

o que é vis
que é invi
que pode
visto e o q
pode ser v

**o que é visível, o que é
invisível, o que pode ser visto
e o que não pode ser visto.**

por Julia Coelho

10	o que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto.
13	o que é visível
14	o que pode ser visto
21	o que é visível, o que é invisível
30	o que é visível e que não pode ser visto
40	o que é invisível e que pode ser visto
46	o que foi visto

O que é o que
invisível e ser
pode ser vis-
to.

Esta pesquisa é uma tentativa de investigar sobre a condição de invisibilidade do otá (pedra sagrada do candomblé, morada do santo) na amplificação de sua força, sua capacidade de agenciamento e de como esse elemento propõe uma nova leitura na relação entre coisas e pessoas. A partir do questionamento sobre a exibição de otás em museus & centros culturais (já exibidos e depois retirados no Museu da Cidade em Salvador e exibidos no CCSP em 2015), convoco trabalhos e artefatos que ajudam a pensar um pouco sobre uma “vida” dos objetos que essa pedra parece materializar.

**“Biri-biri bò
wón lójú
Ogbéri ko
mo Mariwo”**

mariwo. cortinas sagradas feitas de tiras da palmeira de dendê que têm por finalidade resguardar e separar o sagrado do profano.

*As trevas cobrem seus olhos,
o não iniciado não pode conhecer o mistério do Mariwo.

o que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto.

Em outubro de 2015 fiz uma visita à exposição *Medo, Fascínio e Repressão no Acervo da Missão de Pesquisas Folclóricas 1938-2015* no Centro Cultural São Paulo e lá me deparei com alguns otás expostos em uma vitrine. Depois de muitos meses de pesquisa sobre os otás e de poucas respostas, fui surpreendida por essa situação que me parecia improvável depois de ter lido *A vida secreta das pedras: historicidade, materialidade e o valor dos objetos no candomblé da Bahia*¹, artigo de Roger Sansi.

Roger Sansi, antropólogo catalão, discorre, nesse artigo de 2005, sobre a historicidade e materialidade dos objetos no Candomblé. Nele, Sansi relata duas visitas que fez ao Museu da Cidade de Salvador: no primeiro encontrou um otá - pedra sagrada do candomblé - em exposição e no segundo já não pôde vê-la novamente, pois havia sido retirada dali. O otá é uma poderosa pedra que, a partir do momento de sua consagração, deve permanecer no igbá - altar sagrado - guardada dentro de uma vasilha tampada de modo que ninguém possa vê-la, somente o pai ou mãe de santo. Expô-la em um museu junto ao restante da coleção Afro-Brasileira, pinturas acadêmicas e bonecas do século XIX significava ignorar todo o seu significado e poder.

O otá é um elemento primordial na vida do filho de santo, ambos construirão juntos sua história numa relação de interdependência, desde o momento de sua iniciação e as-

sentamento até a sua morte. Antes de ser iniciado, aquele que se tornará filho-de-santo deve achar o seu otá² a partir do seu chamado e só aí poderá “fazer o santo” e consagrar a sua pedra. Para que isso ocorra, a pessoa, que deve já ter sido convocada pelo santo a se iniciar no Candomblé, deve ser regida pelo mesmo orixá que a pedra. Esse reconhecimento é muito particular, e é a prova de que tal pedra possui um poder que não é fruto de uma ação humana, mas sim de si mesma: é a sua agência. Sansi (2005, p.5) relatou em seu texto uma situação de encontro entre uma pessoa e um otá:

Em outro momento, ela me contou como que encontrou seu Exú, por acaso. Depois de uma forte chuva, a casa de sua irmã desabou. Passando do lado, ela escutou uma voz fraca vindo das ruínas. Ninguém mais tinha ouvido. Ela parou e começou a olhar debaixo das ruínas enquanto a voz ficava mais clara e alta, pedindo que ela o tirasse dali de dentro. Finalmente, ela encontrou uma pedra estranha, com a forma de uma caveira de bode. Ele levou para casa e colocou a pedra na posição do assento do Exú, atrás da porta de ingresso do barracão.³

Após ser consagrado, o otá deve ficar envolto em um pano, escondido dentro do vaso e trancado em um quarto que só a mãe de santo ou o pai de santo tem acesso. A força do assentamento se multiplica na medida em que aumentam as suas camadas de invisibilidade, o segredo que se constrói em torno do otá é fundamental para que sua força permaneça e que eventualmente se manifeste no corpo humano no momento da possessão.

O que acontece então quando o otá vira objeto de museu? Ainda resta nele uma força? A partir do texto de Sansi e de outras leituras comecei a levantar algumas questões: será que alguns objetos possuem uma vida? Uma vida oculta

1. GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUI-MARÃES, Roberta Sampaio (org.). **Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

2. O otá pode tanto ser uma pedra, como algum outro elemento dependendo do Orixá. Em minha pesquisa tomarei o exemplo do otá enquanto pedra.

3. GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUI-MARÃES, Roberta Sampaio (org.). **Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

que talvez nós humanos não podemos acessar? Podem possuir vontades próprias? Essa força dos objetos se manifestaria só em contextos religiosos ou será que na arte também seria possível observá-la? Como isso afeta a nós humanos?

Surge então a vontade de pesquisar trabalhos de arte que se aproximem das perguntas que me fiz acima e reuní-los nesta pesquisa. Como seria pensar em uma exposição de objetos de arte dotados de um “poder” ou uma “vida” a partir de outro objeto poderoso que não pode ser visto e muito menos musealizado?

Algumas ideias ajudam a pensar nessa questão, como por exemplo o reconhecimento da agência dos objetos e de uma relação menos hierárquica entre coisas e pessoas, assim como a ideia de que ver é sempre uma operação entre aquele que olha e aquele que é olhado.

o que é visível, o que é invisível, o que pode ser visto e o que não pode ser visto são pontos que ajudam a estruturar a pesquisa em blocos, mas que às vezes se misturam - por não serem categorias tão estanques e possuírem múltiplos sentidos - ou se repetem - já que a pesquisa pretende se construir em um formato mais dinâmico e menos fechado.

o que é visível

Para entender as questões até agora levantadas, vamos apresentar a história dos otás: sua preparação, seu uso, sua relação com as pessoas e com as coisas. Para isso, faz-se necessária uma compreensão sobre o encontro da pedra com o iniciando e o processo de iniciação dessa pessoa dentro do candomblé, pois é ali também que a vida da pedra tem início.

O processo de iniciação compreende o momento em que o santo e o filho de santo são feitos, ao mesmo tempo. Na realidade, ambos – Orixá e pessoa – já existem antes de serem feitos, mas precisam ser atualizados nesse momento de consagração. Para que fique claro, precisamos estabelecer a distinção entre os orixás gerais (Oxum, Iansã, Omolu) que existem em número finito e os orixás pessoais (Oxum de tal pessoa, minha Iansã etc.) que possuem características muito particulares e existem em número infinito; todos nós possuímos um Orixá geral, mas só os iniciados possuem um orixá pessoal. Desse modo, juntos, Orixá e pessoa vão “fazer o santo”, ou seja, compor essas duas novas entidades: o santo – como são comumente designados esses orixás individuais – e o filho de santo. No entanto, tudo que existe no mundo, além dos humanos, também pertence a algum orixá: animais, plantas, pedras, cores, dias, sabores etc. e assim como nós, tais elementos também podem ser consagrados para os orixás (Goldman, p.120)⁴. Alguns, de fato, o são, e compõem o assentamento, elemento essencial tanto no próprio processo de iniciação quanto em toda a vida do filho de santo.

4. GOLDMAN, Marcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica**. Análise Social, vol. XLIV. p. 120. 2009. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1236787453Q-7qNY4ou6FI-23NG6.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

o que pode ser visto

5. Nina Rodrigues (1900 apud Goldman, 2009). GOLDMAN, Marcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica.** Análise Social, vol. XLIV, p. 121. 2009. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ufrj.br/documentos/1236787453Q-7qNY4ou6FI-23NG6.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

6. RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s. a., 1935.

“A feitura do santo compreende duas operações distintas, mas que se completam, a preparação de fetiche e a iniciação ou consagração de seu possuidor”⁵

Antes que o ritual de iniciação comece, o devoto deve encontrar o seu otá em algum lugar da natureza, para reconhecê-lo, a pessoa já deve ter consultado uma mãe-de-santo para saber qual é seu orixá. Existe um grande número de pessoas que vão às casas de candomblé não por vontade própria, mas sim porque foram chamadas pelo orixá a cumprir obrigações como devotas, podendo sofrer algumas aflições físicas, mentais e sociais caso essas obrigações não sejam cumpridas. No modelo oficial ketu, a primeira coisa que a mãe de santo faz ao receber uma pessoa que chega em seu terreiro em busca de ajuda é jogar os búzios para que eles digam qual é seu orixá e quais são as causas de suas aflições. Como observou Nina Rodrigues:

“Aqui na Bahia, toda pessoa que deseja ter santo ou que encontra um objeto que supõe ser fetiche, vai consultar o pai do terreiro que, por meio de búzios ou de dados, lhe diz qual o santo é, e ao mesmo tempo lhe designa o pai ou mãe do terreiro que tem de preparar o fetiche e dirigir a iniciação.”⁶

Baba Egbé Leandro de Oxumarê, pai de santo na casa de Oxumarê em Salvador explica como se dão as formas de encontro entre iniciando e otá:

“Varia muito, depende do Orixá, cada Orixá tem uma característica, uma maneira de pegar esse Otá, de encantá-lo. Tem Otás que o Orixá da pessoa mesmo, no processo iniciático, ali no início, quando vai pra cachoeira, o Orixá vai, mergulha e trás. Outros caminhos são apresentados - tem vários Otás e a pessoa escolhe a que mais se identifica. Outros caminhos - o Babalorixá vai e busca. Outros caminhos também - tem vários Otás dentro da casa escolhidos criteriosamente que já ficam numa bacia dentro do Peji - é o quarto -. Enfim, aí já é uma ciência restrita...”⁷

A relação que pessoas e coisas estabelecem dentro da religião do candomblé e que pode ser observada já nesse momento de encontro, foi e ainda é classificada como problemática pela lógica ocidental moderna.

Entre os séculos XVI e XVII, navegantes comerciantes portugueses e holandeses que percorriam a costa ocidental da África inventaram o termo “fetiche” para designar objetos materiais produzidos e adorados por “africanos” que lhes atribuíam propriedades místicas ou religiosas. No fim do século XVIII Charles De Brosses vai usar o termo “fetichismo” para definir essa prática de adoração como religião, uma religião que para ele demonstrava que os “africanos” possuíam uma forma de sociedade mais selvagem e atrasada do que a de seus contemporâneos europeus, já que para ele seus objetos de culto podiam ser encontrados ao acaso. Hegel ia além e defendia que mais do que no atraso, os fetichistas africanos viveriam fora da história, uma vez que ao tratar objetos como sujeitos, eles recusavam os preceitos da razão que guiam a história e portanto não poderiam ser considerados nem como seres humanos. No Brasil, o termo “fetichismo” começa a aparecer na década de 1860 em jornais baianos que faziam frente ao Candomblé que aqui surgia, em suas páginas a religião era problematizada enquan-

7. Entrevista concedida à pesquisadora pelo pai de santo Babá Egbé Leandro de Oxumarê em 12 de novembro 2015

to feitiçaria e enquanto culto organizado e seus sacerdotes eram chamados de feiticeiros ou fetichistas. Em 1900, Nina Rodrigues publica o livro *L' Animisme fétichiste des nègres de Bahia* no qual apresenta resultados de sua pesquisa sobre a presença do fetichismo africano no Brasil defendendo a ideia de que tais cultos africanos não podiam ser classificados como feitiçaria mas sim como religião, ainda que primitiva, mas composta por uma unidade que se distinguia de superstições. Os fundamentos, objetos rituais do Candomblé que personificam os santos dos iniciados, eram identificados pelos pesquisadores da época como fetiches, evidenciando a grande influência que ainda sofriam pela literatura sobre 'cultos fetichistas' da África Ocidental.

A escolha dos objetos que serão cultuados é classificada nas falas anteriores como fortuita e arbitrária, quando na realidade, segundo Roger Sansi, mobilizam uma série de questões que podem ser convocadas aqui para nos ajudar a pensar sobre a escolha do objeto por uma pessoa. Antes de tudo, acho importante trocar "escolha" por "encontro", visto que as forças se equivalem no que parece ser um "diálogo" entre ambos os elementos na produção do significado do objeto enquanto fetiche e da pessoa enquanto pertencente a ele. Sansi (2005, p. 120) aponta:

Encontrar um fetiche é um evento que tem alguma coisa de imprevisível: é um evento particular no qual as pessoas acham alguma coisa excepcional que elas reconhecem como parte de si. Pietz explica essa questão em relação à definição surrealista do objet trouvé:

esses momentos de crise de um encontro singular e de uma troca indefinível entre a vida própria e aquela do mundo, que ficam marcados nas coisas e nos lugares, enquanto memórias pessoais que retêm um poder peculiar de mobilizar-nos profundamente. (Pietz, 1985:12)⁸

Esse encontro seria então fruto de um momento excepcional, em que algo forte e simbólico para a pessoa aconteceria – poderia ser um chamamento muito direto, um encontro ao acaso que fosse marcado por alguma conexão particular ou uma identificação muito forte. O encontro com esse objeto, nada mais seria, segundo Sansi, do que o encontro com o santo, sendo o objeto o meio pelo qual o sagrado se manifestaria e a prova material desse evento. É importante não perder de vista que nesse "diálogo" ambos os elementos se influenciam e se transformam: a pedra teria sua força reconhecida, tornando-se potencialmente poderosa e o devoto sua ligação com o orixá fortalecida, virando, portanto, uma pessoa já diferente. Desse modo, esse objeto fixaria esse evento (o encontro) em sua materialidade e ela seria o meio por onde o santo poderia fazer-se presente novamente (mas nunca da mesma forma, pois o evento é único).

Voltando à questão sobre o fetiche: Pietz observa que 'o fetiche é sempre uma fixação significativa de um evento singular; acima de tudo ele é um objeto 'histórico', a forma material e força durável de um evento que não se repete'. (Pietz, 1985:12)⁹.

A historicidade radical do fetiche, que surge de um evento único, é o que mais perturbou Hegel e o que o convenceu a colocar a África fora da História. O que Hegel interpretou como 'capricho' ou escolha 'arbitrária' é de fato o reconhecimento dos valores singulares gerados pelos eventos. Esses novos valores, como diz Latour (2001), não podem ser reduzidos à lista de elementos que fazem parte do evento antes dele acontecer. Através do evento, os atores sociais envolvidos 'gagnent en definition' nas palavras de Latour (2001:131), eles são modificados e mais definidos enquanto pessoas sociais, poderíamos dizer, uns em relação aos outros.¹⁰

8 e 9 Willian Pietz (1985 apud Sansi, 2013). GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUIMARÃES, Roberta Sampaio (org.). **A Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância.** Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

10. Roger Sansi. GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUIMARÃES, Roberta Sampaio (org.). **A Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância.** Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

A partir daqui é possível repensar a relação hierárquica que nos é posta como única e verdadeira entre sujeito e objeto, em que sujeito é o elemento que determina todas as ações, dominando o objeto. Como entender essa desierarquização? O exemplo do Otá aponta não só para a impossibilidade de um domínio completo do homem sobre a coisa, como também para a existência de uma relação de interdependência entre ambos.

Bruno Latour, através da sua Actor-Network Theory aborda tal questão ao problematizar as assimetrias postas pela sociologia na análise do mundo social. Para ele, os vínculos sociais, que prefere designar e entender como associações, não representam uma categoria estanque, mas sim uma rede que se transforma e transforma seus elementos na medida em que eles agem, se constituindo, portanto, na troca e podendo ser remodelados a partir de novas conexões.

“Assim, para a ANT, social é o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas.”¹¹

A ação social é delegada a distintos tipos de atores – e aqui são incluídos os objetos – que possuem modos de ação e tipos de força muito particulares, mas igualmente válidos. Latour questiona a convicção do “social” se restringir ao protagonismo da ação humana, movida pela intencionalidade e significado. A explicação para a exclusão dos objetos como agentes está na definição limitadora de atores e agências formulada pela sociologia, definição essa que postula a ação composta por um significado e por uma intenção. Tomamos a explicação de Durkheim como ilustração desse pensamento:

[...] Os elementos que constituem esse meio são de dois tipos: coisas e pessoas. [...] Mas, é claro, os impulsos que determinam as transformações sociais não provêm

nem do material nem do imaterial, pois nenhum deles possui força motriz [puissance motrice]. [...] São a matéria sobre a qual agem as forças sociais da sociedade; mas, por si próprias, não liberam nenhuma energia social [aucune force vive]. Como fator ativo, então, só o que permanece é o meio humano.¹²

Para Latour, no entanto, o ator ou agente pode ser entendido como tal no momento em que sua incidência modifica um estado de coisas, mas não necessariamente o determina. Os objetos seriam então partícipes da ação e não causadores de efeitos que posicionaria a ação humana como intermediária na condução das ações.

“A ANT não alega, sem base, que os objetos fazem coisas “no lugar” dos atores humanos: diz apenas que nenhuma ciência do social pode existir se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de plenamente explorada, embora isso signifique descartar elementos que, à falta de termo melhor, chamaríamos de *não-humanos*.”¹³

É interessante observar que a preocupação do autor não se limita à questão específica dos objetos como atores, ele entende que esse questionamento é parte de algo maior, parte da estrutura social e de suas assimetrias, ponto importante para o entendimento do exercício do poder. Desse modo, a fim de repensar toda uma cadeia de relações, Latour propõe novas nomenclaturas para novas definições, como faz ao substituir a palavra “sociedade” por “coletivo”. O “coletivo” designará então o projeto de incorporar novas entidades à rede, todas aquelas que são excluídas do campo de ação da “sociedade”, compondo justamente um conjunto de elementos heterogêneos, humanos e não-humanos. Parece muito simples entender essa proposta no momento em que observamos que a continuidade de uma ação raramente é dada apenas entre humanos ou entre objetos, mas com muito maior probabili-

11. LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012

12. Emile Durkheim (1966 apud Latour, 2012). LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012

13. LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012

dade entre um e outro. Outro ponto que se levanta é o de que a ANT (Actor-Network Theory) não destitui a relação dialética entre objetos e sujeitos, a simetria proposta entre ambos se baseia na ideia de que seus modos de ação tem igual valor, embora ocorram de maneiras distintas.

“Como se uma poderosa maldição houvesse sido lançada sobre as coisas, elas permanecem adormecidas como servos de um castelo encantado. No entanto, uma vez libertas do feitiço, começam a espreguiçar-se, a esticar-se, a balbuciar. Enxameiam então em todas as direções, sacudindo os atores humanos para despertá-los de seu sono dogmático.”¹⁴

14. LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012

o que é visível, o que é invisível

Trabalhos de arte, em sua maioria, são pensados para serem vistos. A materialidade, cor, forma e relação com o espaço são alguns dos pontos que nos aproximam deles através dos nossos olhos e do nosso corpo, mas a ideia que os estruturam não necessariamente se limita a essas características. Muitas das vezes existe uma série de acontecimentos/processos que possibilitaram a criação de um trabalho e que são fundamentais em seu conceito, mas que nem sempre estão visíveis à quem se depara com ele em uma exposição.

Tania Pérez Córdova é uma artista mexicana que tem sua produção marcada por objetos tridimensionais que apontam para instâncias e operações além do tempo presente e do lugar em que se encontram. Os objetos de Córdova não se encerram em sua materialidade ou composição, eles carregam junto o peso de relações, sejam elas visíveis, invisíveis ou apenas imaginadas. Essas relações se dão entre materiais - texturas e significados culturais - entre pessoas - em negociações sobre a posse das coisas - e entre pessoas e coisas - marcadas por questões afetivas, utilitárias, mercadológicas. Significa dizer então que a simbologia dos materiais e objetos que utiliza talvez possa surgir como um ponto de partida para o significado do trabalho, mas ela se transforma à medida que a artista os envolve em interações sociais no processo de sua elaboração: o significado, portanto, se constrói nessa rede de intercâmbio.

O objeto tridimensional, tão presente e “verdadeiro” por nos possibilitar uma proximidade da coisa em si, surge como um registro ou como prova material de um evento. Entendo a produção de Córdova relacionada à ideia de *construção do evento no objeto* apontada por Sansi, e à ideia de *associação* defendida por Latour e a estrutura nessa pesquisa a partir de dois pontos: O que é visível e o que é invisível.



Call Forwarding, 2013

Em *Call Forwarding*, Tania Pérez Córdova toma emprestado de uma amiga o chip de seu celular e o integra a uma placa de cerâmica, o que tornava-o inutilizável pelo período em que a peça estava em exposição. A amiga precisava habilitar um serviço de encaminhamento de chamada para que o número de seu celular, através de outro chip SIM, ainda pudesse fazer e receber ligações.

Por precisarem um do outro na explicação de suas existências, haveria um fio imaginário que conectaria o novo chip SIM ao antigo chip SIM? Ou um seria como o duplo do outro? A ideia de duplicação ou reificação pode ser observada também na forma da peça que remete a um microchip SIM e em uma cavidade que atravessa sua superfície que remete ao

compartimento do aparelho celular onde é inserido o chip SIM. O trabalho envolve relações que passam desde a negociação entre a artista e a amiga até o embate entre materiais que tem significados históricos tão marcados e distintos.



Things in Pause, 2013

Things in Pause é um trabalho que consiste em placas de espuma e teclas de um piano emprestadas de um pianista que conheceu durante a montagem da exposição. Ao fim da mostra, as teclas retornam à sua vida no piano, re-estabelecendo uma ordem que havia sido abalada. A curiosidade é grande não só pelas adaptações que o pianista teve de fazer em suas peças, ou de como o piano pôde ter a oportunidade de ser outro piano por algum tempo, mas também pela experiência das teclas: elas voltam as mesmas depois de terem integrado uma obra de arte? E o pianista?



We focus on a woman facing sideways, 2013

Em *We focus on a woman facing sideways*, Evening, a artista pendura um brinco de ouro de sua avó em uma estrutura triangular de bronze. Brincos, meias e lentes de contato indicam pares. Aonde estaria então o outro brinco? Guardado num potinho de jóias? Ou sendo usado mesmo sem o seu par sob a justificativa de que ele estava um tempo fazendo parte de um trabalho de arte, ou sendo ele mesmo o próprio trabalho. Será que esse brinco que desfila por aí na orelha de alguém não faria parte também do trabalho?

Na tentativa de pensar a vida dos objetos não só no sentido de eles serem capazes de construir uma biografia, mas também no de afetar a nós humanos, apresento *Boule Suspendue* como um outro estudo de caso.

Gosto de pensar nos objetos tridimensionais e na relação que o nosso corpo estabelece com a sua materialidade e que nossa memória estabelece com suas formas, *Boule suspendue*, emblemático trabalho de Alberto Giacometti produzido entre 1930 e 1931, é uma dessas obras que nos colocam em uma posição de estranhamento, em que a relação sujeito-objeto parece fugir de suas limitações. O trabalho sugere um movimento de atrito a partir da esfera suspensa por um fio, que, apesar de cercada por uma espécie de gaiola, faz a sua sugestividade presente no espaço do mundo real e pode ser ativada, ainda que de maneira frustrada pelo espectador.¹⁵

Um objeto pode ganhar “vida” no momento em que ele desestabiliza o sujeito? Haveria aí então uma troca de posições entre aquele que domina e aquele que é dominado? O encontro com *Boule suspendue* evoca naquele que vê uma sensação de frustração, da falta de controle, a ideia do movimento da esfera que quase rasga a segunda peça parece figurar o “quase-lá”, algo que não se completa e que nos inquieta pelo vai-vem que, mesmo sendo infinito, é incapaz de alcançar o fim que inconscientemente desejamos. Nesse sentido, o objeto segue uma ordem que lhe é própria, em um campo de forças que não permite interferências de um desejo externo, e é nessa ordem que ele assume o seu poder.

“Os objetos surrealistas de Giacometti fazem irrupção no mundo real como situações, cristalizando uma sensação: Michel Leiris falava em 1929, a respeito das esculturas de Giacometti, da materialização de “crises”. Essas sensações, como nos sonhos, são tão perturbadoras que dão prazer. Todos os objetos guardam o rastro de

15. Originalmente era permitido ao público o manuseio do fio para colocar a esfera em movimento, embora o contato direto entre as duas peças nunca se fizesse possível.

lembranças pregastes, porém imprecisas, como o que resta dos sonhos ao despertar.”¹⁶



Boule suspendue, 1930-1931

Rosalind Krauss sinaliza em *On ne joue plus* publicado no livro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* de 1986, que os próprios elementos do trabalho de Giacometti apontam para uma ambiguidade que também é perturbadora: se em um momento a cunha parece o parceiro feminino do elemento redondo que está sobre si, em outro, sua forma fálica que se projeta diante da circularidade vulnerável da bola desestabiliza tal categorização. O gesto entre a bola e a cunha encarna o sentimento de amor e violência: acariciar e cortar. Esse jogo de oposições é o que constitui a ideia de *Alteration* defendida por Georges Bataille e que servirá de ponto de apoio para a análise que Rosalind Krauss faz de *Boule suspendue*.

Bataille explica que a palavra ALTERATION que deriva do latim ALTER, é definida por uma ideia de mudança de tempo e de estado que pode seguir em duas direções opostas: a da evolução e a da regressão. *Alteration*, portanto, seria um fenômeno em que opostos operariam conjuntamente, como por exemplo na relação produtiva que o autor estabelece entre a violência e o sagrado, entre criação e destruição. É como quando diz que a experiência criativa deve ser uma experiência de morte:

“Art, since it is incontestably art, proceeds in this way by successive destructions. Thus insofar as it liberates instincts, these are sadistic.”¹⁷

Krauss afirma que essa oscilação do significante entre dois polos é colocada em jogo em *Boule suspendue* pois, apesar do trabalho aparentemente se estruturar numa oposição binária, em masculino e feminino, o valor de cada um desses termos não permanece fixo. A esfera e a cunha podem ser entendidos como símbolos tanto do sexo masculino quanto do sexo feminino ou como símbolo de ambos - a esfera pode ser comparada ao olho ou à bunda, por exemplo - permitindo assim leituras homossexuais, heterossexuais, masturbatórias, sádicas, etc. A autora observa ainda que o jogo de sentido dessas transições pode ser entendido como o simbolismo do movimento literal de ação pendular do trabalho.

Seguindo o raciocínio da aproximação do trabalho de Giacometti ao de Bataille - que haviam alinhado suas ideias desde que o artista passou a integrar o corpo editorial da revista *Documents*, em 1929 - Rosalind Krauss aproxima a lógica de *Boule suspendue* à lógica de *l'Histoire de l'Oeil*. Ela retoma a defesa de Roland Barthes de que a história não é sobre os personagens do romance, mas sim a história de um objeto - o olho - que vive sob uma condição de migração e nunca tem sua definição absoluta.

16. WIESINGER, Véronique. **Giacometti**. Tradução Célia Euvaldo, Eloísa Araújo Ribeiro, Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify; Paris: Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2012.

17. Georges Bataille (apud Krauss 1986). KRAUSS, Rosalind **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Estados Unidos: MIT Press, 1986

Nota-se nessas análises que *Boule suspendue* pode trazer alguma perturbação àquele que o observa, uma vez que em sua visualidade ele nos permite fazer uma série de associações que nos colocam numa condição - em que ele mesmo também se encontra - de ambiguidade: entre a sedução e a repulsa.

Tal condição ambigua é também característica da aura, qualidade que alguns objetos possuem. Segundo Walter Benjamin, a aura confere ao objeto a possibilidade de estar próximo e distante ao mesmo tempo, pois ao mesmo tempo que ele se faz presente diante de quem o olha, ele existe como índice de algo que não está ali e que não pode ser acessado. Ele afirma que a aura é “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”. Longe de situar o olhante em uma posição de controle sobre o objeto, a aura, segundo Didi-Huberman, é uma relação entre distâncias construída dialeticamente por aquele que olha e por aquilo que é olhado, ela é uma forma de ir e vir incessante.

Em *O que vemos, o que nos olha*, Georges Didi-Huberman aponta a ideia de “decadência da aura”, defendida por Walter Benjamin em 1936, para uma direção distinta daquelas que muitos apontaram. Ao invés de interpretar a decadência da aura a partir da “época da reprodutibilidade técnica” como a morte da aura, o autor prefere acreditar em “uma volta para baixo, uma inclinação, um desvio, uma inflexão nova”.

Didi-Huberman busca desvincular a noção de aura do sentido de culto ligado à crença que Benjamin apontava em sua tese, ele sugere portanto uma secularização da ideia de aura, entendendo-a como uma construção simbólica que não se apoia no divino. O autor repensa a noção de aura a partir de quatro pontos: o poder da distância, o poder do olhar, o poder da memória e a força do desejo.

“Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” dizia Walter Benjamin. O poder do olhar, segundo Didi-Huberman, seria entendido por essa ideia, em que o olhante reconheceria no olhado algo que estaria fora de seu controle, isto é, a própria capacidade do objeto de ver.

O poder da memória seria aquele capaz de mobilizar imagens do repertório pessoal do olhante a partir do que vê, ou seja, alargar o significado daquilo que é olhado por meio de associações imagéticas, reconhecer sua historicidade, seu simbolismo, dotá-lo de uma importância, de uma força, e nessa troca, elaborar a sua aura.

o que é visível e que não pode ser visto

Voltemos então à descrição do ritual iniciático para nos familiarizarmos com mais algumas questões levantadas pelos otás. Depois do encontro com a pedra, o devoto retorna ao terreiro com seu otá para ser iniciado. Para acalmar os orixás, é oferecido o bori, o “dar de comer a cabeça”, um ritual de celebração da aliança entre santo e iniciando que já envolve um terceiro elemento fundamental: o assentamento. A cabeça, além de ser o receptor de poder, é por onde os orixás se apoderam de seu devoto, por isso alimentá-la é satisfazer o santo, é proteger o corpo contra feitiços; o assentamento é a morada dos orixás, por onde eles também se alimentam e se fortalecem. No bori, comidas são distribuídas e esculpidas na cabeça do paciente e no altar do santo (assentamento), assim como um animal é sacrificado e seu sangue também deve ser dividido entre o iniciando – que deve bebê-lo – e o assentamento – que é banhado por esse sangue. Baba Egbé explica:

Cada Igbá passa pelos seus rituais, pelos seus banhos de erva, chamados Omieró. Omieró é o banho de folha, dentre outros fluidos também, como o Osùn, o Efun, o Èrò, conhecido como Agi. O Otá é lavado, arrumado... Primeiramente, dá comida a cabeça da pessoa. Porque os Orixás são guardiões do Ori. O Ori é a cabeça. Após o Bori, após alimentar a cabeça da pessoa, começa uma sequência de preparações, de ligar aquela pessoa a energia primordial da natureza que ela pertence. Ali é montado o Igbá, o Igbá é uma ligação com o Orixá e

a pessoa, é um elo. O Igbá é uma grande aliança. Exemplo, Iemanjá, deusa do rio, deusa do mar - então elementos do mar, elementos do rio são colocados sobre uma sopeira ou uma cabaça, que representa o alimento para seu corpo, tudo é muito simbólico. Todos os instrumentos ali tem o seu significado, sua propriedade mágica, e então é lavado, é feito o processo de encantamento desses elementos todos através das folhas, através do Sassayin, cantamos um Sassayin. Sassayin são sequências de cânticos para despertar os elementos mágicos de tudo e ao mesmo tempo vamos quebrando as folhas porque o Sassayin desperta os poderes mágicos das folhas, daí tudo é lavado e preparado e muito ritual que eu não posso lhe ensinar. O otá é um dos elementos que compõem os assentamentos, além de restos dos rituais, ferramentas de metal ou madeira, conchas... Há uma variedade de arranjos de acordo com cada santo.¹⁸

A fala de Sansi completa a ilustração:

O altar de candomblé é composto essencialmente por um assento central, o assento da casa, no qual estão enterrados os fundamentos com o axé, ou força vital da casa, rodeados das vasilhas das iniciadas. Assim, os assentos reproduzem materialmente a hierarquia dos membros da casa. Os altares de assentos ficam ocultos nos quartos do santo, envoltos em tecidos, fechados em quartos escuros, onde são fixados, assentados permanentemente, idealmente para toda a vida da iniciada. Ninguém, excepto a mãe-de-santo, pode vê-los. O assento é um mistério latente.¹⁹

É importante dizer que no processo de iniciação, recluso no quarto de santo junto aos assentamentos por um período, o devoto aprende não só os segredos do culto, as cantigas,

18. Entrevista concedida à pesquisadora pelo pai de santo Babá Egbé Leandro de Oxumarê em 12 de novembro 2015

19. SANSI, Roger. **Fazer o santo”: dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras**. Análise Social, vol. XLIV. p. 143. 2009. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1236787502X4rFl6fj3Zm36GE2.pdf>>. Acesso em 10 de dez. de 2015.

os sacrifícios, os usos das folhas, tornando-se cada vez mais parte daquela religião, mas também constrói o seu próprio santo através da forma como percebe e modifica seu corpo humano e seu corpo material - entendido aqui como o assentamento. Essa construção, na realidade, se estende no tempo, ela é a própria vida compartilhada entre santo corpo e pedra, que é concretizada nas festas e rituais de possessão mas que também fica registrada nos objetos e altares. Pode-se dizer então que esse conjunto de objetos vira uma espécie de segundo corpo no qual o santo e a história de uma relação se fazem presentes? Podemos pensar no assentamento como um duplo do filho de santo? Além de construírem essa espécie de biografia espiritual e pessoal juntos, corpo e assentamento se conectam à força do santo numa relação de interdependência, ainda que de maneiras muito particulares. Sansi aponta uma analogia entre ori e otá, onde o ori representa a cabeça e o corpo humano e o otá é representada pelo assentamento.

20. Idem.

O corpo e o assento são os dois estados através dos quais o "santo" se faz presente. O assento é fixo, enquanto o corpo humano dança. No assento, o "santo" é alimentado; nas festas, o "santo" incorporado é o anfitrião. No assento, o "santo" fica escondido e, no corpo da iniciada, ele torna-se público, vibrante, triunfante.²⁰

O otá é um dos elementos que compõem o assentamento, ela é uma espécie de pedra fundamental desse conjunto e deve ficar completamente invisível aos olhos de todos. Essa invisibilidade na realidade é o que amplifica o seu poder, ali ele se concentra e torna-se público apenas no corpo humano no momento do transe, a transferência dessa energia que vai do corpo material ao corpo humano atesta a forte ligação que ambos possuem entre si. Baba Egbé nos conta:

O otá de fato é um instrumento principal na ligação nossa com o orixá. O otá tem um

grande significado uma vez que a mitologia conta que os orixás se tornaram pedras aqui nesse plano. Mas não é só o Otá que não pode ser visto, na verdade funciona assim: os quartos de Orixá, chamados Peji, eles só podem ser adentrados pelos iniciados. Somente os iniciados conhecem os segredos - ou detrás da tira da palmeira que está na porta do quarto - por exemplo, (inicia um cântico) Biri-biri bò wón lójú Ogbéri ko mo Mariwo* (finaliza), só conhece o que está por atrás do Mariwo, que é a tira da palmeira, quem passou pelo processo iniciático, então vocês nunca vão ver os Ótas, os assentamentos dos Igbás, nunca vão ver, a não ser que iniciem, mas nós iniciados damos manutenção aos Igbás para manter eles funcionando, manter eles com axé, e dentro das manutenções observamos o Otá, tanto quanto os outros elementos que vão ali juntos.²¹

21. Entrevista concedida à pesquisadora pelo pai de santo Babá Egbé Leandro de Oxumarê em 12 de novembro 2015

22. Idem.

A preocupação com algo a que precisa ser dada uma manutenção a fim de manter vivo e poderoso pode ser encontrada na relação de Arthur Bispo do Rosário com o seu Manto da Apresentação.

O Otá é encantado, se não der manutenção a ele, prestar culto, ele se desliga, porque o Otá, o Igbá, forma uma ligação com a pessoa e com o Orixá - Orixá-Igbá-pessoa - pessoa-Igbá-Orixá.²²

Arthur Bispo do Rosário foi um homem que passou 50 anos de sua vida dentro da Colônia Juliano Moreira, antigo manicômio carioca. Ali ele produziu uma infinidade de objetos, todos eles resultado de uma missão a qual havia sido incumbido: reconstruir o mundo para apresentar a Deus no dia do juízo final. Bispo do Rosário contava que aos 27 anos viu sete anjos descerem do céu para lhe comunicar que ele era Jesus Cristo e que ele deveria cumprir tal missão. Aquela visão havia lhe levado ao

Mosteiro de São Bento, onde deveria ser reconhecido pelos frades, que nessa situação o encaminharam para um manicômio, o quê, para Bispo, era uma prova daquele reconhecimento.

Dentre os objetos produzidos para tal missão, podemos encontrar miniaturas, estandartes, pequenas coleções e vestimentas, sendo uma delas o Manto da Apresentação. Bispo do Rosário havia confeccionado o Manto para que pudesse vestir ao ser enterrado e assim encontrar com Deus devidamente paramentado, de modo que a comunicação que se estabeleceria ali entre céu e terra pudesse ocorrer plenamente. A peça foi confeccionada ao longo dos muitos anos que Bispo ia produzindo os outros objetos e nela foram se acumulando registros desse processo: seja através de imagens ou palavras, se inscrevia ali uma espécie de biografia ao mesmo tempo que em seu tecido e cordas se condensava a energia do sagrado que permeava toda aquela produção.



Bispo do Rosário em fotografia de Walter Firmo, 1985

Seria possível aqui estabelecer um paralelo entre a relação devoto/assentamento e Arthur Bispo do Rosário/Manto da Apresentação? Ambas nos parecem como relações em que

corpos humanos e objetos se constroem juntos, em um tempo que dura a vida do homem, a fim de estabelecerem uma comunicação com o divino.

Assim, o Manto da Apresentação deve ser consolidado como o Centro do Mundo, um Centro móvel do Mundo. Por onde Bispo do Rosário passava paramentado com o seu Manto, acontecia uma ruptura da homogeneidade do espaço secular. A locomoção do Centro móvel do Mundo, o Manto da Apresentação, pode ser entendida como o deslocamento da clareira do sagrado dentro do mundo secular e neutro.²¹

É importante ter em vista que, assim como no assentamento, há um propósito/função/destino muito definido para o Manto e para os outros objetos elaborados por Bispo. A razão de ser de todos aqueles objetos era nenhuma outra senão a de compor um novo mundo que seria apresentado a Deus no dia do juízo final, era a missão de sua vida que seria completada apenas na hora de sua morte. No entanto, depois de alguma repercussão que a produção de Bispo teve por conta de uma reportagem exibida no programa de TV Fantástico em 1980, e da exposição *À margem da vida* que ocorreu no MAM RJ em 1982 e que reunia trabalhos de presidiários, idosos e de pessoas com distúrbios mentais, incluindo os de Bispo, surgiu uma discussão sobre a categorização daqueles objetos enquanto arte. Bispo do Rosário havia sido bastante reticente em permitir a exibição de seus trabalhos no museu, sua função, lugar e destino era outra:

Alheio às vertentes plásticas mundiais, Bispo não desgrudava de sua obra. [...] disse não repetidas vezes. Nenhuma parte de seu templo cairia em desgraça, “deturpada” pelo mundo lá fora. A obra era a vida, a vida era a obra. Quebrar esse círculo de verdades só foi possível em cima da hora,

23. FIGUEIREDO, Alda. **Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em Diálogo com Deus**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf>. Acesso em 02 de fev de 2016.

24. Luciana Hidalgo (1996 apud Alda Figueiredo, 2010) FIGUEIREDO, Alda. **Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em Diálogo com Deus**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.uff.br/cienciadaarte/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf>. Acesso em 02 de fev de 2016.

25. Cleusa Maria (1989 apud Cecilia Wellisch, 2016) WELLISCH, Cecilia. **A Invenção de Bispo do Rosario**. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado no Departamento de Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp007587.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

depois de acordos e garantias. [...] No final das contas, o próprio Bispo foi o curador da obra. Ele determinou o que poderia sair para o mundo, varar a fronteira do hospício: os estandartes e um dos mantos. O Manto da Apresentação? Nem pensar. [...] Maria Amélia concordou em só montar os trabalhos na véspera e limpá-los em horários determinados. Seguiu à risca o ritual ditado por Bispo. Na hora da despedida, ele deu as últimas coordenadas. Conversei com as peças, pediu que tomassem cuidado para não se deturparem mundo afora. [...] As peças eram como filhos, ele disse. Convidado para visitar a mostra no MAM, Bispo foi enfático: [“] - Meus olhos não estão preparados para ver aquilo. [“] Dois meses de exposição e angústia.²²

Sete anos depois, em 1989, Arthur Bispo do Rosário vem a falecer, mas diferente daquilo que havia pedido, é sepultado sem o seu manto sagrado. O fato de, quatro meses após a sua morte, o Manto da Apresentação aparecer em uma exposição destinada a reunir toda a sua produção - já entendida aqui como arte - indica muito da leitura do circuito da arte sobre aqueles objetos. A exposição em questão, *Registros de Minha Passagem Pela Terra: Arthur Bispo*, ocorreu no Parque Lage em 1989 e teve curadoria de Frederico Morais. Destaco aqui um trecho daquilo que o crítico escreveu no catálogo da mostra, apresentado por Cecilia Wellisch em sua dissertação:

Para ele [Frederico Morais], o trabalho de Bispo é tão coerente e lógico quanto qualquer criação conceitual. “Como os novos realistas franceses, como os novos escultores ingleses”, prossegue o crítico. [...] “A obra de Bispo não é diferente da criação de Tunga (representante da vanguarda carioca em cartaz na Galeria Paulo Klabin). O mundo de Tunga é tão estranho e absurdo quanto o de Bispo. Se Bispo não é artista,

nenhum outro dos que mencionei, na arte contemporânea, é artista.”²³

Frederico Morais foi uma figura central na “invenção” de bispo enquanto artista e nota-se que para isso, se apoiava em comparações entre a produção do ex-interno e produções de artistas europeus ou brasileiros já estabelecidos no circuito. Arthur Bispo do Rosário não se considerava um artista e nem queria ser, ele havia sido escolhido, tinha uma missão e deveria cumprí-la, infelizmente ele dependia do comprometimento de terceiros para completá-la, e infelizmente, ao invés de vesti-lo em seu leito de morte, o Manto tinha virado peça de museu, obra de arte. A quem servia esse rótulo?

Em entrevista a Cecilia Wellisch, Luiz Camillo Osório apresenta seu argumento sobre a crítica “Isto não é arte”, que escreveu no jornal O Globo a respeito dos desenhos de Fernando Diniz que integrava um dos módulos da exposição *Mostra do Redescobrimento*, de 2001, intitulado *Imagens do Inconsciente*. Osório vai defender a ideia de que é preciso tomar cuidado ao classificar como arte certas produções, não se pode deixar de problematizar essa questão principalmente quando essa classificação é feita externamente ao próprio autor. Sobre a crítica, Osório comenta:

“[...] ela pode ser lida como um desmembramento dos trabalhos “ah, aquilo não é arte, logo aquilo é ruim”, ou, “logo aquilo é desqualificado” – , mas o teor do meu argumento era o oposto, falar que aquilo não era arte era uma maneira de qualificar aquilo, no sentido de que tomar aquilo como arte, ou, apenas como arte, me parecia reduzir as possibilidades de relação que aquela aura, aquelas obras, aquela pintura, tinha com o público.(...) Eu queria, justamente, com essa observação de que aquilo não era obra de arte, pensar em que medida essa especificidade psíquica do

26. WELLISCH, Cecília. **A invenção de Bispo do Rosário**. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado no Departamento de Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp007587.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

Fernando Diniz, catalogada como loucura, ela tem uma potência expressiva, e como essa potência expressiva da loucura, tangencia a questão artística, mas ela não se reduz à questão artística, na medida em que a questão artística implica num quadro de referência histórico – isso não quer dizer que seja o que interessa nas obras de arte, o quadro de referência histórico, mas há uma consciência histórica, há um pertencimento a uma história, há uma condição de possibilidade, de sentido artístico, que o artista de certa maneira assume, enfrenta, transforma, que aquela produção passa ao largo, o que não quer dizer que aquela produção ao passar ao largo seja menor do que aquelas artísticas que assumem isso como uma questão pros seus trabalhos.”²⁶

Do mesmo jeito que aquela produção se descaracteriza ao ser classificada como arte, como sinaliza Osório, o significado dos objetos parece perder a sua força primordial ao serem colocados sob essa marca, uma vez que parecem estar congelados e impedidos de desempenharem suas funções. O caráter mágico do Manto da Apresentação é perdido por estar disposto em um espaço expositivo ao invés de vestindo o corpo de Bispo do Rosário em seu leito de morte?

Aqui eu retomo o problema do otá no Museu Estácio de Lima, apresentado por Roger Sansi em seu artigo. Depois de ter sido retirada de exibição, a pedra foi guardada no porão. Ela não pôde ser reincorporada ao Candomblé porque no caso dos otás, para purificá-la ou sacralizá-la, é necessário que se saiba a sua história: a que iniciado ela pertencia e como se deu o rompimento entre ambos (se é que se deu). O otá que havia sido exibido no Museu em Salvador tinha integrado o acervo a partir de apreensões policiais em terreiros, da época em que a prática era proibida, desse modo não se sabe a quem pertencia e é muito provável que não tenha havido nenhum ritual de rompimento. Sen-

do assim, como reincorporá-la? A pedra passa a ocupar, portanto, essa espécie de limbo, apesar disso, ainda resta algo de sua presença no mundo. Como argumenta Sansi:

O fato de que a pedra, apesar de seu valor, existe enquanto coisa. Mesmo se ela for escondida, ela ainda está lá em algum lugar, ‘assentada’, testemunha mudo, imóvel de sua própria história não só enquanto sinal de assuntos humanos. Isso não é só para dizer que as coisas tem uma agência, mas que esse poder não é só resultado de atos de consagração humana, onde mentes humanas colocam sua agência nas coisas intencionalmente, como diria Alfred Gell (1998). Em alguns casos, parece que a agência das coisas não vem dos humanos e sim de sua presença nos eventos. Vem de sua irreduzível materialidade, como afirma Pietz em relação ao fetiche (Pietz 1985).²⁷

Os casos do Manto da Apresentação e do Otá no Museu Estácio de Lima se encontram no momento em que ocupam, ambos, lugares que não lhes pertencem, mas ainda assim guardam uma força ativa proveniente de suas histórias.

Como no caso do fetiche, a historicidade e a materialidade do otá não são irreduzíveis aos atos de consagração ou atribuição de valor de qualquer espécie. O valor do otá não é só atribuído arbitrariamente e não pode ser simplesmente subtraído pelos humanos. A densa e complicada história da otá do Museu Estácio de Lima não pode ser rapidamente destruída e sua presença material não pode ser facilmente apagada. Talvez seja, precisamente nessa historicidade e materialidade, nessa presença obstinada, onde podemos encontrar, às vezes, a ‘agência’ das coisas, sua resistência a ser reduzida à condição de símbolos ou valores, ou substitutos de nossa personalidade.²⁸

27. GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUIMARAES, Roberta Sampaio (org.). **A Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

28. Idem.

o que é invisível e que pode ser visto

Todos os objetos de estudo que apresentei até aqui se apoiam muito em sua materialidade tridimensional. Parece haver um interesse pela ideia do palpável permeado por questões da invisibilidade, como se ali estivesse encarnada uma força que não se pudesse ver, mas talvez tocar. Como contraponto a isso, introduzo nesse grupo de objetos a produção da artista Hilma Af Klint, em específico as suas pinturas.

Hilma Af Klint foi uma artista que viveu de 1862 a 1944 e que possuía um grande envolvimento e sensibilidade ao mundo espiritual, um interesse por uma realidade paralela ao tangível. É importante entender que o período da produção de Af Klint foi marcado por algumas descobertas e invenções, tais quais os Raios-X, descoberto por Wilhelm Rontgen em 1896 e as ondas eletromagnéticas, descobertas por Heinrich Hertz no fim dos anos 1800 que tornariam possível a invenção da telefonia. Se um permitia o acesso à imagens de algo que até então não podia ser visto, o outro permitia a comunicação imediata entre pessoas que não dividiam o mesmo espaço. A noção de que ondas invisíveis permeavam ao redor ia crescendo, e junto a ela vinha a ideia de que poderia haver todo um mundo invisível e existente.

No ano de 1896, em um círculo completamente dominado pelos homens - o da arte -, Af Klint formou junto a outras quatro artistas mulheres um pequeno grupo chamado "De Fem" ou As Cinco, onde realizavam sessões mediúnicas

entrando em contato com os "High Masters", entidades que se comunicavam com elas a partir de outra dimensão. Em 1904, durante uma sessão, lhe foi dito que ela deveria representar em suas pinturas os aspectos imortais do homem.

Guiada por essas ideias e por sua sensibilidade espiritual, Hilma Af Klint deu início a série *Pinturas para o Templo* em 1906, em que pintava sob estados de consciência elevada, transferindo para a tela as mensagens que ouvia das vozes provenientes de outra dimensão. Ao mediar essa relação entre espírito e matéria, revelando na pintura a vontade de tais entidades, assumiria a artista a condição de objeto? Ou será que há aqui novamente um turvamento dessas categorias e da associação entre elas, já que ao passar por um corpo, mensagens mediúnicas sofrem alguma influência desse instrumento?

De 1906 a 1915 ela criou esse conjunto de 193 pinturas que estava dividido em algumas séries e "em grupos e sub-grupos, quase como um sistema científico. Ela estava explorando o mundo e como as coisas estavam interconectadas, do micro ao macrocosmo." como diz Iris Muller-Westermann, curadora da exposição retrospectiva de Af Klint no Moderna Museet que ocorreu em 2013. Havia na produção da artista um questionamento sobre um mundo que era construído sempre a partir de polarizações, Af Klint defendia a ideia de que estava tudo interligado, em um movimento que era muito mais fluido e desierarquizado e que a realidade ia muito além do que podíamos ver com os olhos. A fala de Anna Maria Bernitz ajuda a entender a origem desse pensamento:

The Idea that there is a correspondence between all systems of belief and that esoteric knowledge is to be found in all of the world's religions appears in theosophy and in most forms of Western esotericism. Often, this notion is related to a belief that

this unity has its origin in the tradition of alchemy, which holds that all sorts of matter, living and dead, can be transformed (or 'transmuted') into another form of matter.²⁹

A relação com essas questões pode ser evidenciada pelo grupo de pinturas *O Cisne*, parte integrante da série *Pinturas para o Templo* e produzido entre outubro de 1914 e março de 1915, em que Af Klint afirmava retratar o plano astral através da imagem daquele animal. Anna Maria Bernitz explica:

The swan is a common symbol of the supernatural in many mythologies and religions, and in the field of alchemy the swan represents the union of opposites, often symbolized by mercury and sulphur. The Swan paintings chart a development from figuration to abstraction and back again.²⁸



O Cisne nº 17, 1915

29. VAN DEN BERG, Hubert; HAUTAMÄKI, Irmeii; HJARTARSON, Benedikt; JELLSBAK, Torben; SCHÖNSTRÖM, Rikard; STOUNBJERG, Per; ØRUM, Tania; AAGESEN, Dorthe. **A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries 1900-1925**. Rodopi B V, Amsterdam - New York, 2012. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=PVAjAAAAQBAJ&pg=PA587&lpq=Bernitz:+Hilma+af+Klint+and+the+New+Art+of+Seeing&source=bl&ots=kq4eEjZb1Q&sig=4KmAeAVc2SzZUn-vFPXbu3W5wvg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi8xMjYitPKAhUJfZAKHcRJCv8Q6AEINTAD#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

30. Idem

É importante destacar aqui a relevância que o pensamento de Rudolf Steiner e sua teoria antroposófica teve na pesquisa de Af Klint Jonas Bach Junior apresenta aqui alguns aspectos da teoria de Steiner:

Ou seja, a teoria steineriana não dicotomiza razão e emoção. O papel do conhecedor é fundamental para o conhecimento, as questões da afetividade humana estão implicadas no ato de conhecer. Assim, não há uma submissão do conhecimento à ordem inerente das coisas. O observado depende do observador, e este, inclusive em suas dimensões emotivas e afetivas, é participante do processo de criação do conhecimento. Entre as polaridades razão/emoção, ciência/arte, não se trata de submissão ou exclusão de uma em relação à outra. Pelo contrário, refere-se a uma dinamização, valorização e intensificação de ambas as dimensões.³¹

31. BACH JUNIOR, Jonas. **A filosofia de Rudolf Steiner e a crise do pensamento contemporâneo**. Educar, Curitiba, n. 36, Editora UFPR, p. 277-280, 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/er/n36/a18n36.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

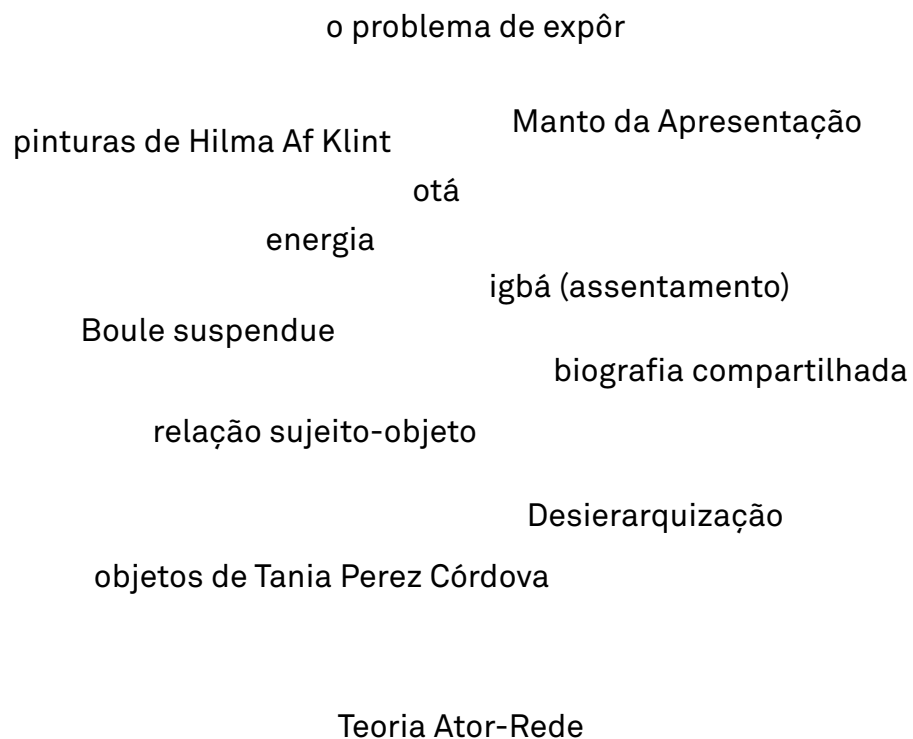
Estando nós agora familiarizados com tais associações, eu resgato as perguntas que havia feito anteriormente: Ao mediar essa relação entre espírito e matéria, revelando na pintura a vontade de tais entidades, assumiria a artista a condição de objeto? Ou será que há aqui novamente um turvamento dessas categorias e da associação entre elas, já que ao passar por um corpo, mensagens mediúnicas sofrem alguma influência desse instrumento?

Pensar a circulação e recepção da produção de Hilma Af Klint é um exercício importante no entendimento de sua obra. Em vida, nunca exibiu suas pinturas em museus ou galerias - embora se considerasse artista - mas teve vontade de exibí-las no Goetheanum, sede mundial do movimento antroposófico liderado por Rudolf Steiner, localizado na Suíça. Essa posição pode ser associada a uma dificuldade de inserção que seu trabalho pudesse ter naquela época, pela natureza de suas pinturas e pelo fato de ser mulher, mas talvez, fazer dos espaços da arte o lugar de suas

pinturas poderia reduzir a força e o significado daquilo que as estruturavam, caso semelhante ao Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário. É válido reconhecer uma proximidade entre o Manto da Apresentação e as pinturas de Af Klint, mas não se deve perder de vista que enquanto o primeiro nunca quis se colocar como artista, a segunda possuía uma formação e um interesse pela prática artística: Hilma Af Klint possuía uma missão espiritual que era cumprida através daquilo que deliberadamente assumia como arte. Diferentemente de Bispo do Rosário, teve seu pedido respeitado: para Hilma, suas pinturas só poderiam ser exibidas publicamente 20 anos após a sua morte, antes disso o mundo não estaria pronto para entender o significado de suas visões.

Em 20 anos inacessíveis aos olhos do mundo, a carga energética dessas obras teria sido amplificada?

o que foi visto



Sugiro que a conclusão aqui neste trabalho seja pensada mais como um balanço do que foi escrito e menos como um lugar onde se apresentam resultados ou respostas. Enxergo esta pesquisa como uma reunião de elementos que se tocam em vários pontos, o que permite um entendimento de seus conceitos a partir de distintas perspectivas.

A condição de invisibilidade dos otás nos leva ao problema de expor, à descontextualização que certos objetos sofrem ao integrarem exposições em museus e, em alguma das vezes, à apropriação a que são submetidos pelo sistema da arte. Escolhi o Manto da Apresentação como um exemplo dessas duas situações. Confeccionado por um homem que se entendia como escolhido por Deus e não como artista, com o fim de cumprir uma missão sagrada - vesti-lo em seu leito de morte -, o Manto já participou até da Bienal de Veneza e segue existindo no mundo dos vivos sem ter podido desempenhar sua função. Ele é celebrado como a criação de um grande artista.

O Manto foi costurado por Bispo durante muito tempo de sua vida e só seria finalizado no dia em que morresse. O envolvimento que o filho de santo possui com seu igbá (assentamento, altar) dentro do terreiro do candomblé se constrói de maneira semelhante: durante a vida religiosa o iniciado vai adicionando objetos ao seu igbá de modo que ele vive em constante reconstrução, até o dia em que o filho

de santo morre e que finaliza seu ciclo na terra. Bispo do Rosário costurava em seu Manto o registro de sua passagem no plano de cá e tudo aquilo que julgava importante para apresentar a Deus, assim como o iniciado, que constrói o seu igbá como um registro de sua existência e de sua relação com o orixá. Podemos pensar nessas construções como biografias compartilhadas, em que pessoas e coisas se reconhecem uns nos outros, dividem uma história e além disso são dependentes entre si para alcançar o território do sagrado.

Essa espécie de interdependência entre pessoas e coisas pode ser deslocada para os trabalhos de Tania Perez-Córdova que foram apresentados aqui. No momento em que entendemos que interdependência inclui uma igualdade no peso das ações dos elementos em jogo, entendemos que o objeto interfere tanto no destino do sujeito quanto o sujeito no destino do objeto. É assim que *Things in Pause* é pensado: uma tecla de piano deslocada pela artista vive a experiência de ser parte integrante de um objeto de arte pela duração de uma exposição, enquanto isso, o piano ao qual faz parte fica desfalcado e o pianista precisa adaptar suas músicas a partir da nova configuração do instrumento. A desierarquização dessa relação sujeito-objeto foi pensada por Bruno Latour em sua Actor-Network Theory, ali ele defendeu a ideia de que a ação social não se restringe apenas aos sujeitos, os objetos também podem ser entendidos como atores: as ações de ambos são igualmente válidas, o que muda são os modos de ação e os tipos de força. Para ele, os vínculos sociais, que prefere designar e entender como associações, não representam uma categoria estanque, mas sim uma rede que se transforma e transforma seus elementos na medida em que eles agem, se constituindo, portanto, na troca e podendo ser remodelados a partir de novas conexões.

A ideia de rede pode ser vista aqui à luz dos trabalhos de Hilma Af Klint, uma artista que possuía um grande interesse por uma visão de mundo que se distanciava de polarizações. Hilma se envolveu com as teorias antroposóficas estruturadas por Rudolf Steiner no início do século XX, Steiner era contrário à dicotomizações tais quais razão/emoção, ciência/arte e defendia que observado e observador dependiam um do outro, estabelecendo assim uma dinamização das dimensões. Af Klint possuía uma forte ligação com o plano espiritual e assim como Bispo do Rosário, possuía uma missão - cada qual a seu modo -: transferir para a tela de pintura aquilo que era induzida a fazer por espíritos que se comunicavam com ela. Em *O Cisne nº 17*, a artista buscava retratar o plano astral através da imagem daquele animal, símbolo do sobrenatural em muitas religiões, o cisne representa a união de opostos na alquimia, frequentemente simbolizado pelo mercurio e ácido sulfúrico. Tal pintura faz parte de um grupo maior de pinturas intitulado *O Cisne*, nele encontramos diversas representações do animal que variam entre figurações e abstrações.

Não é difícil enxergar uma espécie de energia que permeia as pinturas de Hilma Af Klint, além de serem provenientes de um contato com o além, elas não foram expostas publicamente durante a sua vida, houve apenas uma vontade de exibí-las na sede do movimento antroposófico e nunca em um espaço de arte. Era desejo de Af Klint que seus trabalhos só pudessem tornar-se públicos 20 anos após a sua morte. Tal como a otá escondida no porão do Museu da Cidade, tem sua carga energética aprisionada, mas presente - em algum lugar, de alguma forma. Ao vir à público, seriam as mesmas pinturas? Essa carga seria maior, menor ou igual? E o Manto da Apresentação, tal como a otá escondida, sem poder cumprir suas funções primordiais, resistiriam em suas presenças energéticas? Estariam ainda vivos?

Ainda sobre energia, mais ainda sobre encontros marcados pela desestabilização de um sujeito por um objeto em sua articulação de formas e materialidade, resgato *Boule Suspendue*, trabalho de Alberto Giacometti. A ambiguidade do gesto que o objeto apresenta e a sugestão de um movimento incompleto no qual ele se estrutura parece colocar o sujeito que vê em uma posição de desconforto, marcado pela impossibilidade de ação diante daquele objeto.

O interesse de Giacometti por objetos rituais das culturas africanas e oceânicas aponta um direcionamento em seu trabalho por objetos que sejam coisas em si, ao invés de representações, vivas em sua própria materialidade. Em certa feita o artista declarou:

“Em suma, ela deve ser ela mesma, ser viva por si mesma e não representar a vida por outra coisa (como é o caso, em geral) e se tornar uma coisa morta, no fundo.”³²

Boule Suspendue é um trabalho que parece saber mais de nós do que nós mesmos, guardião de uma energia que talvez pudesse se manifestar através do movimento de seus elementos, ele aponta para um universo que nos parece inacessível e demasiado misterioso. “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” dizia Walter Benjamin. O poder do olhar, segundo Didi-Huberman, seria entendido por essa ideia, em que o olhante reconheceria no olhado algo que estaria fora de seu controle, isto é, a própria capacidade do objeto de ver. Algo como a “reverência” que prestamos aos otás e, na condição de não iniciados, como a impossibilidade de acessar completamente a sua verdade.

O que foi visto aqui nesta pesquisa, pode ter sido, enfim, uma tentativa de mostrar algo que é pouco aceito dentro de nossa cultura “ocidental”: uma força de vida e energia em objetos. Foi uma aproximação com distintas formas de pensamento que se deu de maneira delicada por ter o respeito como prioridade. Mesmo adentrando muitos terrenos desconhecidos, segui pela vontade de estruturar um raciocínio que não estava de todo claro para mim mesma. Apesar de ter sido o momento de um primeiro embate mais cuidadoso com algumas teorias e saberes, foi também o momento de propôr associações, levantar questões, compôr imagens, negando a obrigação de apresentar respostas e soluções. Foi uma experiência. E se ela não se mostra completa, aprofundada ou conclusiva, é porque, ao fim de seis anos dentro da Universidade de São Paulo, aprendi que o nosso conhecimento nunca será suficientemente completo para defender um projeto/ideia/discurso. A impossibilidade de conhecer o mistério do Mariwo não me impediu de estruturar todo um trabalho em cima daquilo que o fortalece: a sua invisibilidade.

32. WIESINGER, Véronique. **Giacometti**. Tradução Célia Euvaldo, Eloisa Araújo Ribeiro, Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify; Paris: Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2012.

bibliografia

BACH JUNIOR, Jonas. **A filosofia de Rudolf Steiner e a crise do pensamento contemporâneo**. Educar, Curitiba, n. 36, Editora UFPR. p. 277-280, 2010. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/er/n36/a18n36.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução: Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BASTIDE, Roger. **O CANDOMBLÉ DA BAHIA - Rito nagô**. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional/MEC, 1978.

_____. **Estudos afro-brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

CASTRO, Eduardo V. **Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio**. Mana vol.2 no.2 Rio de Janeiro Oct. 1996. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v2n2/v2n2a05.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

FIGUEIREDO, Alda. **Manto da Apresentação: Arthur Bispo do Rosário em Diálogo com Deus**. 2010. 127 f. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2010_alda_figueiredo.pdf>. Acesso em 02 de fev de 2016.

FRANKE, Anselm. **Animism: Notes on an Exhibition**. e-flux journal #36, jul. 2012. Disponível em <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8955944.pdf>. Acesso em 02 de fev de 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; BITAR, Nina Pinheiro; GUIMARÃES, Roberta Sampaio (org.). **A Alma das coisas: patrimônio, imaterialidade e ressonância**. Rio de Janeiro: Mauad X: Faperj, 2013.

GOLDMAN, Marcio. **Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica**. Análise Social, vol. XLIV. p. 120. 2009. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1236787453Q7qNY4ou6FL23NG6.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

GUILLAUME, Paul; MUNRO, Thomas. **Primitive Negro sculpture**. Hacker Art Books, New York, 1968.

KRAUSS, Rosalind E. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Estados Unidos: MIT Press, 1986.
LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012.

_____. **A esperança de Pandora: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Bauru, São Paulo: Edusc, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

OXUMARÊ, Babá Egbé Leandro de. **Entrevista concedida em novembro de 2015, conduzida por Julia Coelho**.

PIETZ, William. **The Problem of the Fetish, I**. Res, Anthropology and Esthetics, p 5-17. Spring, 1985.

PIETZ, William. **The Problem of the Fetish, II: the Origin of the Fetish**. Res, Anthropology and Esthetics, 13, p 23-45. Spring, 1987.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, s. a., 1935.

SANSI, Roger. **Feitiço e fetiche no Atlântico moderno**. Revista de Antropologia, v. 51, n. 1[online] (2008), pp. 123-53. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27303/29075>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

SANSI, Roger. **Fazer o santo: dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras**. Análise Social, vol. XLIV. p. 143. 2009. Disponível em <<http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1236787502X4rFl6fj3Zm36GE2.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

SILVA, Regina Coeli Machado. **A teoria da pessoa de Tim Ingold: mudança ou continuidade nas representações ocidentais e nos conceitos antropológicos?**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 17, n. 35, p. 357-389, jan./jun. 2011. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ha/v17n35/v17n35a12.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

STENGERS, Isabelle. **Reclaiming Animism**. e-flux journal #36, jul. 2012. Disponível em <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_8955850.pdf>. Acesso em 02 de fev de 2016.

VAN DEN BERG, Hubert; HAUTAMÄKI, Irmeli; HJARTARSON, Benedikt; JELSBAK, Torben; SCHÖNSTRÖM, Rikard; STOUNBJERG, Per; ØRUM, Tania; AAGESEN, Dorthe. **A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries 1900-1925**. Rodopi B V, Amsterdam - New York, 2012. Disponível em <<https://books.google.com.br/books?id=PVAjAAAAQBA-J&pg=PA587&lpg=PA587&dq=Bernitz:+Hilma+af+Klint+and+the+New+Art+of+Seeing&source=bl&ots=kq4eEjZb1Q&sig=4KmAeAVc2S-ZzUn-vFPXbu3W5wvg&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwi8xMjYitPKAhU-JfZAKHcRJCv8Q6AEINTAD#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

WELLISCH, Cecilia. **A invenção de Bispo do Rosario**. 2006. 133 f. Dissertação (Mestrado no Departamento de Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Disponível em <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp007587.pdf>>. Acesso em 02 de fev de 2016.

WIESINGER, Véronique. **Giacometti**. Tradução Célia Euvaldo, Eloisa Araújo Ribeiro, Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify; Paris: Fondation Alberto et Annette Giacometti, 2012.

Orientador Mario Ramiro
Coorientador João Loureiro

Banca examinadora
Claudia Rodriguez Ponga
Sergio Bonilha

o visível, o
invisível, o
de ser
o que não
er visto.