema de nomeação na prática umbandista**. 1997. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- MARQUEZ, R. Davi no museu. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte, n. 11, p. 2-11, 2017.
- MARTÍNEZ-RUIZ, B. **Kongo Graphic Writing and Other Narratives of the Sign**. Philadelphia: Temple University Press, 2013.
- _____. Flying over Dikenga: the circle of new life. In: KREAMER, C.; ADAMS, S. (Eds.). **Inscribing Meaning: writing and graphic systems in african art**. Washington DC: Smithsonian National Museum of African Art, 2007.
- MARTINS, L. Performances da oralidade: corpo, lugar da memória. **Letras** [online], n. 26, p. 63-81, nov. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>. Acesso em: 25 jul. 2019.
- _____. **Afrografias da Memória: o reinado do rosário no jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza, 1997.
- MAYA DEREN COLLECTION. Howard Gotlieb Archival Research Center. Boston University, EUA.
- MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2014.
- _____. **O Fardo da Raça**. São Paulo: n-1, 2018. (Coleção Série Pandemia)
- _____. Para um Mundo sem Fronteiras. In: 25 ANOS CULTURGEST, 2018, Lisboa. **Conferência...**, Lisboa: Grande Auditório, out. 2018. Disponível em: <<https://www.culturgest.pt/pt/programacao/para-um-mundo-sem-fronteiras-achille-mbembe/>>. Acesso em: 10 out. 2018.
- McELROY, I. C. Afro-Brazilian Altar-Poems: The Textual Poetics of Pontos-riscados. **Afro-Hispanic Review**, Vanderbilt University, Nashville, v. 26, n. 1, p. 103-120, 2007.
- MELLO E SOUZA, G. Estética Rica e Estética Pobre dos Professores Franceses. **Aula inaugural dos cursos**. Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1973.

MENEZES, H. Exposições e Críticos de Arte Afro-Brasileira: um conceito em disputa. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018. v. 2: antologia. p. 575-593.

MICHAELIS Dicionário. Vêrbete: Limite. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/limite/>>. Acesso: 12 mar. 2019.

MIGNOLO, W. D. **Histórias Locais / Projetos Globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. **La colonialidad**: la cara oculta de la modernidad. In: BREITWIESER, s.; KLINGER, C.; MIGNOLO, W. D. **Modernologias**. Artistas contemporâneos invEstigam la modernidade y el modernismo (Catálogo). Barcelona: MACBA, 2009. p. 39-48. Disponível em: <https://www.macba.cat/PDFs/walter_mignolo_modernologies_cas.pdf>. Acesso: 04 ago. 2019.

_____. La opción descolonial y la actualidad mundial. **Conferência**. Barcelona: CIDOB/ Auditorio Meier, mar. 2015. Disponível em: <http://www.macba.cat/es/conferencia-walter-mignolo>. Acesso em: 21 jul. 2016.

MIRROR OF MAYA DEREN, IN THE. Direção: Martina Kudlacek. Produção: Johannes Rosenberger, Constatin Wulff. Cinematografia: Wolfgang Lehner. Edição: Henry Hills. Roteiro: martina Kudlacek. Música: John Zorn. [S.l.]: 40min36seg, 2003 Disponível em: <https://www.fandor.com/films/in_the_mirror_of_maya_deren>. Acesso em: 04 ago. 2019.

MITCHEL, W. J. T. **Iconology**: Image, text, ideology. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

MUSEU DE ARTE SACRA – UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (MAS/UFBA). Website. Disponível em: <https://mas.ufba.br/>. Acesso em: 15 mai., 2019

MOLINA, N. A. **3777 Pontos cantados e riscados na Umbanda e na Quimbanda**. Rio de Janeiro: Espiritualista, 1975.

MOTEN, F. **Stolen Life / Fred Moten**. Durham: Duke University Press, 2018.

MUNANGA, K. Arte Afro-brasileira: o que é afinal. In: PEDROSA, A.; CARNEIRO, A.; MESQUITA, A. (Org.). **Histórias afro-atlânticas**. São Paulo: MASP, 2018. v. 2: antologia. p. 113-124

MUNANGA, K.; MANZOCHI, H. M. Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas. **Dédalo**, Museu da Arqueologia e Etnologia/USP, São Paulo, n. 25, p. 23-38, 1997.

NASCIMENTO, W. F. do. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. **Ensaio Filosóficos**, v. XIII, p. 153-169, ago. 2016. Disponível em: <http://www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/00_Revista_Ensaio_Filosoficos_Volume_XIII.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2019.

NINA RODRIGUES, R. **Os Africanos no Brasil**. São Paulo: Madras, 2010.

NEGRÃO, L. N. **Entre a Cruz e a Encruzilhada**. São Paulo: Edusp, 1996.

NOBRE, L.; NAKANO, K.: na laje, nossa arquitetura em construção. In: FLAVIEN, J.-P.; ANTUNES, L. et al. **Livro para Ler**. Rio de Janeiro: Associação Capacete, 2008. p. 47-54.

NOBRE, L.; PROENÇA, L. (Eds.). Website. <<http://arquivoexo.org>>, 2013 (não mais disponível)

NOBRE, L. Situação Copan. In: KUNSCH, G. (Ed.). **Revista Urbânia #3**. São Paulo: Pressa, 2008. p. 75-77.

_____. A cidade e seus espaços: múltiplas mediações. In: **31ª Bienal de São Paulo: Como aprender com coisas que não existem**. Blog, 28 mai. 2014. Disponível em: <<http://www.31bienal.org.br/pt/post/737>>. Acesso em: 4 jul. 2019

_____. Azulejabilizante – Verbete. **Revista Recibo #56: Brazil Distópico**. Ed. Traplev e Fabio Morais, São Paulo e Recife, ano 13, n. 17, p. 90, 2015. Disponível em: <https://issuu.com/recibo/docs/recibo56_online_____>. Acesso em: 4 jul. 2019

_____. **Diagrams and Diagrammatic Practices: on design process in the DRL (AA) 1997-98**. 1999. Dissertação (Mestrado em Histories and Theories) – Architectural Association School of architecture, Londres, 1999.

_____. Modos de aproximação. **Revista Tatuí**, n. 12, p. 58-60, 2011.

NOBRE, L.; ARUANDA, K. Modo de vida Aruanda: “ritualizar para construir uma existência” – Lígia Nobre em conversa com o Babalorixá Kabila Aruanda, um relato. **Cadernos de Subjetividade** – Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade da PUC-SP, São Paulo, ano 12, n. 18, p. 23-34, 2015.

NODARI, A. Limitar o limite: modos de subsistência. **Os mil nomes de Gaia** [blog], Rio de Janeiro, set. 2014. Disponível em: <<https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/alexandre-nodari.pdf>>. Acesso em: 12 mar. 2019.

ORTIZ, R. **A morte branca do feiticeiro negro**. Petrópolis: Vozes, 1978.

PANÃO, J. Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada. Breve resenha. **N-1 edições online**. Disponível em: <<https://n-publications.org/esferas-da-insurreicao>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

PELBART, P. P. Por uma arte de instaurar modos de existência que “não existem”. In: MAYO, N. E.; BELTRÁN, E. (Orgs.). **Catálogo da 31ª Bienal de São Paulo** – Como (...) coisas que não existem. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2014. p. 250-265.

_____. **Modos de Existência**. Aula. São Paulo: PUC, 2017.

PELLETIER, A. (Ed.). **Histoires de Voir** (Show and Tell). Paris: Fondation Cartier por l'Art Contemporain, 2012.

PEREIRA, A. O. **Fio de Prumo**. romance. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1965.

POPOVA, M. Maya Angelou on Freedom: A 1973 Conversation with Bill Moyers. **BrainPickings**, may. 2013. Disponível em: <<https://www.brainpickings.org/index.php/2013/06/14/maya-angelou-bill-moyers-1973/>>. Acesso em: 28 jul. 2019.

POVINELLI, E. A. Mother Earth: Public sphere, biosphere, Colonial Sphere. **E-flux journal** [online], n. 92, jun. 2018. Disponível em: <<https://www.e-flux.com/journal/92/204673/mother-earth-public-sphere-biosphere-colonial-sphere/>>. Acesso em: 4 ago. 2019.

PRANDI, R. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991.

_____. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

PREZIOSI, D. A arte da história da arte. **Boletim MASP**, São Paulo, n. 6, 2016 [1998].

OTTE, G.; VOLPE, L. M. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, jan./jun. 2000.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidade/racionalidade. *Modernidad, Colonialidad y América Latina. Nepantia, Views from the South*, 1/3, 2000, p. 533-580, 1989 [1992].

RABELO, M. C. M. **Enredos, feituradas e modos de cuidado**: dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador: Ed. UFBA, 2014.

RANCIÈRE, J. **A Partilha do Sensível**. Estética e Política. São Paulo: Exo Experimental.org/ Ed. 34, 2005.

_____. A política da arte e seus paradoxos contemporâneos. In ENCONTRO INTERNACIONAL SITUAÇÃO #3 ESTÉTICA E POLÍTICA, São Paulo, 2005. **Conferência...**, São Paulo: EXO/Sesc São Paulo, abr. 2005a.

MORENO, M. B. “A política é imaginação”: Entrevista com Jacques Rancière. **Milenio**, Paris, França, 14 jul. 2018. Disponível em: <<https://www.milenio.com/cultura/laberinto/jacques-ranciere-la-politica-es-imaginacion>>. Acesso em: 04 ago. 2019.

RAMOS, J. S. O Corpo-Encruzilhada como Experiência Performativa no Ritual Congadeiro. **Revista Brasileiro Estudos Presença**, Porto Alegre, v. 7, n. 2, p. 296-315, mai./ago. 2017.

REZENDE, M. (Org.). **Jornal dos 100 dias** – 3ª Bienal da Bahia. (Catálogo). Edição única. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, 2014. Disponível em: <https://issuu.com/bienaldabahia/docs/jornal_100_dias_small>. Acesso em: 16 mai. 2019.

RIGAUD, M. **Ve-Ve**: Diagrammes rituels du voodoo. New York: French and European Publication Corp., 1974.

RISÉRIO, A. **Textos e tribos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROLNIK, S. O Híbrido de Lygia Clark (1997). **Catálogo da exposição Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies de Barcelona, 1998.

_____. **Esferas da Insurreição**. São Paulo: n-1, 2018.

ROQUE, T. Sobre a noção de diagrama: matemática, semiótica e as lutas minoritárias. **Trágica: estudos de filosofia da imanência**, v. 8, n. 1, p. 84-104, 1. quad. 2015.

ROSA, J. G. A terceira margem do rio. In: **Primeiras Estórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.

ROYOUX, J.-C. Introdução. In: OHANIAN, M.; ROYUOX, J.-C. (Eds.). **Cosmograms**. Kristale company. Brasil: exo experimental org., 2005.

RUBEM VALENTIM: Construções afro-atlânticas. **Catálogo**. Curadoria Fernando Oliva; organização editorial Adriano Pedrosa e Fernando Oliva. São Paulo: MASP, 2018.

RUFINO, L. Pedagogias das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, UFRJ, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71 – 88, jan./jun. 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.12957/periferia.2018.31504>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

SEU SETE PORTAS. **Publicação eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida via WhatsApp para Nação Livre Aruanda, 2019.

SILVA, V. G. da. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**, USP, São Paulo, v. 55, n. 2, p. 1085-1114, 2012.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no Mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SCHNEIDER, K. Situational Diagram. In: SCHNEIDER, K.; YASAR, B. (Eds.). **Situational Diagram**. New York: Dominique Lévy, 2016.

SCHNEIDER, K.; YASAR, B. Preface and Acknowledgements. In: **Situational Diagram**. New York: Dominique Lévy, 2016.

SHUMAKER, R. W.; WALKUP, K. R.; BECK, B. B. **Animal Tool Behavior**: the use and manufacture of tools by animals. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2011.

SODRÉ, M. **O terreiro e a cidade**. A forma social negro-brasileira. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SOLERA, O. O. O. **A Magia do Ponto Riscado na Umbanda Esotérica**. 95f. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2014.

SOURIAU, E. **Modes of Existence**. Paris: Presses Universitaires France, [1943] 2009.

SPOSATI, C. **Teatro da Pedra**. São Paulo: Iluminuras, 2016.

STENGERS, I. **Cosmopolitiques**. Paris: La Découverte, 2003 [1997]. 2 v.

_____. La Proposition Cosmopolitique. In: LOLIVE, J.; SOUBEYRAN, O. (Orgs.). **L'Émergence des Cosmopolitiques**. Paris: La Découverte, 2007. p. 45-68.

_____. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. São Paulo: Cosac e Naify, 2015.

STENGERS, I.; PIGNARRE, P. **La Sorcellerie Capitaliste**. Paris: La Découverte, 2005.

STROTHER, Z. African Art and the *Realpolitik* of Decolonizing Art History. Aula ministrada no Departamento de História da Arte & Arqueologia. Nova Iorque: Columbia University, 2018.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

TÁÍWÒ, O. Yoruba art and language: seeking the african in african art. **Nka: Journal of Contemporary African Art**, Durham, n. 40, p. 108-111(Review), 2017. Disponível em: <<https://muse.jhu.edu/article/662679>>. Acesso em: 10 jul. 2019.

TAYLOR, A. The Northridge Earthquake: 20 years ago today. **In The Atlantic**, 17 jan. 2014.
Disponível em: <<https://www.theatlantic.com/photo/2014/01/the-northridge-earthquake-20-years-ago-today/100664/>>. Acesso em: 26 jul. 2019.

TELLES, V. da S. Trajetórias urbanas: fios de uma descrição da cidade. In: TELLES, V. da S.; CABANES, R. (Orgs.). **Nas tramas da cidade: trajetórias urbanas e seus territórios**. São Paulo: Humanitas, 2006.

THOMPSON, R. F. **The Four Moments of the Sun**. Washington DC: National Gallery of Art, 1981.

_____. Translating the World into Generousness: Remarks on Haitian Vèvè. **RES: Anthropology and Aesthetics**, n. 32, p. 19-34, 1997.

_____. **Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro americana**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011[1984].

TRESH, J. Entrevista. In: OHANIAN, M.; ROYOUX, J.-C. (Eds.). **Cosmograms**. Kristale company. Brasil: exo experimental org., 2005. p.11-12.

TURNER, V. **O Processo Ritual**. Estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VVAA. **3000 Pontos-riscados e cantados na Umbanda e Candomblé**. Rio de Janeiro: Eco, 1974.

WALSH, C. (Ed.) **Pedagogías decoloniales**: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito, Ecuador: Abya-Yala, 2013. Tomo I.

WATTS, V. Indigenous place-thought & agency amongst humans and non-humans (First Woman and Sky Woman go on a European world tour!). **Decolonization: Indigeneity, education & society** v. 2, n. 1, p. 20-34, 2013.

WILSON, I. **Plug In #47**. Exposição. Texto curatorial. Holanda: Van Abben Museum, 2008-2009. Disponível em: <<https://vanabbemuseum.nl/en/programme/programme/ian-wilson-1/>>. Acesso em: 26 set. 2014.

Entrevistas e Conversas em Nação Livre Aruanda

ARUANDA, Kabila. Entrevista sobre os ‘pontos riscados’ por Ligia Nobre, 2014 (inédito).

ARUANDA, Kabila. Depoimento sobre Existência/Resistência, com Ligia Nobre e visitantes da exposição Campos de Invisibilidade, 2018 (transcrição do áudio por mim) (inédito).

ARUANDA, Kabila. Depoimento sobre Exu Seu Sete Portas, 2019 (transcrição do áudio por mim) (inédito).

IMPERATRIZ, Cigana dos Mistérios. “Encontro Filosófico” de Aruanda, da guia-entidade sobre “Verdade” e concepção de “Modo de Vida” (transcrição do áudio por mim), jul. 2015.

KOKO VERDE, Se Zé do. Conversação com Ligia Nobre e iaôs, 2019. Anotações da Gira (inédito).

NEGRA ANÁSTACIA, Encontro-Gira com Ligia Nobre e iaôs. Anotação pessoal (transcrição do áudio por mim), jul. 2018. (inédito)

SEU SETE PORTAS, 2016. Entrevista sobre os ‘pontos riscados’ com Exu-Orixá de Aruanda, por Ligia Nobre, 2016 (inédito).

SEU SETE PORTAS. Conversação com Ligia Nobre e iaôs, 2018 (inédito).



GLOSSÁRIO

Este glossário compartilha os significados das expressões, nomes e termos presentes nesta tese (e expandido para alguns outros termos do repertório do terreiro) e que são de uso corrente na Nação Livre Aruanda. Muitos dos termos são similares ou os mesmos dos usos das religiões dos orixás no Brasil. Sua base é o “Vocabulário da Aruanda” e outros conteúdos da *Kartilha Nação Livre Aruanda* (ARUNDA, 2018) – “livreto [que] é um breve resumo sobre os fundamentos do método da Nação Livre Aruanda e sobre seus Guias e Orixás. Sintetiza as muitas camadas que fazem parte do método” (KARTILHA, 2018, p.2) – elaborada pelo babalorixá Kabila Aruanda, com assistência de alguns iaôs em 2018. Os termos grifados referem-se aos Orixás e aos guias da Mentoria do Panteão da Nação Livre Aruanda.

A

Adjá	instrumento para chamar o Orixá
Adobá	bater cabeça para o Oixá
Ageum	comida do sagrado
Agiokó	ajoelhado
Agô	licença
Agô dado	licença concedida
Aküé	dinheiro
Alabê	Yaô/Iaô que toca atabaque
Alguidar	pote de barro
Apoti	banco
Aruanda	Tempo
Axé	Tudo o que temos de melhor, acumulado de vidas anteriores, um verdadeiro tesouro que não pode ser jamais maculado, cuidadosamente mantido intacto por todos os Orixás que compõem nosso Panteão
Axé	obrigado
Axé Axelem	obrigado a você
Axogum	Ogan que cuida dos Exus

B

Babalorixá	Sacerdote
Benguê	tambor
<u>Baianas e Baianos</u>	Guias Mentores de Aruanda. São a ponte com o Culto aos Orixás no Brasil. Miscigenação, diversidade. Vinculados aos artistas e artesãos. Ligados à KORRENTE DAS GRANDES ALMAS DA ALEGRIA. Ligados aos sabores, aos temperos, às mandingas [patuás], às festas. Cuidam das carências: Todas [do que não está]. Ladinos, perspicazes, ajudam nas conclusões. Vibram o desfrutar, a criação, a criatividade, os negócios, “compra e venda”.
Boiadeiros	Guias Mentores de Aruanda. Cavaleiros, mensageiros, tropeiros, ligados ao universo masculino, força. Estradas, caminhos, transportes, fazer solitário, missões individuais, solidão, viagem interna, conduzir, insistência, persistência. Ligados aos desaparecidos.
Bombogira	Exu feminino
Bori	retiro espiritual

C

<u>Caboclas, Caboclos e Juremas</u>	Guias Mentores de Aruanda. Fazem o filtro energético em tudo que se relaciona ao terreiro. Ligados aos povos indígenas: Povo da Mata, Povo Xamã e Povo do Kaminho Sagrado. Curandeiros e caçadores.
<u>Ciganos e Ciganas</u>	Guias Mentores de Aruanda. Trabalham juntos com os Exus e Bombogiras e a eles estão intimamente ligados.

D

<u>Dadê / Dadewé</u>	Orixá da consciência. São Orixás da linha do oriente. Ensino: não se separa a natureza feminina da masculina e vice-versa.
Denen-Axé	uva (alimento sagrado)

E

Ebó	fortificante
Ekede	cargo do Terreiro
Enló	coletivo (para todos)
Epô	dendê
Erê/Ibejis	espírito de crianças
Eró	mistério
<u>Ewá</u>	Orixá. Cada folha é um Orixá. Fotossíntese. Elemento: Wewá [Folha]
Ewê	ervas
Exus	guardiões
<u>Exu Bombogira e</u>	Guias Mentores de Aruanda. São os guardiões. Vibram a matéria.
<u>Exu Lebara</u>	Toda a materialização do Sagrado. Manutenção do mundo material, corpo (principalmente o cérebro e suas conexões), dinheiro, trabalhos, sexo, comunicação, riquezas, prazer, proteção. Ligados à dissolução do ego. O ego é a imperfeição. Abandonar o ego é se aproximar da plenitude. Transmutação. Mito da Fênix (renascer das cinzas). Construção e destruição são as essências da existência. Ensinam a lidar com o imperfeito. Tudo que é material é imperfeito. Na natureza não existe nada puro. Existe uma ligação muito tênue entre o prazer e a dor.

F

Fundunga	pólvora
----------	---------

G

Guias	espíritos dos mortos que se comunicam conosco
-------	---

I

Ibá	quartinha
Ibeji	altar
<u>Ibejis/Erês</u>	Guias Mentores de Aruanda. Erês, espíritos das crianças, infância. Ligados ao desenvolvimento, ao primário, associações simples, lúdico, brincadeira, malvadeza, confiança, auto-estima, presentificação da memória, exposição, coragem, pedir alguma coisa. Acham objetos perdidos. São mensageiros: podem transitar por todos os lugares e muitas vezes trabalham para os Exus. Existem Erês marinheiros, kaboklos, Exus Mirins.
<u>Ibeji</u>	Orixá do Espírito infantil ou Espírito das crianças – alegria herdada do espírito das crianças ancestrais africanas.
Ilê	casa
Ilekun	porta, portão
Indé Totô	pipoca; flor das Chagas de Atotô
Intê de Axé	tempero
<u>Iroko</u>	Orixá da mata em todo seu ecossistema. Elemento: Tudo o que constitui a Floresta.

K

Kambono	quem dá assistência ao Guia
Kawisa	amor
Kazuá	moradia; corpo moradia do espírito
Kessaulê	formatura do Yaô/Iaô
Kizila	desentendimento; desavença
<u>Korrente das Grandes</u>	Sustentam todo o funcionamento energético do terreiro.
<u>Almas de Aruanda</u>	
Kossy	varrer

L

Lebara	exu homem
<u>Logum-Edé</u>	Orixá da busca da maturidade. Adolescente, Caçados, Provedor, Dançarino. Elemento: Matas, Festas.

M

<u>Mahamalé Oyá</u>	Orixá-Exu Feminino. Elevação máxima de um Exu, tudo que é matéria, ligação íntima com os prazeres. Orixá mais “humano” do panteão. Elemento: a matéria. Significado da Saudação: Me liberta dos eguns, me separa das más companhias, me desconecta do temo ruim! E me transforma!
Makumba	trabalho
Maleime	desculpa; perdão
Marafa	cachaça
Maroim	mel
<u>Marinheiras e Marinheiros</u>	Guias Mentores de Aruanda que auxiliam os viciados, o desamparados, os sofredores, os coitados. Ligações com a angústia, depressão, distúrbios mentais. Pescam as dores, levam as dores para o fundo do mar. Afogam as mágoas. Trazem esperança e alimento. Vislumbram a chegada de dias melhores.
<u>Mentoria</u>	Guias do Babalorixá Kabila Aruanda. Os mentores de Aruanda [Guias de Mestre Kabila] são responsáveis pelos Guias dos Yaôs do terreiro. Por exemplo, a Bombogira Marafona é responsável por todas as Bombogiras de Aruanda. No método de Aruanda a hierarquia é horizontal, valendo o sistema de equivalência: Mestre Kabila se equivale a todos os Yaôs e é responsável pela condução do método, assim como Exu Sete Portas se equivale a todos os Mentores e é responsável pelos Exus dos Yaôs.
Moila	vela

Monajamba	Exu feminino	268
Moté	bacia	
Mussuru	silêncio	
Muzambi	que o sagrado esteja com você	
Muzambi aos Orixás	que os Orixás abençoem o seu sagrado	

N

<u>Naná</u>	Orixá da Sabedoria, Fôlego, Vontade. Elemento: Lagoa, Terra molhada, Possas, Lama.
Nirê	Farinha

O

<u>Obá</u>	Orixá feminino da emoção, Ingenuidade, Guerreira, Imperfeição, amor humano. Elemento vai depender da qualidade de cada Obá.
<u>Obaluaiê/Omulu</u>	Orixá da Saúde. Elemento: terra do Cemitério [Oblauaiê acima e Omulu abaixo], Decomposição.
<u>Obathalá</u>	Orixá Mensageiro de Olorum. Liga o céu ao fundo do mar. Transita no buraco negro e no fundo do mar – lugares de silêncio (como o inconsciente e o subconsciente). O silêncio é uma forma de desapego, de pausa.
Obé	faca
Obé de Lonan	faca de ritual; força do Orixá materializada
Obé Kuruzu	tesoura
Obi	semente Africana que simboliza o cérebro
Odara	belo; bonito
Odi	chão
Odu	terra (elemento)
<u>Oduduwá</u>	Orixá Mensageiro de Olorum. Respeito [Pai Terra Feminino]. Elemento: Odu [Terra]
Odum	preto

269	Ofilá	mascara neutra feita de fios de contas
	Ogan	cargo no Terreiro
	<u>Ogum</u>	Orixá da Ação, Guerreiro, Ferreiro. Ogum Beira Mar, Ogum Xoroquê, Ogum Megê, Ogum Branco – Mensageiro de Olorum. Elemento: Metal
	<u>Olorum</u>	É o Orixá Universo. O começo e o fim de todas as coisas. Ele é o tudo, o todo. O universo para nós [Aruanda] é o movimento, assim é o Orixá Movimento. E nesse universo estão inclusos todos os Orixás. Agradecemos para o universo o movimento do sacrifício, e o sacrifício no movimento. Elemento: Tempo.
	Omin	água
	Omin-Doiê	água de cheiro; perfume
	Omin Odu	café
	Omin Tinhô	vinho, champagne
	Orí	cabeça
	<u>Orixá</u>	divindades da natureza
	<u>Orixá Exu</u>	Elevação máxima de um Exu, tudo que é matéria, ligação íntima com os prazeres. Orixá mais “humano” do panteão. Elemento: a matéria. Significado da saudação: Eu te respeito, te ouço, te obedeco porque você trabalha ao meu favor
	<u>Orum’Ihlá</u>	Orixá Mensageiro. O escriba. Responsável pelo registro da história de nossa existência para Olorum. Elemento: trajetória do Indivíduo no Tempo.
	Orobô	semente Africana ligada aos Exus
	<u>Ossanha</u>	Orixá da Ponderação, Pesquisa, Cura, Tratamento. Elemento: Wewá [Folhas], Ervas
	<u>Ossaim</u>	Orixá da Inocência, Pureza [Menino das Matas]. Elemento: Matas
	Ossé	limpar
	Otá	pedra
	<u>Oxalá</u>	Orixá da Individualidade, Personalidade, Nascimento, Princípio. Elemento: ar, Sopro de vida.

<u>Oxossy</u>	Orixá da Cura, Caçador, responsável pela proteína animal na tribo. Elemento: Mata	270
<u>Oxum</u>	Orixá da Criação, Concepção, Formação, Vaidade, Vontade. Elemento: Água Doce, Cachoeira	
<u>Oxum-Marê</u>	Orixá menos “humano” do panteão. Transformação. Orixá dos caminhos. Elemento: cobra, vapor, água no estado gasoso, arco-íris.	

P

Padé	oferenda às divindades
Pano da Kosta	protetor para vibração na gira
Pano de cabeça	protetor de orí
Paô	saudação de palmas ritmadas
Pemba	giz
Ponto	reza em forma de canto
Ponto riscado	símbolo sagrado
<u>Povo do Oriente</u>	Guias Mentores de Aruanda. Oriente, ligado à plenitude. Ciclos. A plenitude é a ponte para obtenção do prazer. O prazer é o poder absoluto.
Preceito	preparação
<u>Pretas Velhas/ Pretos Velhos</u>	Guias Mentores de Aruanda. Aconselhadores, benzedeiros, sábios, e anciãos. Responsáveis pelas Korrentes das Almas. Cuidam dos animais. Ligação com a origem da humanidade e a herança africana de culto aos orixás.

R

Ronkó	casa do Orixá; lugar de reconhecimento
-------	--

S

Senzajeum	cozinha
Simiê	semente
Sirê	esteira

T

Tendalegria	refeitório
Terreiro	chão sagrado

V

Vamunha	preparem-se para ir embora
Vudunso	antigo no culto aos Orixás

W

Wewá	folha
------	-------

X

<u>Xangô</u>	Orixá da Razão, Justiça. Elemento: Otás [Pedras]
<u>Xapanã</u>	Orixá que obedece a Olorum e Orixá-Exu. Vibra o ódio, a vingança com motivação. Significado da saudação: Velho Irado!
Xauê-Odara	canjica
Xek-Xek	sal

Y

<u>Yansã/ Oyá</u>	Orixá do Tempo, Ancestralidade. Responsável por encaminhar os eguns. Elemento: Raio, Fogo, Vento, Tempestade.
Yaô/Iaô	iniciado
Yaomiwé	banho de erva
<u>Yemanjá</u>	Orixá da emoção. Elemento: Mar

Z

Zabelê	alegria
--------	---------



14 DEKAS

28-29-18

1951
2517

