



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

José Carlos Guerra Damasceno

**Como tornar-se um artista mago:
experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da
Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos**

Rio de Janeiro

2019

José Carlos Guerra Damasceno

**Como tornar-se um artista mago:
Experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da
Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Campos

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

G934 Guerra, Nadam, 1977-.
Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do Materializador de sonhos / José Carlos Guerra Damasceno. – 2019. 243f. : il.

Orientador: Marcelo Campos.

Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte moderna – Brasil – Séc. XXI – Teses. 2. Magia - Teses. 3. Sonhos na arte – Teses. 4. Oráculos – Teses. 5. Tarô – Teses. 6. Performance (Arte) – Teses. 7. Ritual – Teses. 8. Imagem – Teses. 9. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. I. Campos, Marcelo. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.036(81)"20"

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

José Carlos Guerra Damasceno

Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovado em: 12 de novembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Campos (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara
Universidade Federal Fluminense

Prof^a. Dra. Marina Frega Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque
Instituto de Ciências Sociais – UERJ

Prof^a. Dra. Inês de Araújo
Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

para Jaya e Tuan.

AGRADECIMENTOS

À orientação generosa de Marcelo Campos.

Aos artistas do Alto do Moura.

A todos que doaram seus sonhos ao Materializador de Sonhos.

Aos alunos de Performance arte e Arte do tarô na EAV Parque Lage e da oficina experimental de sonhos.

Aos amigos e membros da Residência Artística e da Associação Terra UNA.

À minha mãe que me apresentou a magia como parte da vida.

Ao meu pai que me apontou os sistemas e mecânicas em toda a parte.

Aos guias, seres de luz e espíritos da arte.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e da Bolsa Nota 10 da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ)

Não sei quando foi que aconteceu
de eu parar de ver olhos nos faróis dos
carros
e bocas nos para-choques.
Parei de ver mãos clamando aos céus
em cada árvore das ruas
e parei de ver monstros felizes e tristes
nas sombras do meu quarto.

Não sei quando que o mundo perdeu a
magia,
ou quando eu perdi a magia do mundo,
ou quando me tiraram do mundo a magia.

Sei que minha missão é resgatá-la
como um guerreiro medieval em busca
para reverter os moinhos em gigantes.

*“Moinhos gigantes”,
Nadam Guerra, 2001
(poema integrante do livro
Complexiótica Hermética).*

RESUMO

DAMASCENO, José Carlos Guerra. *Como tornar-se um artista mago: experiência e criação entre arte e magia ou aprendizados da Virgem do Alto do Moura e do Materializador de Sonhos*. 2019. 247 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Como tornar-se um artista mago? Qual a relação e os pontos de contato entre Arte e Magia? O que há de comum entre o artista e o xamã? A genealogia do conceito de Magia e de Arte são confrontados por diversos pontos de vista da antropologia e psicologia ao exoterismo para investigar a possibilidade de uma arte mágica hoje e em até que ponto toda arte pode ser entendida como uma espécie de magia. Partindo da própria prática artística e experiência pessoal, Nadam Guerra cria um paralelo entre o entendimento artístico e místico do mundo. Para trazer concretude a aplicabilidade ao estudo são analisados três campos: 1) ação / performance / ritual, 2) o sonho como instrumento artístico e espiritual; 3) a imagem com finalidades estéticas, mágicas e oraculares. Os projetos Virgem do Alto do Moura, Materializador de Sonhos e Oráculo Experimental são a base de uma pesquisa que pode ser aplicada à obra de muitos artistas, aqui chamados de artistas *magus*.

Palavras-chave: Arte. Magia. Sonho. Oráculo. Tarô. Performance. Ritual. Imagem.
Prática artística.

ABSTRACT

DAMASCENO, José Carlos Guerra. *How to become a wizard artist: experience and creation between art and magic or learnings from the Virgin of Alto do Moura and the Dream Materializer*. 2019. 247 f. Tese (Doutorado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019

How to become a wizard artist? What is the relationship and the points of contact between Art and Magic? What is common to the artist and the shaman? The genealogy of the concept of magic and art are confronted by various points of view from anthropology and psychology to esoterism to investigate the possibility of magical art today and to what extent all art can be understood as a kind of magic. Coming from his own artistic practice and personal experience, Nadam Guerra creates a parallel between the artistic and the mystical understandings of the world. To bring concreteness and applicability to the study three fields are analyzed: 1) action / performance / ritual, 2) the dream as an artistic and spiritual instrument; 3) the image for aesthetic, magical and oracular purposes. The Alto do Moura Virgin, the Dream Materializer and the Experimental Oracle projects are the basis of a research that can be applied to the work of many artists, here called *magus* artists

Keywords: Art. Magic. Dream. Oracle. Tarot. Performance. Ritual. Image. Artistic practice.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Mapa A Jornada da Virgem do Alto do Moura.....	21
Figura 2 -	Casal no Boi, cerâmica pintada. Queima a lenha. Mestre Vitalino, Alto do Moura, Caruaru, PE.....	21
Figura 3 -	Casal no Boi, cerâmica com queima a lenha, cor natural. Elias Vitalino, 2014.....	21
Figura 4 -	Capa do livro O Registro do Patrimônio Imaterial.....	27
Figura 5 -	Severino Vitalino trabalhando.....	27
Figura 6 -	O mundo dos macacos. Cerâmica em cor natural. Mestre Galdino, 1994	30
Figura 7 -	Os 12 Filhos da Virgem do Alto do Moura. Cerâmica com queima a lenha, cor natural. Nadam Guerra, 2014	32
Figura 8 -	Museu do Barro de Caruaru. Vista dos <i>Filhos da Virgem</i> na Exposição do acervo permanente	33
Figura 9 -	O livro <i>Os 12 Passos da Virgem do Alto do Moura</i> , Nadam Guerra	33
Figura 10 -	Nas Bordas da Ciência. Episódios 1, 2 e 3. (Imagem de divulgação.)	36
Figura 11 -	Colar de Cristália. Marchetaria em ébano e madrepérola. Nadam Guerra, 2016	36
Figura 12 -	Roseta da Gávea. Cerâmica em cor natural. Nadam Guerra, 2016	36
Figura 13 -	Vista da exposição <i>A Redescoberta da Virgem do Alto do Moura no Paço Imperial</i> . Nadam Guerra, Curadoria de Raphael Fonseca. Fotografia de Wilton Montenegro	38
Figura 14 -	Procissão para Cristália.....	38
Figura 15 -	<i>A Virgem do Alto do Moura e o Portal da Ponta do Seixas</i>	40
Figura 16 -	Ouro fóssil. Nadam Guerra, 2018	40
Figura 17 -	Colar de Jaspon. Nadam Guerra, 2018	40
Figura 18 -	O mago.....	45
Figura 19 -	<i>À Bruit Secret</i> , Duchamp, 1916.....	54

Figura 20 -	<i>The Witch's Cradle</i> , Duchamp e Maya Deren, 1943	54
Figura 21 -	<i>Le Grand Verre (O grande vidro); La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même (A noiva desnuda por seus celibatários, mesmo)</i> . Duchamp, 1915–23.....	55
Figura 22 -	Diagrama de componentes de <i>O grande vidro</i> . incluindo o <i>Juggler of the Center of Gravity / Handler of Gravity (Malabarista do centro de gravidade/manipulador da gravidade)</i> , à direita superior no desenho de Duchamp em nota para a <i>Caixa verde</i> , 1915	55
Figura 23 -	Composição VIII - Wassily Kandinsky, 1923.....	60
Figura 24 -	Autorretrato – Piet Mondrian, 1900.	61
Figura 25 -	Vista da “Última exposição futurista 0,10”. Malévich,1915	62
Figura 26 -	Vista das obras de Richard Long, <i>Red Earth Circle</i> e <i>Yuendumu Community, Yam Dreaming</i> , expostas em <i>Magiciens de la Terre</i> , em La Villette, Paris, 1989.....	72
Figura 27 -	Leque de Schechner - Entre a ritualização do dia a dia e os rituais	80
Figura 28 -	Namoita, Opavivará!, 2006-2010. Intervenção. Foto: site do coletivo	85
Figura 29 -	Moitará, Opavivará! e Grupo UM, 2008. Algumas das trocas postadas no blog: < http://moitara.wordpress.com >.	85
Figura 30 -	<i>The Planetary Dance</i> . Anna Halprin, 1981–2017	87
Figura 31 -	<i>Ceremony of Us</i> . Anna Halprin,1969. Foto: Susan Landor	87
Figura 32 -	Polvo. Michel Groisman, 1998.....	90
Figura 33 -	18 happenings em 6 partes. Allan Kaprow, 1959. Foto de arquivo	93
Figura 34 -	Parede da memória. Rosana Paulino, 1994/2015.	96
Figura 35 -	Figura 35 - Filme <i>Espaço além, Marina Abramović e o Brasil</i> , direção de Marco Del Fiol, 2016.....	97
Figura 36 -	Fantasia de Compensação, Rodrigo Braga, 2004. Fotografia... ..	100
Figura 37 -	Canibalismo, proposta de Lygia Clark, 1973.....	103
Figura 38 -	7000 Carvalhos, Joseph Beuys, 1982.....	105

Figura 39 - Projeto para Prêmio Interações Florestais. Terra UNA, Paulo Nazareth, 2010	108
Figura 40 - “Manto de Apresentação”, que usaria no dia do Juízo Final. Bispo do Rosário	109
Figura 41 - Figura 41 - Sino da Paz. Evandro Vieira e Bárbara Stella, 1988	111
Figura 42 - Materializador de Sonhos I: Mãos. Nadam Guerra, 2007.....	130
Figura 43 - Esquema descritivo do Materializador de Sonhos, 2012	131
Figura 44 - Materializador de Sonhos II: Livro. Nadam Guerra, 2008	132
Figura 45 - Materializador de Sonhos III a X como cartas de Tarô. Nadam Guerra, 2012	134
Figura 46 - Tarô do Materializador de Sonhos. Nadam Guerra, 2012	135
Figura 47 - Materializador de Sonhos XXIII Vitória: Vitória. Nadam Guerra, 2012	139
Figura 48 - Materializador de Sonhos L - Bois voadores. Nadam Guerra, 2012	140
Figura 49 - Cartas do tarô do Materializador de Sonhos: XXXVIII, XLI, XL. Nadam Guerra, 2012	145
Figura 50 - Cartas do tarô do Materializador de Sonhos: XLIV, XLVII, I. Nadam Guerra, 2012	146
Figura 51 - Diagrama de Roland Fischer	171
Figura 52 - <i>Through the Night Softly</i> , Chris Burden, 1973	172
Figura 53 - <i>Método Abramović</i> . Marina Abramovic.....	174
Figura 54 - Esquema do signo para Saussure	186
Figura 55 - Esquema do signo para Lacan	187
Figura 56 - Diagrama de peso visual	190
Figura 57 - Diagrama de movimento	191
Figura 58 - Diagrama da estrutura visual	193
Figura 59 - Diagrama dos 2 eixos	195
Figura 60 - Diagrama dos 4 quadrantes	196

Figura 61 - O Mundo. Tarô de Marselha (1750). Restaurado por Camoin-Jodorowsky, 1997	197
Figura 62 - O grito, Edvard Munch, 1893	199
Figura 63 - Diagrama de cores e chacras	202
Figura 64 - Diagrama de cores do tarô de Marselha por Jodorowsky	203
Figura 65 - Aõ, Tunga, 1981.....	207
Figura 66 - Aõ, Tunga, 1981. Vista da instalação	207
Figura 67 - Diagrama dos 4 quadrantes com as cartas de corte	212
Figura 68 - Diagrama geral de números e posições	216
Figura 69 - Thoth Tarot de Aleister Crowley, ilustrações de Frieda Harris, impresso pela A. G. Muller,1978	218
Figura 70 - Imagens do aplicativo de oráculo <i>Oblique Strategies</i> , de Brian Eno	228
Figura 71 - Carta astrológica natal de Nadam Guerra	233

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	16
1	COMO TORNAR-SE UM ARTISTA MAGO	19
1.1	Sobre a Virgem do Alto do Moura e a pesquisa de doutorado	19
1.1.1	<u>O começo, o mito e o sertão</u>	20
1.1.2	<u>Bienal do Barro de Caruaru</u>	31
1.1.3	<u>Outras mostras da Virgem do Alto do Moura</u>	34
1.1.4	<u>Tudo sobre a Virgem</u>	41
1.2	Como tornar-se um artista mago	43
1.2.1	<u>O que chamamos de mago</u>	44
1.2.2	<u>Alquimia e hermetismo</u>	48
1.2.3	<u>O mago atual</u>	56
1.2.4	<u>Renascimento da magia</u>	57
1.2.5	<u>Xamã</u>	63
1.3	O que chamamos de arte	64
1.3.1	<u>Artista como etnógrafo</u>	69
1.3.2	<u>Artista etnógrafo x artista xamã</u>	73
1.4	O sagrado	75
1.5	Aplicações	78
2	AÇÃO - PERFORMANCE, JOGO E RITUAL	79
2.1	Performance	79
2.2	Ritual	82
2.3	Jogo	88
2.4	Como criar um ritual	91
2.5	Ação simbólica	93
2.5.1	<u>Ato psicomágico</u>	94
2.5.2	<u>Terapia cognitivo-comportamental</u>	101
2.5.3	<u>Peregrinação e busca da visão</u>	106
2.5.4	<u>Oração</u>	108

2.5.5	<u>Mindfulness e ThetaHealing</u>	110
2.5.6	<u>Constelação familiar</u>	112
2.6	Por que funciona?	113
2.6.1	<u>Espíritos</u>	114
2.6.2	<u>Eficácia simbólica</u>	114
2.6.3	<u>Psicologia: ab-reação, placebo e sugestão</u>	116
2.6.4	<u>Inconsciente coletivo</u>	117
2.6.5	<u>Campos mórficos</u>	118
2.6.6	<u>A questão quântica</u>	119
2.6.7	<u>Existe um modelo correto?</u>	121
2.7	Minha relação com a magia	122
3	SONHO	129
3.1	Materializador de sonhos	129
3.1.1	<u>Materializador de Sonhos I</u>	129
3.1.2	<u>Materializador de Sonhos II: Livro</u>	131
3.1.3	<u>Materializador de Sonhos III - X: Vida intensa</u>	133
3.1.4	<u>Materializador de Sonhos XI a XXIII: Tarô</u>	135
3.1.5	<u>Materializador de Sonhos XXIV - L: Expansão</u>	139
3.1.6	<u>Tarô do Materializador</u>	141
3.2	Livro 2	144
3.2.1	<u>Ifá</u>	147
3.2.2	<u>Encomenda de sonho</u>	149
3.2.3	<u>Interpretação dos sonhos</u>	151
3.2.4	<u>Freud e o desejo</u>	153
3.2.5	<u>Jung e o coletivo</u>	154
3.2.6	<u>Tipos de sonho</u>	154
3.2.7	<u>Sonhos ordinários</u>	156
3.2.8	<u>Chuva de estrelas</u>	158
3.2.9	<u>Sonho e escrita</u>	160
3.2.10	<u>Labirinto</u>	162
3.3	Sonho consciente e sonho lúcido	164

3.3.1	<u>Lembrar do sonho</u>	165
3.3.2	<u>Recapitular e concentrar</u>	166
3.3.3	<u>Perguntar e sugerir</u>	166
3.3.4	<u>Checação de realidade e sonho lúcido</u>	167
3.4	Estados de consciencia	168
3.4.1	<u>Ondas cerebrais</u>	168
3.4.2	<u>Alterando a frequência</u>	169
3.4.3	<u>Meditação em movimento, sonho real</u>	175
4	IMAGEM	177
4.1	<i>Imago, magia, imagem</i>	177
4.2	O medo da imagem	178
4.3	As etapas do uso da imagem	183
4.4	A leitura de imagem	184
4.4.1	<u>A imagem pessoal e imagem cultural</u>	185
4.4.2	<u>Símbolos, signos, significantes e significados</u>	186
4.5	Fisiologia do olhar	188
4.5.1	<u>Posição</u>	189
4.6	Formas e codificação	200
4.6.1	<u>Cores</u>	201
4.6.2	<u>Propriedades dos sólidos</u>	204
4.6.3	<u>Números</u>	208
4.7	Outros sistemas de numerologia	209
4.7.1	<u>Polaridade</u>	209
4.7.2	<u>Numerologia do 3 - Triângulo e trindade</u>	210
4.7.3	<u>Numerologia do 4 - As imagens de corte</u>	211
4.7.4	<u>Numerologia do 5 - Elementos chineses</u>	213
4.7.5	<u>Numerologia do 12 - O ciclo</u>	213
4.7.6	<u>Numerologia do 13 / 20 - Calendário Maia</u>	214
4.7.7	<u>DNA - 22 e 64</u>	214
4.8	Mapa geral cores e números	215
4.9	Simbologia	219

4.10	Sigilos e Hipersigilos	219
4.11	Oráculos	221
4.11.1	<u>Tarô</u>	222
4.11.2	<u>Astrologia</u>	225
4.12	Minha experiência como o Oráculo Experimental	226
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	225
	REFERÊNCIAS	235

INTRODUÇÃO

O artista mago

A ideia de aproximar a prática do artista à do mago¹ não é nova. A matéria disponível para a criação artística é a mesma disponível para o ofício do xamã. Cores, formas, sons, canto, movimento e símbolos são reordenados pelo mago. Material psíquico pessoal e coletivo são manipulados pelo artista. Resguardadas as diferenças (que existem, claro), a busca de tornar visível o invisível é comum ao artista e ao mago.

A ideia de que existe um paralelo entre a prática do mago/xamã/feiticeiro e a do artista me acompanha há algum tempo. O que é o artista e o que é o mago? E, afinal, existe alguma arte que não seja magia? Arte é um conceito ocidental, branco, eurocêntrico e é um elemento de distinção social, enquanto magia é associada a práticas primitivas e muitas vezes usada em sentido pejorativo para desqualificar saberes não hegemônicos. Neste livro, mais do que definir, me interessa entender a função e o contexto destas práticas; me interessa pensar que, em certo aspecto, as duas se confundem. O modo de investigação de qualquer artista pode ser lido a partir de sua biografia e suas questões pessoais. Há os artistas conscientes disto, fato que torna suas obras “psicomágicas”,² como sugere Jodorowsky.³ E há os artistas que acreditam na arte autônoma e que não estão atentos a quaisquer conexões entre obra e vida. Contudo, ainda nestes casos, o material psíquico do artista vai agir sobre sua obra e, ao mesmo tempo, o material simbólico produzido por ele atuará em algum plano da sua vida.

Vamos analisar primeiro o lugar de onde estou falando. Sou um artista, um criador, um artesão. Não pretendo ser um filósofo, sociólogo ou qualquer coisa do

¹ Aqui será usada a palavra “mago” no masculino como na carta de tarô “o mago” para nos aproximarmos do uso corrente da palavra – naturalmente, a magia não é um atributo masculino. E, ao longo do texto, o termo “artista *magus*” será empregado quando formos aproximar práticas de artistas com a magia. O uso do latim *magus*, que soa como um gênero neutro em português, é uma escolha antissexista que atenta para a dimensão política da linguagem, como sugerido por Grada Kilomba. (KILOMBA, 2019)

² JODOROWSKY, 2009

³ Alejandro Jodorowsky (1929–). Artista, cineasta, escritor e tarólogo chileno radicado na França. É autor dos filmes *El topo* (1970) e *A montanha sagrada* (1973) e da versão restaurada do Tarô de Marselha.

gênero. A pergunta do filósofo é “o que é verdade?” ou “qual a essência das coisas?”. Para o artesão, o que vale é o saber empírico, logo, a pergunta é “funciona ou não funciona?”, ou “como funciona?”, ou até “para que serve?” e “o que eu posso fazer com isso?”.

Muito se fala sobre a função da pós-graduação em arte. A ideia de artista-pesquisador mascara algumas contradições. O artista-pesquisador pode e deve continuar sendo artista em primeiro lugar. Uma pesquisa artística deve falar estas duas linguagens, da arte e da ciência,⁴ com os riscos que nelas se operam.

Em meio a esta encruzilhada, foram definidas quatro intenções para esta tese:

- que esteja ancorada na minha prática;
- que seja aplicável a outros artistas;
- que seja simples; e
- que seja sincera.

Desta forma, aproximo a escrita da minha atividade como educador, além da que executo como artista.

Trabalharemos com uma horizontalidade bibliográfica, dando igual atenção a textos consagrados pela academia, ao pensamento de artistas e a textos ditos esotéricos ou ocultistas. Igualaremos a autoridade. Afinal, não interessa aqui chegar a uma tal verdade, mas encontrar aplicações e implicações a que estas ideias podem remeter.

Este livro está dividido em temas que me são caros e que podem fazer sentido como uma prática de artista *magus*: aquele almeja a êxtase do xamã; que se comunica com o mundo inconsciente e é guiado pelos sonhos, que usa a arte como uma ferramenta de crescimento pessoal ou transformação da realidade.

No primeiro capítulo, vou descrever o caminho das ideias de artista *magus* tateando os conceitos de autor e xamã. No segundo, investigo a ideia de ação, performance e ritual e suas versões na arte e na magia. No terceiro, vou falar do sonho como uma ferramenta de investigação artística e do seu uso em outras tradições. Finalmente, no quarto capítulo, trato de um tema central à magia e à arte: a leitura e interpretação de imagens.

⁴ STEYERL, 2016.

Cada um destes capítulos tem três vozes diferentes. Um texto como este, que é analítico e tenta dar conta dos conceitos, referências e definições, sem perder de vista o uso prático com o mote de “como funciona?”. Sabendo da limitação da razão, acrescento uma voz poética, que tenta abarcar com imagens o sentido simbólico. Por último, inserindo as reflexões no universo da arte, trago exemplos de artistas e obras que lidam com cada uma das questões levantadas. Seus nomes vêm destacados em negrito e seguidos do termo “artista *magus*”. Esses exemplos não são exaustivos, servem apenas para ilustrar o raciocínio, sem a pretensão de esgotar o tema.

Acrescento também uma parte autobiográfica, descritiva de minha própria experiência. Ela serve como exemplo de como estou usando os saberes abordados. E, sempre que possível, trago exercícios possíveis de serem utilizados pelo leitor.

1 COMO TORNAR-SE UM ARTISTA MAGO

1.1 Sobre a Virgem do Alto do Moura e a pesquisa de doutorado

Eu poderia ser branco. Tenho toda uma árvore genealógica de portugueses e, até os 11 anos, eu achava que era branco. Mas não sou. Um dia, na aula de geografia, o professor perguntou quem tinha a pele mais escura da sala. Era eu.

Nesta época, procurei meu sobrenome no dicionário. Damasceno: nativo ou natural de Damasco, capital da Síria. E achei que era árabe, mas não sou.

Eu poderia ser índio. Minha mãe contava da índia, mãe de meu avô paterno, com seus longos cabelos negros. Um dia, perguntei a meu avô de onde vinham os índios de nossa família. “Não há índios em nossa família”, respondeu ele, depois de pensar, puxando pela memória. Eu gostaria de ser índio. Mas não sou.

Eu poderia ser negro. Meu avô materno tinha traços negros. Seu pai de nome Guerra vinha de um interior misterioso e se abrancara casando com uma menina de família importante, numa cidade chamada Machado. Nunca falei disso com meu avô, mas sei que, na família, não se gostava de negros. Numa feita, fui visitar minha tia-avó junto com um amigo negro. Ela, pela primeira vez, não me convidou para entrar, nem ofereceu docinhos. Recebeu-nos na porta, falou o mínimo e partimos. Fiquei triste. Eu teria orgulho de ser negro. Mas não sou.

Quando viajei pela Europa no século passado, passei por dezenas de países, e todos reconheciam, pela minha cara, que eu era indiano ou peruano. Um dia, quis ser vietnamita e plantar papaia no quintal de uma casa sem portas. Dizem que sou brasileiro. Triste ironia. Essa identidade de retalhos. O Brasil é fruto de pura coincidência histórica. Não existe uma raça brasileira. E deste mito não sou feito.

Restou-me a utopia do híbrido. Não o híbrido estéril, mas o mestiço fundamental, fundador de um novo tempo. O tempo onde se festeja o fim das raças e se pede por invenções que tragam de volta tribos perdidas. Tempo de reinventarmos a história que, em vez de vitórias, destruição e dominação, traga cooperação, miscigenação e diversidade.⁵

⁵ GUERRA, Nadam. *Os 12 passos da Virgem do Alto do Moura*, Rio de Janeiro: Grupo UM, 2014.

1.1.1 O começo, o mito e o sertão

A Virgem do Alto do Moura é um processo de criação que se tornou muito maior do que eu poderia prever. Descrevo aqui minhas motivações e descobertas.

Entre 2012 e 2014, eu estava interessado na questão da autoria. Desenvolvi uma série de *alter egos*, com biografias e personalidades diferentes, e me pus a trabalhar realizando as obras que eles e elas teriam criado. Pinturas, esculturas, instalações, textos e obras conceituais. Pensava: “como ser outro?” Deste processo, realizei em 2013 a exposição Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM, na galeria do Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu) e publiquei o livro de mesmo nome⁶, que serviu de base para a minha dissertação de mestrado⁷. No meio-tempo, recebi o convite para participar da 1ª Bienal do Barro de Caruaru, com curadoria de Raphael Fonseca. Pensava em fazer algo sobre o artesão popular. Da mesma forma que hospedei em meu corpo um artista conceitual ou uma poeta minimalista, poderia encarnar um artista popular? Trabalho com cerâmica desde muito jovem e nutria uma curiosidade pela cerâmica de Mestre Vitalino e dos artistas do Nordeste. Assim, inicialmente, me propus a realizar obras em Caruaru mimetizando a técnica local.

Uma noite, tive um sonho com o projeto: era o mapa da Jornada da Virgem. Seria com o Sul para cima, como os desenhos de Torres-García.⁸ Qualquer direção de mapa é arbitrária, então coloquemos o sul para cima em uma inversão do colonialismo. Queria também que as proporções de área dos continentes⁹ fossem as reais, como o mapa da projeção de Robinson.¹⁰

⁶ GUERRA, 2013.

⁷ DAMASCENO, 2015.

⁸ Joaquín Torres-García (1874–1949), artista uruguaio, criador do universalismo construtivo e um dos principais nomes do abstracionismo na América do Sul.

⁹ Os mapas-múndi mais comuns são baseados na Projeção de Mercator, criada em 1559 pelo geógrafo Gerhard Kremer. Neste, as regiões mais próximas aos polos são ampliadas no processo de transformar a esfera em um plano.

¹⁰ O mapa desenhado por Arthur H. Robinson em 1963 tenta manter a proporcionalidade entre a área dos territórios incorrendo em outras distorções, como a dos pontos cardeais.

FIGURA 1 - Mapa A Jornada da Virgem do Alto do Moura

A jornada da Virgem do Alto do Moura



Fonte: *Introdução à iconografia da Virgem do Alto do Moura*. GUERRA, 2016

FIGURA 2 - Casal no Boi, Cerâmica pintada. Queima a lenha. Mestre Vitalino, Alto do Moura, Caruaru, PE. Foto: Anibal Sciarretta / Acervo Museu Casa do Pontal



FIGURA 3 - Casal no Boi, Cerâmica com queima a lenha, cor natural. Elias Vitalino, 2014. Foto: Leo Liz, Coleção Nadam Guerra



O trabalho seria uma jornada pelas culturas não ocidentais. A figura que me veio no sonho foi a de um pôster que eu vira na parede do ateliê de cerâmica Helena Souto, em Santa Teresa. A obra exibida na imagem se localiza no Museu Casa do Pontal¹¹ e é uma peça de Mestre Vitalino: um grupo escultórico já clássico, conhecido como “o casamento matuto”, onde o noivo, montado em um boi, leva consigo a noiva sentada de lado sobre o animal.

Mais tarde, Elias Vitalino, neto de Mestre Vitalino e especialista na obra do avô, me garantiu que a princípio se tratava de um cavalo. No pôster, contudo, a orelha estava quebrada, e se via, erroneamente, o animal sem chifres. Para mim, a mitologia se iniciava com a mulher e o boi, então em vez de corrigir/ressignificar a obra do famoso ceramista, encomendei a Elias um novo original, agora com o casal sobre um boi.

Eu já tivera outras ideias a partir de sonhos, mas esta me parecia um pouco mais complexa, e o sonho só me trazia as linhas gerais. Assim, criei um pequeno ritual para a escrita: dançar logo pela manhã, ao acordar, ou no fim da tarde, até que a história se formasse. Isso funcionou como uma espécie de psicografia.¹² Tenho utilizado o mesmo método – de pensamento e escrita a partir da dança – com bons resultados nos cursos que ministro sobre arte e performance.

Bem, o que houve foi: escrevi um longo poema contando a história, que se tornou o livro *Os 12 passos da Virgem do Alto do Moura*. Terminei de escrevê-lo no carnaval de 2014 durante minha estadia no Alto do Moura, polo ceramista onde morou Mestre Vitalino em Caruaru, PE.

Na história, a boneca de barro de Mestre Vitalino é convocada para salvar o mundo do Apocalipse, que se aproxima na forma de crise ambiental, colapso financeiro mundial etc. A boneca dá a volta ao mundo e tem 12 encontros sexuais com figuras/deidades de diversas culturas; ao fim da saga, é coroada rainha de Atlântida, a cidade submersa, que será convertida em capital do sertão. Em Atlântida, a Virgem do Alto do Moura dá à luz 12 filhos que serão padroeiros de uma Nova Era, depois da chamada Grande Virada.

¹¹ O Museu Casa do Pontal é espaço de referência para a arte popular no Brasil. Abriga a coleção iniciada nos anos 1950 por Jacques Van de Beuque. Disponível em: <<http://www.museucasadopontal.com.br>>.

¹² Depois, estudando sobre oráculos e magia, encontrei vários exemplos de textos escritos de forma semiconsciente ou que surgem miraculosamente.

A ambiguidade entre a noiva que, portanto, no início supomos ser virgem, e a Virgem Maria da cristandade se expressa ao longo do poema. A personagem, a partir de certo ponto, começa a ser chamada de Nossa Senhora do Alto do Moura. Enquanto a Nossa Senhora cristã se destaca pela virgindade, atrelada a sua pureza, à não maculação tanto de sua alma quanto de seu corpo, a Virgem do Alto do Moura é caracterizada como a que se mistura pelo contato físico e pelo sexo. Através da miscigenação, ela se eleva e assimila os poderes divinos das deidades com que se relaciona.

Nas contradições entre pureza e miscigenação, sagrado e profano, ficção e realidade, a obra busca a construção de um mito. “O mito não esconde nada e nada ostenta também: deforma; o mito não é nem uma mentira nem uma confissão: é uma inflexão. (...) o princípio do mito: transforma história em natureza”.¹³ O desejo de ser um mito começa pelo próprio poema, se estende pelos vasos que teriam sido encontrados em Atlântida, pelos bonecos de barro, e chega aos vídeos, que buscam em um estilo documental falar de fatos improváveis. Havia um desejo de inversão das hegemonias de poder. As iconografias de dominação de gênero e protagonismo histórico são invertidas; se a mulher é representada na sociedade patriarcal como objeto, passiva e protagonista apenas de situações domésticas, na Virgem do Alto do Moura a mulher é o centro da história. Já na sua primeira cópula com o Boi no princípio da viagem, ela é representada por cima do animal, que se transmuta em ser humano em meio aos cactos e mandacarus, símbolos do sertão. Se habitualmente se vê o sertão simplório e alheio a questões internacionais, nos “12 passos (...)” é o sertão que articula a nova ordem mundial. Interessava, sobretudo, o mito da brasilidade.

[A] força do conceito mítico reside, justamente, nesta sua plasticidade, nesta sua elasticidade, nesse pouco rigor, em sua capacidade de ser apropriado, de ser adequado, de ser funcional em muitas situações e contextos.¹⁴

O mito é um signo de segunda ordem, ou um signo que é usado como significativo para um segundo signo.¹⁵ Imagens, histórias, livros e objetos têm

¹³ BARTHES, 2001.

¹⁴ ALBUQUERQUE, 2013, p.31

¹⁵ BARTHES, 2001

significado imediato próprio e, ao mesmo tempo, fazem parte de conceitos ou mitos maiores, que os englobam e apagam suas singularidades. O mito de Brasil foi construído inicialmente em oposição a Portugal e à Europa. Durante a colonização, toda a identidade das elites era europeia, e havia apenas desprezo e vontade de dominação a tudo que fosse nativo. Com a Independência e, depois, com a República, se iniciou uma busca por imagens que pudessem conferir uma unidade nacional ao país. O selvagem, o longínquo, a mata virgem agora pareciam mais próximos do Brasil do que as cidades da costa. Em um paradoxo, os brasileiros que anteriormente haviam falado sobre nosso território se viam sempre fora dele. Diziam “o Brasil não é longe daqui”,¹⁶ mas suas narrativas traziam uma visão distanciada, fora dos limites, estrangeira.

Assim, para forjar um novo nacionalismo, será preciso ir em direção a este sertão mítico e inatingível. Características que antes seriam consideradas brutas são valorizadas. O sertanejo mestiço, que fora descrito em *Os sertões*, de Euclides da Cunha, como uma sub-raça medonha que conseguia reunir tudo de pior das três raças (branca, negra e índia), degenerando as características positivas,¹⁷ será considerado o ideal na fábula das três raças,¹⁸ capaz de harmonizar as tensões sociais e apaziguar os conflitos de classes.

Os mitos de Nordeste e de Brasil são fruto de uma leitura do passado que nos projeta uma imagem do presente e perspectivas de futuro. O que a Virgem do Alto do Moura propõe é outra imagem de futuro que proporcione novas leituras do passado. A Virgem do Alto do Moura é uma figura que foi apropriada do universo de Vitalino. Estudar o caso de Vitalino é estudar a construção de um mito, que passa pela genialidade individual do artista, pelas condições históricas e também pela ação de outras partes interessadas. No caso, alguns colecionadores e pesquisadores da cultura popular que elegeram Vitalino, entre tantos outros artistas populares, um dos que mais representa o Brasil e o povo brasileiro. Mestre Vitalino corresponde à imagem que se espera do artista popular; sua obra consegue representar o imaginário comum do que é o Brasil, do que é o Nordeste, do que é o artista popular e do que é o povo.

¹⁶ Título do livro de Flora Sussekind sobre o tema, de 1990.

¹⁷ CUNHA, 1984.

¹⁸ DAMATA, 1987.

Mestre Vitalino / artista *magus*

Nascido em 1909, Vitalino ganha notoriedade no fim da década de 40, quando se apresenta no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM) na 1ª Exposição de Cerâmica Pernambucana, em 1947, e no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1949. Há que se destacar que essas fazem parte do conjunto das primeiras exposições dos então recém-inaugurados museus de arte moderna. Em 1955, Vitalino integra em Neuchâtel, Suíça, a exposição Arte Primitiva e Moderna Brasileiras. Na década de 50, viaja o país mostrando seu trabalho e se torna conhecido nacionalmente, sendo destaque de reportagens em revistas de grande circulação. Depois de 1963, ano de sua morte, sua obra segue ganhando importância, pois é continuada por centenas de outros artesãos que trabalham “ao modo de Vitalino”, reproduzindo variações de suas cenas, seguindo o estilo e a postura de seu mundo criando cenas próprias, como Mestre Eudócio (cenas de carnaval), Zé Caboclo (animais humanizados), Marliete (miniaturas), Luiz Antônio (profissões) ou mesmo Mestre Galdino, que introduz elementos fantásticos. Cito apenas artistas do Bairro do Alto do Moura, mas se expandirmos o foco a mesma onda se espalha por artesãos em todo Nordeste e Minas Gerais.

Como exemplo do lugar ocupado hoje por Vitalino, temos um documento publicado recentemente pelo Ministério da Cultura. O livro *O Registro do Patrimônio Imaterial*¹⁹ relata um extenso estudo de um grupo de trabalho sobre o tema. Na capa do livro e em todas as páginas, ao lado do número da folha, se repete a mesma imagem: uma peça de barro de Vitalino retratando dois cantadores de viola. Claro que o patrimônio imaterial brasileiro é muito mais amplo que o trabalho de um artista, mas parece sintomático que Vitalino seja usado como um símbolo simultâneo de cultura, de Brasil, de patrimônio nacional e de cultura imaterial.

Falar de Vitalino é também falar do Alto do Moura, Bairro de Caruaru, Pernambuco, onde morou o artista. Na estrada que dá acesso ao bairro, um pórtico diz ser ali “o maior polo de arte figurativa das Américas”. Há quase de dois mil artesãos trabalhando em alguns quarteirões, segundo estimativa da associação de

¹⁹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), 2006.

artistas local.²⁰ Vivem da tradição iniciada por Mestre Vitalino nos anos 50 e continuada com pequenas modificações até hoje. Alguns poucos mestres do barro têm reconhecimento social e econômico por sua obra – enquanto a maioria da população artesã é anônima, explorada por atravessadores, que compram as peças a preços irrisórios e vendem a produção em todo mundo.

Caminhar pelas ruas reais do Alto do Moura é estar a todo momento relativizando o mito nordestino e brasileiro. O bairro, que já foi rural, está quase totalmente descaracterizado pela especulação imobiliária e pela exploração comercial que há durante a festa de São João, “o maior São João do universo”.²¹ No centro, apenas o Museu Casa de Vitalino mantém as características antigas que fizeram a fama do lugar: uma casa simples, com paredes de terra e chão de cimento, dois metros de canteiro na frente com uma estátua de metal do Mestre Vitalino e, nos fundos, um forno para a queima de cerâmica a lenha. Este museu não tem nenhuma obra de Vitalino; as últimas que a família possuía foram doadas à prefeitura em troca da reforma do imóvel. Na casa onde morou o Mestre, há poucas ferramentas e objetos pessoais dele e de seu filho, Severino Vitalino,²² que na época vivia, diariamente, a performance do pai fazendo bonecos para os turistas verem. Mas havia algo que esses visitantes em geral não percebiam: a situação era encenada. Severino (assim como seus filhos e netos que trabalham com barro) tinha relativo conforto material, casa própria na mesma rua, com móveis e eletrodomésticos. Ele era reconhecido por seu trabalho e frequentava eventos internacionais. Sentava-se no chão de cimento do museu-casa era por nostalgia dos tempos de infância quando ajudava o pai. A ideia da família era que é importante mostrar como vivia e trabalhava Vitalino, e que é preciso que alguém interprete este papel para honrar a memória de Vitalino.²³

²⁰ Conforme soube em conversa com Elias Vitalino, a associação tem pouco mais de 500 associados, que pagam mensalidade e participam das reuniões. Segundo Elias, outros 1500 artesãos viviam no bairro, mas preferiam não se associar.

²¹ Slogan da prefeitura de Caruaru em 2015.

²² Severino Vitalino (1940–2018), artista popular, aprendeu o ofício com seu pai e dedicou toda vida à cerâmica figurativa, seguindo a tradição da família.

²³ A explicação dada aqui veio de Elias Vitalino, em depoimento.

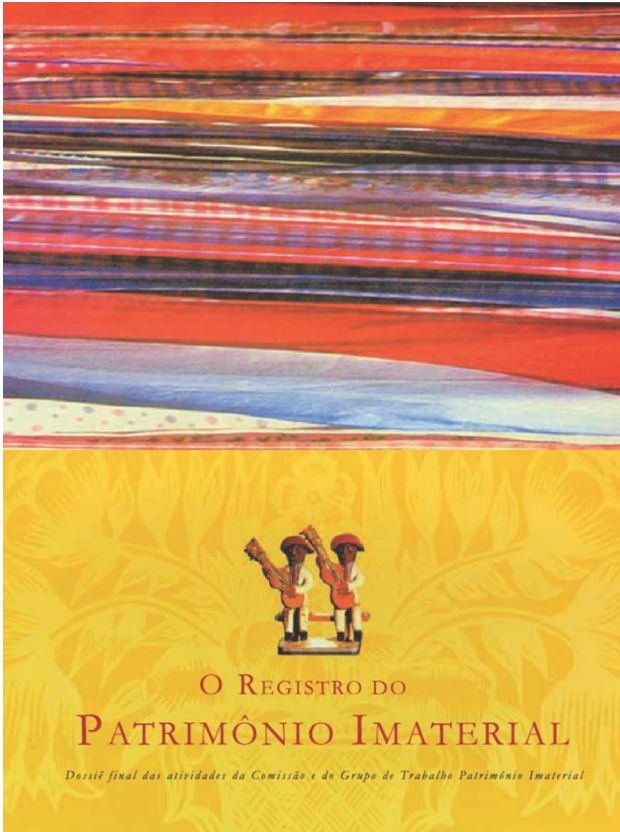


Figura 4 - Capa do livro *O Registro do Patrimônio Imaterial*. IPHAN, 2006.

Figura 5 - Severino Vitalino trabalhando



Fonte: Arquivo Museu Casa Mestre Vitalino

As centenas de outros artesãos do bairro não têm a mesma preocupação com o passado e respondem às demandas do mercado. Identificamos três nichos de mercado principais entre eles. (1) Os mestres, alguns poucos artistas que têm produção autoral e são reconhecidos, participam de feiras e salões e possuem lojas próprias em seus ateliês. (2) Os repetidores de Vitalino (alguns da família e outros), que se sentem fazendo algo de qualidade, têm o preço muito menor que o dos mestres, mas muito superior ao dos outros artesãos, e vendem basicamente para uma elite intelectual do Sudeste. (3) Os artesãos em escala, que produzem um artesanato muito colorido, onde predomina a figura da “Boneca”, mulher de peitos fartos e quadris avantajados;²⁴ correspondem à grande maioria e muitas vezes trabalham como montadores em uma rede de colaboração entre os vizinhos. Esses montadores encomendam os corpos tipo “garrafa” feitas em torno por oleiros; compram de algum artesão mais habilidoso as fôrmas de gesso para os rostos e montam em seus ateliês uma quantidade surpreendente de peças por dia, o que torna possível cobrar valores ínfimos por cada. (Vale notar que a produção da Boneca sofreu grande resistência entre os artesãos tradicionais por ser uma influência do artesanato mineiro do vale do Jequitinhonha que estaria “descaracterizando a tradição local”.²⁵ Abre-se uma questão aqui: ainda conseguimos localizar o artesanato ou tudo parece produzido em lugares sem identidade? É uma pergunta especialmente para os políticos e ativistas culturais.) Os artesãos-montadores trabalham majoritariamente sob encomenda e podem fazer artesanato “tipo mineiro”, “tipo baiano” ou mesmo “tipo africano” que, conforme me contaram, seria vendido em lojas de Salvador ou em aeroportos da África como “legítimo artesanato local”. Hoje, muitos dos repetidores de Vitalino e mesmo alguns mestres mais jovens, pertencentes às famílias tradicionais, também produzem Bonecas. Há ainda alguns artistas jovens nativos ou vindos de outras cidades iniciando produção autoral, o que talvez com o tempo modifique esta estrutura.

Vitalino é em tudo o protótipo do homem do povo. René Ribeiro, em um ensaio biográfico, o retrata como alguém que

nunca viajou a não ser para ir ver o padre Cícero (... de) “fala mansa e respeitosa, cordial, amigo dos concorrentes, sem espírito competitivo, que

²⁴ A Boneca foi referência para um dos 12 filhos da Virgem, a Boneca de lótus.

²⁵ Depoimentos ao autor.

trabalha pelo gosto de fazer e impregna suas obras da sua própria ingenuidade. Segue, porém, a tradição da arte de barro do Nordeste.²⁶

Ribeiro começa o ensaio definindo a arte popular como algo em extinção. Por conta do crescimento urbano, o “povo” (que para ele seria a população rural) estaria sendo substituído pela “massa” (a população das cidades). A que conclusão a que chega é que, no Brasil, haveria arte popular por um “atraso” em alcançar a comunicação de massa (tv, rádio, telefone etc.), o que permitiria a livre expressão.²⁷

Essa distinção, contudo, é datada e insuficiente para expressar as complexidades da formação brasileira (com ocupação fragmentada, tradições de formação distintas, ancestralidades, diásporas, população escravizada e imigrantes, quilombos e comunidades indígenas), mas diz muito sobre como Vitalino foi incorporado pelas elites de sua época. A tal “tradição da arte do barro do Nordeste” aqui assume uma aura de algo atemporal e quase eterno, como os mitos tendem a ser. Distanciar no tempo é relegar tudo ao mito, é retirar a história. A tradição que havia em Caruaru (e em muitos lugares do Nordeste) era das paneleiras que faziam utensílios de barro para cozinha. Vitalino fixa-se no Alto do Moura justamente porque ali tinha essa comunidade que usufruía de uma mina de argila abundante nas margens do Rio Ipojuca. Nos anos 1950, porém, as paneleiras entram em decadência devido à concorrência dos produtos de metal cada vez com preços menores, então suas famílias migram para o artesanato figurativo muito rapidamente.

Outra herança relacionada que se pode imaginar é a da cerâmica indígena. Este dado é ignorado pelos biógrafos de Vitalino assim como pelos artesãos com que conversei. A marcante presença indígena nas fisionomias, nos hábitos e na alimentação local passa despercebida por René Ribeiro, que vê apenas o “brasileiro” e o “nordestino” no trabalho de Vitalino.

Estive na casa dos mestres ceramistas e de oleiros, montadores e artistas jovens. Aprendi com cada um deles um pouco da técnica bem particular do Alto do Moura. A argila é colhida em uma curva do rio que passa pelo bairro já praticamente pronta para o uso. Durante o mês que passei no Alto do Moura, produzi duas esculturas de cada um dos 12 filhos e filhas da Virgem inspirado no artesanato local

²⁶ RIBEIRO, 1957.

²⁷ Idem.

e na obra de Mestre Galdino.²⁸ Fiz também outras cenas à moda de Vitalino. Durante a queima a lenha, é comum uma perda de 20 a 30% do material; por sorte e pelo cuidado de Pepa e Presciliana, do ateliê Tuz Terracota, não houve nenhuma peça danificada na queima.

Mestre Galdino / artista *magus*

Manoel Galdino de Freitas, popularmente conhecido como Mestre Galdino, foi um escultor e ceramista diferenciado no Alto do Moura. Conta-se que Galdino era pedreiro empregado da prefeitura local e, após ficar no Alto do Moura para trabalhar em uma obra, se encantou com a produção artística. Uma noite pediu a Deus que lhe desse o dom de também fazer bonecos de barro. Pegou um pedaço de barro e começou a trabalhar. Vendo que Deus realizara seu pedido, abandonou o emprego e passou a se dedicar somente ao barro. Seu trabalho tem tons místicos e surrealistas, e se caracteriza por figuras alongadas fantásticas, simbioses de humano e animal.

Figura 6 - O mundo dos macacos. Cerâmica em cor natural. Mestre Galdino, 1994



Fonte: Arquivo Memorial Mestre Galdino

²⁸ Manoel Galdino de Freitas, o Mestre Galdino (1929–1996), foi um ceramista, cantador de viola e poeta de cordel.

1.1.2 Bienal do Barro de Caruaru

Em 2014, quando me candidatei ao doutorado no Programa de pós-graduação em Artes da UERJ, estava voltando da experiência intensa em Caruaru. O projeto acabara de ser apresentado pela primeira vez na Bienal do Barro de Caruaru, em abril de 2014, e a versão apresentada na época contava com:

- o poema os “12 passos da Virgem do Alto do Moura”;
- o vídeo ficcional Os Vasos e a Lenda de Nossa Senhora do Alto do Moura; e
- a série de cerâmicas *Os 12 filhos da Virgem*, realizada em Caruaru mimetizando a técnica local.

Havia também duas séries de cerâmica realizadas no Rio de Janeiro com minha técnica habitual:

- os relevos com os encontros amorosos da Virgem; e
- os 12 vasos com relevos que ilustram a parte histórica do poema.

A vivência e as questões culturais entre arte popular e erudita, mercado de artesanato e a idealização da identidade nacional estavam muito presentes em mim. Um dos primeiros textos que escrevi sobre isso se chama “Para além das fronteiras da Arte” porque entendia que a mistura entre popular e erudito, ou das culturas formadoras do país, era um ponto central.

Figura 7 - Os 12 Filhos da Virgem do Alto do Moura.



1. Taura



7. Boneca de Lotus



2. Marajonas



8. Abraão Neto



3. Zé Rezaquatro



9. Mulelu



4. Jaspom



10. Tetramesgistro



5. Trinca Serra



11. Sete Serpentes



6. Kuan Libris



12. Cristália

Figura 8 - Museu do Barro de Caruaru. Vista dos *Filhos da Virgem* na Exposição do acervo permanente. Foto: Arquivo do Artista.



Figura 9 - O livro *Os 12 Passos da Virgem do Alto do Moura*, Nadam Guerra.

1.1.3 Outras mostras da Virgem do Alto do Moura

Em 2015, voltei a Caruaru e fiz entrevistas com alguns mestres: Severino e Elias Vitalino,²⁹ Manuel Eudócio³⁰ e Marliete. Destes, finalizei apenas um vídeo com Marliete; filha do Mestre Zé Caboclo e sobrinha do Mestre Manuel Eudócio, ela é herdeira das dinastias de mestres do barro. No depoimento sobre sua trajetória criativa, ela inclui um relato ficcional sobre como a fé na Boneca de Lótus, a filha da Virgem padroeira dos artesãos do Alto do Moura, a ajuda em seu trabalho artístico.

Em 2015 e 2016, realizei três novas exposições do projeto: A Virgem do Alto do Moura: uma Lenda do Futuro,³¹ em Juazeiro do Norte; Os 12 filhos da Virgem do Alto do Moura, na exibição coletiva *Trust in Fiction*,³² na França; e A Redescoberta da Virgem do Alto do Moura, no Paço Imperial, no Rio de Janeiro. Nelas, incluí o termo “pós-arqueologia” para designar uma ciência que explicaria: 1) como seria possível termos encontrado hoje cerâmicas que contam uma história que ainda não aconteceu; e 2) como estes vestígios arqueológicos do futuro invertem toda a lógica da física e da história. Adensei o material de conteúdo e criei várias obras novas:

- uma versão grande com 1,5m de altura de Cristália³³, uma das 12 santas filhas da Virgem, colocada sobre um andor;
- uma performance coletiva/procissão em que levamos esta imagem com a Cantoria Céu na Terra,³⁴

²⁹ Elias Vitalino, filho de Severino Vitalino e neto de Mestre Vitalino. Elias se dedica a fazer reproduções da obra do avô e é a referência da família para aferir a autenticidade de obras não assinadas atribuídas a Mestre Vitalino.

³⁰ Manuel Eudócio (1931–2016) foi um ceramista, representante do estilo ceramista de Mestre Vitalino. Era o mestre mais respeitado na época em que estive no Alto do Moura e veio a falecer dois meses depois da entrevista em que abençoava uma das filhas de Virgem do Alto do Moura.

³¹ Exposição individual com curadoria de Raphael Fonseca no CCBNB de Juazeiro do Norte, de dezembro de 2015 a fevereiro de 2016.

³² Curadoria de Santiago Garcia Navarro e Elfi Turpin, no CRAC Alsace - centre rhénan d'art contemporain, França, de maio a junho de 2016.

³³ Cristália é a última filha da Virgem do Alto do Moura. Rainha do reino mineral e da união de todos os seres. Filha do cristal de Atlântida. Traz no peito e na testa o símbolo do cristal. A pose de Cristália lembra a do Cristo Redentor, passando, por isso, a ser cultuada no Rio de Janeiro como o cristo feminino

- a Roseta da Gávea, cerâmicas com o símbolo de Cristália que teriam sido encontradas nas escavações do Metrô do Rio;
- Um colar de madeira e madrepérola com o símbolo de Cristália;
- uma coleção de vídeos chamada *Nas Bordas da Ciência*, pseudossérie de TV especial sobre pós-arqueologia, contendo entrevistas com a astrônoma Denise Gonçalves,³⁵ o historiador Paulo Knauss³⁶ e a arqueóloga Ruth Mezeck,³⁷ relacionando a descoberta da Roseta da Gávea, a cerâmica da Virgem do Alto do Moura, as novas concepções de tempo/espaço, a história do Rio de Janeiro e a do Paço Imperial;
- o vídeo *Marliete* que mencionei acima;
- o vídeo *Como a Virgem de Madonna*, em que a cantora estadunidense conta como uma visão da Virgem a inspirou a compor “Like a Virgin”, estimulando o empoderamento feminino e a cura pela divinização do sexo. A letra da música diz *touched for the very first time* (“tocada pela primeira vez”), e o documentário mostra a primeira aparição de que se tem notícia da Virgem, na sua forma de Virgem do Alto do Moura, no contexto da cultura pop.³⁸

³⁴ O núcleo de cultura popular Céu na Terra, sediado no Rio de Janeiro, realiza várias ações: cantoria de reis, pastoril, bloco de carnaval e apresentações musicais com a Orquestra Céu na Terra.

³⁵ Denise, na época, coordenava a pós-graduação em astronomia do Observatório do Valongo, da UFRJ. Falou de seu trabalho e concordou em ler um texto ficcional na entrevista.

³⁶ Paulo é historiador, professor do departamento de história da Universidade Federal Fluminense (UFF) e diretor do Museu Histórico Nacional (MHN). Ele se recusou a ler o texto ficcional que lhe ofereci, mas deu uma entrevista tão rica que parecia ficção sobre o poder das imagens e a importância do Paço Imperial na história da cidade.

³⁷ Ruth é atriz e interpretou a pós-arqueóloga, fazendo referência a toda a ficção que ligava o Paço Imperial à Atlântida e à Virgem do Alto do Moura.

³⁸ Fiz uma dublagem do documentário *Na cama com Madonna* utilizando frases da própria artista em outras entrevistas e pequenos detalhes ficcionais em que conta de seu sonho com a Virgem do Alto do Moura. A letra da música foi legendada e se encaixa perfeitamente na narrativa de adoração à Virgem.

Figura 10 - Nas Bordas da Ciência. Episódios 1, 2 e 3

Nas Bordas da Ciência



“O que é pós-arqueologia? Não sabe? Eu também não sabia. As principais cabeças da ciência brasileira estão formulando novas teorias que podem nos fazer repensar tudo o que sabemos até agora sobre o tempo, o espaço e a história da humanidade.”



“Tempo e espaço são uma única entidade flexível e podem ser distorcidos pelo campo gravitacional. Caso consigamos manipular o campo gravitacional, será possível acessar tempos diferentes do mesmo espaço, ou fazer viagens instantâneas entre grandes distâncias. O mais surpreendente dessas revelações é que ruínas que hoje são consideradas vestígios de civilizações muito antigas são, na verdade, vestígios do futuro!”



“O Paço Imperial seria o melhor lugar para encontrar este achado da arqueologia do futuro (...) Seria uma forma de contar a história de um novo ponto de vista, não da nossa tradição de investigar os vestígios do passado (...), mas de inventar um novo pensamento histórico interrogando o futuro a partir de um vestígio que a gente ainda não conhece.”



“Talvez seja possível afirmar que toda informação que temos sobre civilizações anteriores a 7 mil anos atrás sejam projeções nossas de um futuro que estamos construindo hoje. (...) Ao estudar a cerâmica ‘Roseta da Gávea’, a datação por carbono14 é mais de 2 mil anos no futuro. O mesmo acontece com os vasos que contam a saga da Virgem do Alto do Moura. São exemplos que põem em xeque nossa noção de história e que só podem ser explicados a partir de uma nova arqueologia ou de uma pós-arqueologia.”

A Roseta da Gávea é um achado arqueológico encontrado durante as obras do metrô do Rio.

Um pequeno prato de cerâmica com gravações em alfabetos antigos e um símbolo que se associou a deusa Cristália (uma das 12 filhas da Virgem do Alto do Moura). Pesquisadores de várias áreas foram desafiados pelos mistérios desta peça e viram todo conhecimento da humanidade em cheque. Para tentar explicar a sua existência, surge o conceito de pós-arqueologia.

Em “Nas bordas da ciência” o jovem jornalista Gabriel Pardal entrevista especialistas como a cosmóloga Denise Gonçalves, o historiador Paulo Knauss e a arqueóloga Ruth Mezeck relacionando a descoberta da Roseta da Gávea, a cerâmica da Virgem do Alto do Moura, as novas concepções de tempo/espaço e dados da história do Rio de Janeiro.

Os limites entre ficção e realidade ficam borrados neste falso documentário com personagens reais.

A peça de cerâmica é mostrada em um caixa de vidro ao lado do vídeo.

Legenda: Série de TV especial sobre pós-arqueologia. Entrevistas com a astrônoma Denise Gonçalves, com o historiador Paulo Knauss e com a arqueóloga Ruth Mezeck, relacionando a descoberta da Roseta da Gávea, a cerâmica da Virgem do Alto do Moura, as novas concepções de tempo/espaço, a história do Rio de Janeiro e a do Paço Imperial. Vídeo, 2016. 7', 8' e 7' / Direção: Nadam Guerra / Apresentação: Gabriel Pardal / Fotografia: Pedro Urano / Pesquisa: Juca Amélio / Som: Felipe Rodolfi / Música: DJ Manual / Edição: Leo Liz / Produção: CPARJ / Gabriel Pardal veste: Gilda Midan. Fotos de divulgação

Figura 11 - Colar de Cristália. Marchetaria. Nadam Guerra, 2016.

Figura 12 - Roseta da Gávea. Cerâmica em cor natural. Nadam Guerra, 2016.



Incluí no trabalho reportagens de telejornais e imagens realizadas nas outras edições da mostra. As matérias de telejornal de Juazeiro do Norte me pareciam mais caricatas que a paródia que realizei no *Nas Bordas da Ciência*.

Investi em trazer um tom *site-specific* para a mostra do Paço Imperial e ancorar ainda mais a narrativa da Virgem do Alto do Moura no nosso contexto. A cidade se preparava para as Olimpíadas, e fomos financiados por um edital da prefeitura que justamente se chamava “Rio Cidade Olímpica”. As obras da cidade estavam em um contexto que incluiu a descoberta do Cais do Valongo.

Figura 13 - A Redescoberta da Virgem do Alto do Moura no Paço Imperial



Legenda: Vista da exposição. Nadam Guerra, 2016. Curadoria de Raphael Fonseca.

Foto: Wilton Montenegro.

Figura 14 - Procissão para Cristália.



Legenda: Cortejo dos devotos de Cristália no chafariz de Mestre Valentim, Praça XV, e no Paço Imperial, com participação da Cantoria do Céu na Terra. Fotografia de Pedro Bronz.

Neste meio-tempo, participei de uma disciplina sobre arte popular,³⁹ de uma de história da cosmologia no HCTE-UFRJ⁴⁰ e, ao mesmo tempo, estudava arte sacra medieval.⁴¹ Li sobre a cultura de várias partes do mundo por onde a Virgem passou (Oceania, Índia, México etc.). Por algum tempo, pensei que seria possível nesta tese abarcar uma quantidade de informação muito grande. Assim, escrevi uma qualificação para tese que se chamava “TUDO sobre a Virgem do Alto do Moura”: em 12 capítulos, eu fazia um paralelo entre os 12 filhos e as 12 culturas tradicionais de onde vieram, com 12 temas importantes da arte hoje. Esquematizei uma lista de leitura e fiz dois capítulos seguindo esta linha. O livro de proporções enciclopédicas teria de dar conta de uma obra que crescia a cada dia. Se pensava em rituais para cada um dos 12 filhos, precisava também ampliar a ficção para outras direções.

Em 2018, li sobre magia, tarô e psicologia junguiana. Fiz uma nova versão da exposição do projeto em João Pessoa, focando mais no aspecto documental e pseudocientífico, chamada A Virgem do Alto do Moura e o Portal da Ponta do Seixas, na Galeria Archidy Picado, da Fundação Espaço Cultural (Funesc), de dezembro de 2018 a janeiro de 2019. A exposição contava com painéis, vídeos, alguns objetos que levei (como um vaso, um boneco de cerâmica) e outros que fiz no local (vestígios pós-arqueológicos). Com alunos da oficina que ministrei, gravamos uma ação na praia que resultou em um vídeo narrado em japonês supostamente falando das descobertas pós-arqueológicas da Ponta do Seixas e do lendário ouro fóssil.

³⁹ Disciplina com Felipe Ferreira na UERJ.

⁴⁰ Pós-graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, disciplina História da Cosmologia, com Alexandre Lyra.

⁴¹ Disciplina Imagens Cristãs: Funções E Usos, com Tamara Quírico.

Figura 15 - A Virgem do Alto do Moura e o Portal da Ponta do Seixas.

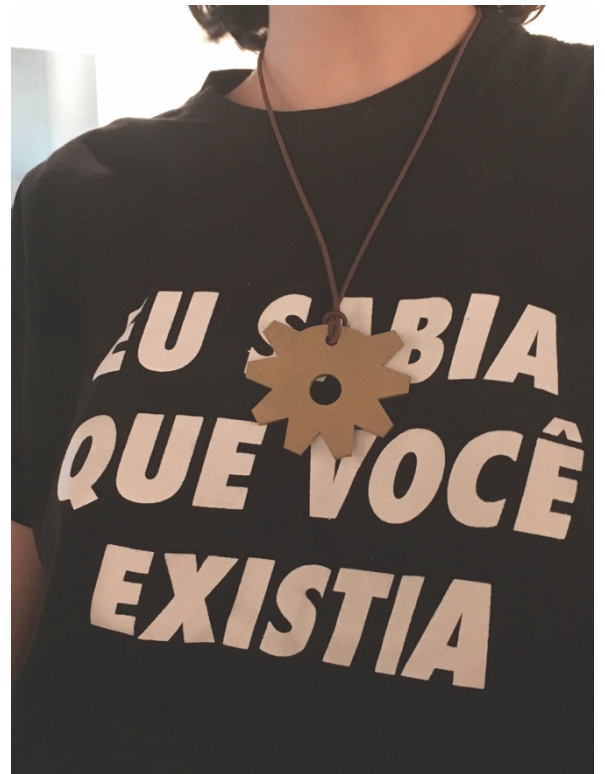


Legenda: Vista da exposição. Nadam Guerra, 2018. Galeria Archidy Picado, Funesec.



Figura 16 - Ouro fóssil. Nadam Guerra, 2018.

Figura 17 - Colar de Jaspon. Nadam Guerra, 2018.



1.1.4 Tudo sobre a Virgem

Ao mesmo tempo que o foco não parava de desfocar, pois estabelecer conexão com “TUDO sobre a Virgem” não é complicado – questões de gênero, a cultura sexual, as práticas xamânicas, as festas, as performances, os rituais, qualquer tipo de imagem religiosa ou midiática... Fui percebendo que TUDO não acaba e este estudo seria infinito, muito além das possibilidades e necessidades de uma tese de doutorado. Mas, neste “TUDO sobre a Virgem”, algo ficava de fora. Durante esses anos de trabalho, desenvolvi uma relação com as imagens. Percebi que, no faz de conta, os santos inventados funcionavam como os santos reais. Durante a procissão para Cristália, muitas pessoas se emocionaram e relataram a sensação de felicidade e conexão que se espera em eventos reais. Como isso era possível? Qual a distância da fé para a ficção? Se o carro demorava a funcionar, invocava Taura⁴² para que abrisse os caminhos como Ganesha. Se eu precisava de mais autoconfiança antes de uma fala pública, eu chamava Jaspon⁴³ com sua força no plexo solar tal qual um crente chamaria por Jesus.

Uma noite, sonhei que alguém me explicava que esta tese teria de ser um canal do Youtube. Fiz um novo retiro de meditação onde me propus a repensar a estrutura, sabendo que teria de deixar muita coisa de lado para reencontrar uma tarefa ao mesmo tempo significativa e viável. Cheguei a gravar alguns vídeos tipo aulas, tentando explicar o que eu descobrira com a pesquisa. Não cheguei a publicá-los,⁴⁴ mas o exercício me ajudou a organizar a informação mais relevante que eu poderia compartilhar. Fazer a síntese me aproximou de uma hipótese. O que eu fazia com a Virgem e também em outras obras seria uma arte mágica. Durante umas das meditações comecei a escutar um texto na minha cabeça que aparentemente não fazia sentido: o texto sobre as escadas no início do próximo subtítulo. Peguei um papel e comecei a escrever; fui notando que o texto falava sobre este livro e que

⁴² Taura é a primeira filha da Virgem do Alto do Moura. Rainha da abundância. Filha do mítico Boi do Sertão, Taura é metade mulher metade touro, forte como se diz das mulheres do Sertão.

⁴³ Jaspon é o quarto filho da Virgem do Alto do Moura. Rei das viagens intergalácticas. Filho de Amaterasu, a deusa do sol. Padroeiro de João Pessoa na Nova Era.

⁴⁴ Criei um canal chamado “Tarô dos sonhos” no Youtube, onde venho publicando alguns outros vídeos sobre os temas abordados.

esta maneira canalizada de escrever era o que me tinha trazido até aqui. Não era suficiente uma escrita convencional. Eu precisava retomar a escrita mágica. Passei a usar o método da dança no despertar para a escrita deste texto.

Seguimos então nos equilibrando entre a arte e magia.

1.2 Como tornar-se um artista mago

*Você entra na casa, no palácio, no castelo.
 Há uma escada que sobe.
 Há uma escada que desce.
 Você tenta subir.
 O caminho está impedido.
 Você curva o corpo para descer.
 Não há luz no andar de baixo.
 Você olha para a luz que vem de cima.
 Tateia com o pé direito o degrau de baixo.
 Você desce.
 Você cresce.
 Haverá um próximo degrau?
 Você não sabe.
 Sua cabeça começa a ver a luz multicolorida no andar de cima.
 Você se vira.
 Quer chegar à torre.
 Lá, onde se poderá ver todo o reino.
 Inútil.
 O caminho está impedido.
 Tateia com o pé esquerdo um degrau mais abaixo.
 Mergulha nas sombras.
 E a luz se torna mais forte.
 Você tem medo de descer.
 Você quer só a luz.
 Desce mais um passo.*

*Você adentra no porão, na cova, na caverna.
 Na total escuridão.
 E ainda sim você vê muito mais longe.
 Você percebe.
 Só é possível subir se descer.*

*O seu corpo é agora feito de luz.
 As paredes da caverna são as janelas da torre.
 A luz sempre veio de dentro de você mesmo.*

Nadam Guerra, carnaval de 2019, Rio de Janeiro.

Stefan Czerkinsky:

– Quais são as precauções a serem tomadas para produzir um conceito?

Gilles Deleuze:

– Você liga a seta, verifica no seu retrovisor se um outro conceito não está ultrapassando; uma vez essas precauções tomadas, você produz o conceito.⁴⁵

O que chamaremos aqui de artista mago é uma aproximação. Um conceito para falar de algo um pouco turvo na prática artística. Uma dimensão mística ou sagrada da criação. Como diria Deleuze,⁴⁶ os conceitos não estão na cabeça: são coisas, povos, zonas, regiões, limiares, gradientes, calores, velocidades. Poderíamos falar do artista xamã, artista feiticeiro, artista pajé. Ligaremos a seta e faremos esta ultrapassagem perigosa, supondo um artista mago que englobaria todos estes outros. O artista mago, portanto, não será definido, será um borrão entre as práticas do artista e as práticas tradicionais ou arcaicas que podem ser caracterizadas como mágicas.

1.2.1 O que chamamos de mago

O que é um mago? *Magus* ou *magi* é uma palavra latina que seria derivada do persa, significando tanto “imagem” quanto “sábio”, do verbo cuja raiz é *meh*, “grande”, que em sânscrito é *maha*. Começamos por isso: grandes, sábios e entendedores do funcionamento da imagem. O termo seria usado desde o século IV a.C. para denotar um seguidor de Zoroastro ou um seguidor do que a civilização helenista associava com Zoroastro, que teria a habilidade de ler as estrelas e manipular o destino que elas previam. O sentido anterior ao período helenista é incerto. Zoroastro – ou Zarathushtra – foi um antigo profeta iraniano, ético líder espiritual e filosófico, que ensinou uma filosofia espiritual de autorrealização e realização do divino. A ele se atribui uma grande quantidade de textos gregos

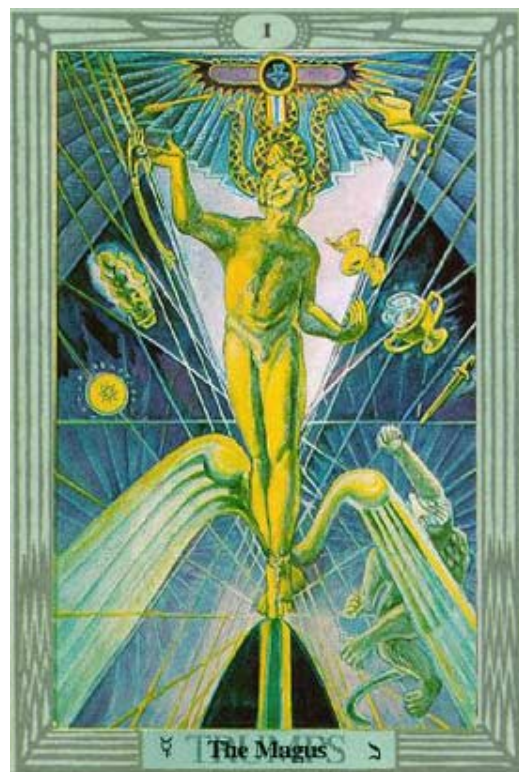
⁴⁵ DELEUZE, CZERKINSKY e PASSERA, 1973. Catálogo de exposição consagrado a um jovem artista de origem polonesa cuja obra – composições monocromáticas – permanece desconhecida (o artista suicidou-se pouco tempo após a exposição).

⁴⁶ DELEUZE, CZERKINSKY e PASSERA, 1973.

pseudepigráficos,⁴⁷ além do invento da astrologia e da magia.⁴⁸ Os gregos eram encantados com a sabedoria que vinha de longe, e Zoroastro e os magos, que seriam sua casta sacerdotal, eram uma projeção da religião oriental incorporada ao folclore do Ocidente.⁴⁹ No início da era cristã, a magia era algo distante, que primeiro é localizada em uma Pérsia idealizada e depois em um Egito fantasioso.

Na Bíblia, se traduz *magi* algumas vezes como “homens sábios”, mas no Evangelho de Mateus se manteve o termo “mago” para falar dos três reis magos que visitaram o menino Jesus seguindo a estrela guia. O mago é retratado na carta de número I no tarô como o aprendiz que manipula os elementos; pode ser também o farsante, o ilusionista ou o enganador.

Figura 18 - O mago.



Esquerda: Le Bateleur, Tarô de Marselha (1750). Restaurado por Camoin-Jodorowsky, 1997, Direita: The Magus, Thoth Tarot de Aleister Crowley, ilustrações de Frieda Harris, impresso pela A. G. Muller, 1978.

⁴⁷ Textos antigos, aos quais é atribuída falsa autoria.

⁴⁸ ZOROASTER v. AS PERCEIVED BY THE GREEKS. Encyclopædia Iranica. Disponível em: <<http://www.iranicaonline.org/articles/zoroaster-iv-as-perceived-by-the-greeks>>. Acesso em: junho de 2019

⁴⁹ Idem.

No fim da idade média, com a caça às bruxas, a igreja católica inicia uma perseguição ferrenha a todas as práticas consideradas heréticas lançando um forte estigma sobre as tradições mágicas. Alguns teóricos chegaram a supor que “foi a Inquisição, e não as bruxas, que inventou o conceito de bruxaria”.⁵⁰ Seria uma forma de atacar e perseguir adversários acusando-os genericamente de “bruxaria”, o que incluiria sempre heresias, orgias, canibalismo, malefícios e a adoração do demônio. Umberto Eco inclui em *História da feiura* um capítulo para as bruxas que foram associadas a todo tipo de ocorrência: desastre, fome, peste etc.⁵¹ Mesmo a magia sendo praticada tanto por homens quanto por mulheres, a misoginia faz recair sobre elas a carga mais pesada. A ideia da bruxa-mulher-maléfica parece ser ainda mais antiga: em *Odisseia*, Jasão é seduzido pela feiticeira Circe, que depois tenta matá-lo.⁵² Um processo mitificante aproxima magia, estrangeiro, feminino, sedutor/sensual, serpente, traidor/traiçoeiro como uma assombração que aterroriza a cultura patriarcal.

Éliphas Lévi⁵³ considera injusta a perseguição à magia. Para ele, o cristianismo primitivo seria próximo às ideias de Zoroastro. O próprio Jesus, em sua visão, pode ser considerado um mago, pois a noção cristã de “milagre” aproxima Jesus da magia.⁵⁴ A perseguição seria, portanto, uma prova da força da magia.

Enfim, um grito universal de reprovação se elevou contra a magia, de que só o nome se tornou um crime, e o ódio do vulgo se formulou por esta sentença: “Os magos ao fogo!”, como disseram séculos antes: “Os cristãos aos leões!”. Ora, a multidão nunca conspira senão contra as potências reais; ela não tem a ciência do que é a verdade, mas tem o instinto do que é forte.⁵⁵

A perseguição à magia está amparada na Bíblia no Êxodo, 22:18 (“A feiticeira não deixarás viver”) ou no Levítico, 19:31 (“Não vos virareis para os adivinhos e encantadores; não os busqueis, contaminando-vos com eles. Eu sou o vosso

⁵⁰ ELIADE, 1979b, p.76.

⁵¹ ECO, 2007, p.203.

⁵² HOMERO, 2014.

⁵³ Éliphas Lévi (1810–1875), pseudônimo de Alphonse Louis Constant, é considerado o maior ocultista do século XIX. Era também um escritor e mago cerimonialista francês.

⁵⁴ SMITH, 1978, p.64-78.

⁵⁵ LÉVI, 2017, p.1.

SENHOR, o vosso Deus”). E parecia haver mesmo motivos para este medo da magia, conforme nos conta Grant:⁵⁶

(...) Crowley menciona a adoração de Ápis, o Touro, num certo labirinto em Creta. Esta adoração é derivada do Egito. O Touro era branco. Na Festa do Equinócio da Primavera, doze virgens eram sacrificadas a ele, sendo doze o número simbólico das casas através das quais o sol passa durante o seu ciclo anual. Em cada caso o Touro usava as virgens conforme a maneira da lenda de Pasífa. A cerimônia era desempenhada com a intenção de obter um Minotauro, uma encarnação do sol, um messias. Uma variação do sacrifício envolvia a imolação do Touro. A virgem era colocada na carcaça quente e violada pelo Alto Sacerdote. Ela finalmente se sufocava no sangue do Touro durante o orgasmo.⁵⁷

Logo depois Grant acrescenta que, nos ritos de Crowley,⁵⁸ o uso de sangue e sacrifício era majoritariamente simbólico. O sangue usado, na maioria das vezes, era o sangue menstrual, e em outros casos vinha de algumas gotas de sangue de um furo no dedo ou no braço do praticante. Mais adiante veremos por que uma estética de horror parece acompanhar a bruxaria europeia.⁵⁹

As narrativas podem ter sido distorcidas tanto pelos praticantes da magia para gerar comoção quanto por seus detratores. Segundo Silvia Federici,⁶⁰ haveria o interesse de criar um monstro das práticas tradicionais mágicas. Essa foi uma estratégia para conter as transformações sociais que no fim do feudalismo estavam ameaçando o poder da nobreza e da igreja europeia. A peste negra resultou em uma queda populacional, a qual estaria levando ao fim da servidão (pois com menos trabalhadores os salários aumentavam). O capitalismo seria, assim, uma contrarrevolução diante da insurgência popular contra o feudalismo, e o controle religioso e sexual, uma forma de o clero limitar o poder das mulheres.⁶¹

⁵⁶ Kenneth Grant (1924–2011) foi um mago cerimonial inglês. Último discípulo direto de Aleister Crowley, foi importante para o ocultismo do século XX.

⁵⁷ GRANT, 2018, p.30.

⁵⁸ Aleister Crowley (1875–1947) foi um ocultista inglês, mágico cerimonial, poeta, pintor, romancista e alpinista. Ele fundou a religião de Thelema, identificando-se como o profeta encarregado de guiar a humanidade a Éon de Hórus no início do século XX. Publicou sua versão do Tarô, *The book of Thoth*, com a ilustradora Frieda Harris.

⁵⁹ Ver subcapítulo 3.4.2.

⁶⁰ Silvia Federici (1942) é uma intelectual italiana estabelecida nos Estados Unidos, militante de tradição feminista marxista autônoma.

⁶¹ FEDERICI, 2017.

Na raiz da heresia popular estava a crença de que Deus já não falava por meio do clero, devido à sua ganância, à sua corrupção e ao seu comportamento escandaloso. As duas seitas principais apresentavam-se como as “igrejas autênticas”. O desafio dos hereges, porém, era principalmente político, já que desafiar a Igreja pressupunha enfrentar ao mesmo tempo o pilar ideológico do poder feudal, o principal senhor de terras da Europa e uma das instituições que mais contribuía com a exploração cotidiana do campesinato.⁶²

1.2.2 Alquimia e hermetismo

Há uma ligação entre magia e marginalidade/resistência. Mircea Eliade⁶³ observa que em muitas culturas há uma ideia que ele chama de “simbolismo de centro”: uma noção de que um povo, uma civilização, se constituem como um microcosmos que tem um centro sagrado.⁶⁴ O centro está ligado à ordem e à manutenção da vida. Em oposição ao centro, estão os inimigos e estrangeiros, que “são assimilados às forças demoníacas, pois eles esforçam-se por reintegrar este microcosmos no estado caótico, ou seja, suprimi-lo”.⁶⁵

Na Grécia, em meio ao apogeu da cultura clássica, se estabelece uma tradição que vai acompanhar a cultura ocidental até hoje. Em paralelo ao simbolismo de centro, se estabelece um culto ao exótico. Como já mencionamos, a magia grega produz textos e rituais atribuídos ao estrangeiro e exótico Zoroastro persa e ao Egito de eras ancestrais. Imputar a prática a tradições estrangeiras e distantes no tempo era uma maneira de trazer autoridade a ideias, a despeito de serem correntes na cultura popular local (e com variações em outras culturas animistas). As fontes são impossíveis de serem verificadas, porém a eficácia é comprovada empiricamente. A polaridade entre centro e caos faz com que tudo que não seja o padrão hegemônico seja atirado em direção à marginalidade. Tudo que não é a norma passa a ser magia. Com a perseguição ao paganismo que se inicia na era cristã, o processo

⁶² Idem, p.72.

⁶³ Mircea Eliade (1907–1986) foi um pensador romeno, naturalizado norte-americano. É um dos mais influentes filósofos das religiões da contemporaneidade.

⁶⁴ ELIADE, 1979b, p.38.

⁶⁵ Idem.

parece se intensificar. Todas as culturas marginalizadas vão se identificar e ser fundidas em uma espécie de estética de resistência, presente na tradição mágica, e passa a haver a necessidade de esconder certas práticas e ideias não aceitas na religião hegemônica.

Quase como sinônimo de magia está a alquimia,⁶⁶ que seria a prática do hermetismo. O hermetismo, onde Hermes é identificado como o deus egípcio Thoth, nasce na Grécia com os escritos pseudográficos de Hermes Trismegisto – possivelmente um compilado de autores anônimos, que certamente não foram escritos na antiguidade remota por um sacerdote egípcio, como até a época do Renascimento se acreditava. Eles contêm a “filosofia popular grega do período, uma mistura de platonismo e estoicismo, combinado com algumas influências judaicas e provavelmente algumas persas”.⁶⁷ Não se pode definir a origem precisa da magia, que está ligada a práticas europeias pré-cristãs e culturas tradicionais diversas. Algumas características também são bastantes próximas de práticas orientais da Índia e da China.

A alquimia busca a “grande obra” ou a chamada “pedra filosofal”, que traria fortuna, saúde e vida longa. Com a produção da pedra filosofal, o alquimista poderia curar, transmutar metais em ouro e mesmo trazer a imortalidade. Na tradição alquímica, diz-se que os metais estão no coração da terra amadurecendo lentamente de um estado de impureza em direção ao ouro, o metal perfeito. A grande obra seria uma aceleração deste processo de maturação.

A grande obra, do latim *opus magnum*, se dá em quatro estágios:

- 1) O trabalho escuro, ou *nigredo*, que está ligado à morte e a Saturno. Coagular, misturar, moer, dissolver, fechar em um recipiente especialmente inviolável (vem daí o termo “hermético”).
- 2) O trabalho branco, ou *albedo*, que está ligado à purificação e à Lua. Lavar, solidificar, separar, dissolver no elixir da longa vida. Aqui termina a primeira etapa ou a “pequena obra”, que resulta na espiritualização do corpo.
- 3) O trabalho amarelo, ou *citrinitas*, que está ligado à sublimação e a Vênus. Transformar em vapor pelo calor.

⁶⁶ “Alquimia”, em árabe, significa apenas “química”.

⁶⁷ YATES, F. *Giordano Bruno And The Hermetic Tradition*. London: Routledge, 1964, p.2-3.

- 4) O trabalho vermelho, ou *rubedo*, que está ligado à realização e ao Sol. Reunindo mercúrio (espírito, sopro divino) com enxofre (alma pessoal), o alquimista obtém o ouro alquímico. A grande obra termina com a realização da encarnação do espírito.⁶⁸

A alquimia está intimamente ligada à astrologia, onde as substâncias são associadas aos planetas e temperamentos. Ela esteve mesclada à ciência até surgirem Lavoisier e a química moderna. Jung viu nos passos da alquimia a simbologia para o processo de individuação e crescimento pessoal.⁶⁹ A primeira etapa é se reconhecer mortal e animal, denso e impuro. O inconsciente é indiferenciado até se conseguir separar a escória do metal de valor interno. Purificado, é possível elevar-se como vapor para se reunir com a vontade superior/divina, que é capaz de recriar a vida e agir na Terra de acordo com uma missão pessoal de sua singularidade.

Marcel Duchamp / artista *magus*

John F. Moffitt, em um livro de 500 páginas, faz um minucioso estudo sobre a obra de Duchamp;⁷⁰ nele, o autor propõe “o hermetismo como o principal tópico que organiza a filosofia operacional de Duchamp, com o corolário de que a alquimia forneceu uma quantidade substancial de seus materiais-fonte iconográficos”.⁷¹ O debate teria surgido ainda na década de 30 e sido publicado pela primeira vez na

⁶⁸ HEDESAN, Jo. *The Four Stages of Alchemical Work*. Disponível em: <www.esotericcoffeehouse.com>. Acesso em: setembro de 2019.

⁶⁹ JUNG, 1990.

⁷⁰ O franco-americano Marcel Duchamp (1887–1968) revolucionou a história da arte ao negar o papel puramente visual de uma obra e lançar os princípios da arte conceitual, pop, minimalista, cinética e das instalações. Disponível em: <<https://br.reuters.com/article/entertainmentNews/idBRN0744526020080714>>. Acesso em outubro de 2019.

⁷¹ MOFFITT, 2003, p.2. No original: *My interpretation proposes Hermeticism as the principal topic organizing Duchamp's operational philosophy, with the corollary that Alchemy provided a substantial amount of his iconographic source-materials.* (Tradução minha.)

biografia do artista feita por Robert Lebel, em 1959, na qual se envolveram muitos teóricos.⁷²

Duchamp jamais admitiu ter feito uso do hermetismo, mas também nunca o negou. Perguntado a respeito, apenas respondeu: “se eu fiz alquimia, foi da única maneira admissível nos nossos dias, ou seja, sem o saber”.⁷³

Para esta frase ambígua há mais de uma interpretação possível. A primeira seria que Duchamp desconheceria a alquimia, mas Moffitt demonstra que não era este o caso: o artista cresceu em um ambiente no qual o hermetismo era lugar-comum, cercado de intelectuais e artistas que debatiam o tema. No período simbolista, as implicações da alquimia, ou das “ciências ocultas”, como eram chamadas por seus autores, eram tão predominantes nos sistemas de crenças quanto os sistemas freudiano, marxista e einsteiniano de hoje.⁷⁴

A segunda hipótese seria que o “sem o saber” da frase do artista, citada acima, ocorreu em função de ele mesmo não ter notado que fazia alquimia – o que também parece improvável.

E uma última possibilidade seria a de que Duchamp usasse alquimia à sua maneira, tomando cuidado para quem ninguém soubesse. Isso não seria nada surpreendente se entendermos que a alquimia (além de ser um pensamento malvisto) faz parte do ocultismo, que tem o cuidado de cifrar informações secretas com linguagem rebuscada e confusa e, por vezes, incluir dados deliberadamente equivocados para despistar os não iniciados. Na obra de Duchamp há uma série de informações cifradas: por exemplo, em *À Bruit Secret* (“Um ruído secreto”), um *ready-made* assistido, aparece um texto que poderia ser decifrado com métodos descritos em grimórios medievais.⁷⁵ (Figura 19.) Há também o curta-metragem *The*

⁷² MOFFITT, 2003, p.3. Diz o autor, no original: *Among those who have followed Lebel's lead and advanced the alchemical thesis are Arturo Schwarz (1970), John Golding (1972), Jack Burnham (1974), Maurizio Calvesi (1975), Ulf Linde (1977), and John Moffitt (1983, et seq.)*.

⁷³ Marcel Duchamp, 1959 *apud* MOFFITT, 2003. No original: *Si j'ai fait de l'alchimie, c'est de la seule façon qui soit de nos jours admissible, c'est-à-dire sans le savoir.* (Tradução minha.)

⁷⁴ MOFFITT, 2003.

⁷⁵ Composta por: uma bola de barbante, presa entre duas placas de latão, conectadas a quatro longos parafusos. No centro, um objeto secreto. Nas placas há duas mensagens criptografadas. O trabalho é resultado de uma colaboração com o colecionador Walter Arensberg e a dramaturga Sophie Treadwell.

Witch's Cradle (“O berço da bruxa”), da cineasta Maya Deren em parceria com Duchamp, que faz referência direta a símbolos mágicos.⁷⁶ (Figura 20.)

Duchamp acreditava que o ato criador é mediúnico⁷⁷ e levou uma vida digna de alquimista.⁷⁸ Sua “grande obra” (ou *opus magnum*, para usarmos o termo hermético) seria *Le Grand Verre* (*O grande vidro*) ou *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même* (*A noiva desnuda por seus celibatários, mesmo*), produzida entre 1915 e 1923, que seria fruto de esforços de investigação, “obscuridade sistemática” derivada de “ocultismo fantasioso” e “sinais cabalísticos”.⁷⁹ Complexa de ser decifrada, estimulou pensadores como Octavio Paz,⁸⁰ Thierry de Duve,⁸¹ entre outros – porém, nenhuma decifração é conclusiva. Linda Henderson até consegue referenciar todos os componentes da estranha iconografia⁸² a partir dos textos e notas contidos na *Boîte Verte* (*Caixa verde*), criação complementar a *O grande vidro*, mas o sentido maior ela também não descobre.

A obra principal de Duchamp é composta de dois painéis de vidro (o conjunto mede 1,76cm de altura por 2,72cm de largura) emoldurados em metal. Na metade superior, está a noiva (nuvem / via láctea / mariposa / pura transcendência feminina / Virgem Maria / Perséfone) com o formato aparentemente inspirado na mecânica de um carro. Na parte de baixo, separada por uma barra intransponível, estão os nove solteiros (celibatários / bacharéis / eunucos / mera impotência masculina / mexilhões) presos a uma máquina moedora de chocolate. O tema central parece ser o ato sexual (de orgasmos imaginários e desejo sublimado) entre os solteiros e a noiva, que nunca se tocam. Há muitas referências à mecânica ou à biomecânica, à química e ao eletromagnetismo, em uma *physique amusant* (“física jocosa”), como descrito em uma das notas da *Caixa verde*. Uma grande alegoria em que a metáfora

⁷⁶ Um filme experimental de menos de 12 minutos, sem som e provavelmente não finalizado. Duchamp é o protagonista e aparece sentado em uma cadeira, vítima de sonhos e pesadelos de uma bruxa. Disponível em: <<http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/the-witch-cradle>>. Acesso em: abril de 2019.

⁷⁷ DUCHAMP, 1975.

⁷⁸ MOFFITT, 2003.

⁷⁹ Idem, p.81.

⁸⁰ PAZ, 1977.

⁸¹ DUVE, 1990 e 1991.

⁸² HENDERSON, 1999.

do sexo e das transformações energéticas, mecânicas ou químicas é difícil de entender. Mas

não podemos escapar da dimensão esotérica desse desenho [...] E Ulf Linde, um de seus principais exegetas, não hesita em comparar esta obra com uma ilustração extraída de uma obra filosófica antiga, vendo nesta jovem virgem, despida de suas roupas o símbolo do material alquímico que, durante sua transmutação no ouro do "casamento filosófico", sofre liquefação e transformação de seu estado.⁸³

Uma parte da alegoria que está presente nos rascunhos e notas de Duchamp e nunca foi incluída no trabalho final poderia reforçar a interpretação acima: a figura chamada *juggler* (malabarista / prestidigitador / mago), que faria uma conexão, tal qual uma antena, entre a noiva e os solteiros.

Se nos guiarmos, contudo, pela leitura da alquimia sexual taoísta,⁸⁴ podemos ver em *O grande vidro* uma alegoria do processo de transformação pessoal a partir da consciência da própria energia sexual (orgânica e mecânica) como forma de elevação espiritual, que retorna e se converte em vitalidade física.

⁸³ Centre Pompidou, 2014.

⁸⁴ CHIA; WINN, 1998.

Figura 19 - *À Bruit Secret*, Duchamp, 1916.



Rolo de barbante preso entre duas placas de latão conectadas a 4 longos parafusos, 11.4 x 12.9 x 13cm. *Ready-made* assistido. Coleção de Louise e Walter Arensberg.

Figura 20 - *The Witch's Cradle*, Duchamp e Maya Deren, 1943.



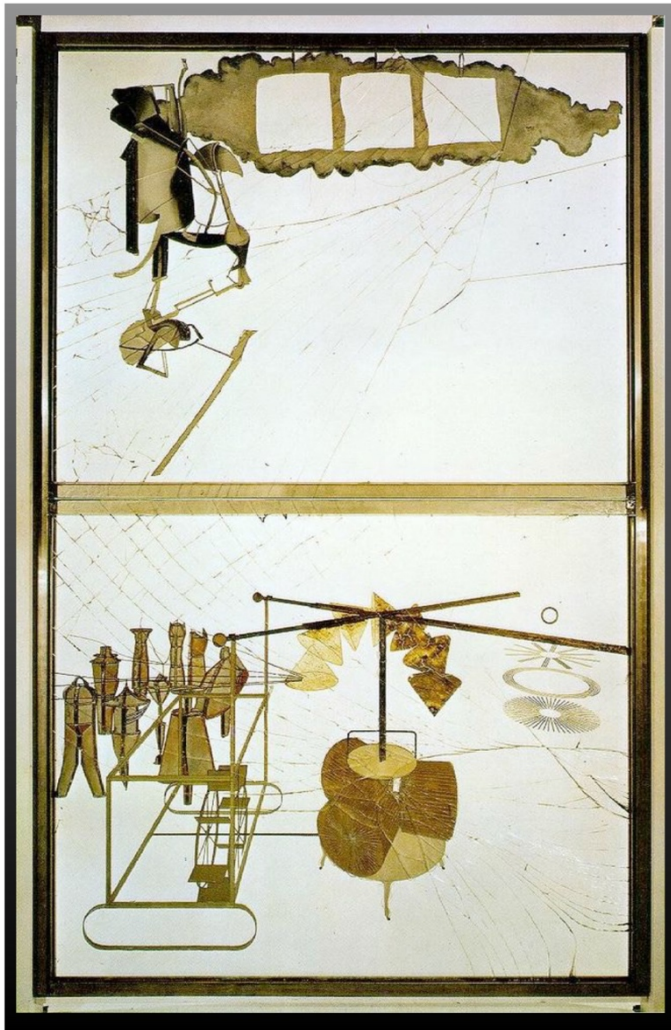


Figura 21 - *Le Grand Verre* (O grande vidro); *La Mariée Mise à Nu par Ses Célibataires, Même* (A noiva desnuda por seus celibatários, mesmo). Duchamp, 1915–23. Óleo, verniz, folha de chumbo, fio de chumbo e poeira, em duas placas de vidro montadas com esquadrias de alumínio, madeira e aço. 272.5 x 175.8cm. The Philadelphia Museum of Art, Filadélfia, EUA.

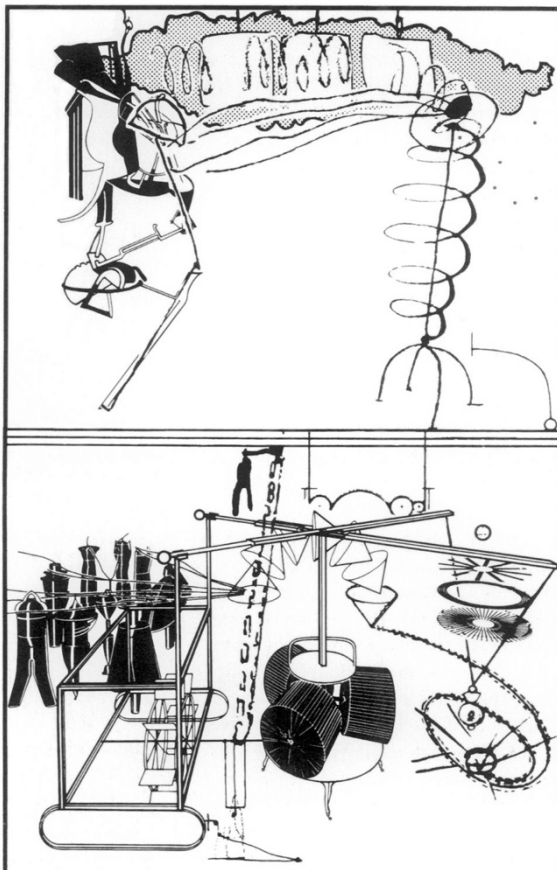


Figura 22 - Diagrama de componentes de *O grande vidro*, incluindo o *Juggler of the Center of Gravity / Handler of Gravity* (Malabarista do centro de gravidade/manipulador da gravidade), à direita superior no desenho de Duchamp em nota para a *Caixa verde*, 1915.

Duchamp diferencia *O grande vidro* dos *ready-made*, porque no primeiro havia uma intenção, enquanto que os objetos encontrados prontos seriam totalmente não intencionais – embora a intenção do artista nunca tenha sido revelada por ele. Se pensarmos *O grande vidro* como um “sigilo pessoal” no sentido utilizado na Magia do Kaos (como veremos na parte 4), entenderemos que a verdadeira intenção é absolutamente pessoal e, uma vez materializada e ancorada no inconsciente, deveria ser totalmente ocultada – e mesmo esquecida – para que o intento de mágico possa se realizar.

Ao final, de alguma forma, a grande obra de Duchamp lhe garantiu a imortalidade, como almejam os alquimistas. Duchamp foi elevado a um mito na História da Arte. Assim como Vitalino representa a ideia que se tem do que seria o brasileiro, Duchamp representa um novo ideal de arte pura, imaterial e intelectual do século XX, tão idealizada que poderia se tornar uma nova religião. O mito surge a despeito de personalidade real do artista, repleta de anacronismos, misticismos e crenças que desmentiriam muito do uso que se faz hoje em seu nome.

1.2.3 O mago atual

A palavra “mago” hoje carrega toda carga de preconceito e fascinação. Pode denotar aquele que pratica a magia e pode indicar também alguém que possui conhecimentos e habilidades superiores. Quanto que a magia de hoje carrega dos ensinamentos de Zoroastro não é possível definir. Não se pode determinar o que ainda há das antigas práticas no que se entende hoje por mágica, nem o que foi se modificando pelo tempo ou o que foi camuflado por ter sido proibido.

Releituras contemporâneas, chamadas de “Magia do Caos” ou “Kaos Magick”, simplificam os preceitos da tradição ocultista europeia, retirando os excessos simbólicos e os floreios que, muitas vezes, tinham o objetivo de dissimular a sabedoria e deixá-la apenas disponível aos iniciados. Focando nos princípios, como definiu Aleister Crowley, por exemplo, a magia é “a ciência e a arte de ocasionar mudanças em conformidade com nossa vontade”⁸⁵ e “todo ato intencional é um ato

⁸⁵ CROWLEY, 1994, p.190.

mágico”.⁸⁶ É possível pensar em uma magia criativa ou mesmo uma magia pop como a do quadrinista Grant Morrison:⁸⁷

Como ser um mago:

Simple. declare a si mesmo um mago, se comporte como um mago, pratique magia todos os dias. [...]

Leia muitos livros para entrar no clima. Falar sobre magia com não magos é como falar de sexo com uma virgem. Ler sobre magia é como ler sobre sexo. Te deixa excitado para uma coisa real, mas não é nem de perto a mesma diversão [...]

Deixe de lado os livros, pare de dar desculpas e comece.⁸⁸

1.2.4 Renascimento da magia

O renascer da magia acontece ciclicamente. É a renovação da adoração ao anti-hegemônico, ao que vem de fora, ao caos. Na sua última onda, a Magia do Caos vê o caos como este grande poder destruidor.

Eliade reconhece várias ondas de “renascimento da magia”, uma no Renascimento italiano, que se interessou pelas práticas populares na alta antiguidade, e “algumas delas, como, por exemplo, a magia, a astrologia, a teurgia e a necromancia, [que] haviam sido imantadas ou sistematizadas 2.000 anos antes, no Egito ou na Mesopotâmia.”⁸⁹ Parte destas ondas ocultistas se baseia em estudos distorcidos ou compreensões adulteradas das práticas antigas. Éliphas Lévi, nos livros ainda hoje muito influentes *Dogma e Ritual de Alta Magia* e *História da Magia*,⁹⁰ expõe muitas ideias equivocadas e historicamente infundadas que, para

⁸⁶ Idem, p.191.

⁸⁷ Grant Morrison (1960–) é um escritor de histórias em quadrinhos escocês, conhecido por seu experimentalismo e pela utilização das mais diversas referências culturais e contraculturais em suas criações.

⁸⁸ MORRISON, 2003, p.16-7. Tradução minha de: *How to be a magician / Simple. Declare yourself a magician, practice magic every day. [...] / Read lots of books on the subject to get in the mood. Talking about magic with non-magicians is like talking to virgins about shagging. Reading about magic is like reading about sex; it will get you horny for the real thing but it won't give you nearly as much fun. [...] / Put down the books, stop making excuses and START.*

⁸⁹ ELIADE, 1979b, p.52.

⁹⁰ LÉVI, 2017.

Eliade, “não passam de uma soma de afirmações pretensiosas”.⁹¹ Ainda assim, há uma necessidade da sociedade moderna de aproximação com este misticismo. O interesse pelo ocultismo e o exotérico se soma ao interesse romântico por épocas e lugares distantes.⁹²

Há uma enorme popularidade da temática mágica que se traduz em sucessos editoriais. Eliade cita o incrível e inesperado sucesso da revista *Planète*.⁹³ Na década de 60, “tinha 80.000 assinantes e 100.000 compradores de uma revista bastante cara [e] constitui um fenômeno raro na França”. Os editores eram “Louis Pauwels, um escritor e ex-discípulo de Gurdjieff, e Jacques Bergier, um jornalista científico muito popular”, autores também do livro “*O Despertar dos Mágicos*, que rapidamente se tornou um *best-seller*.”⁹⁴ Eliade ressalta que o fenômeno é ignorado na academia, seja na filosofia, na sociologia ou no estudo da cultura popular. O preconceito contra a magia faz com que não haja um pensamento sobre a sobrevivência das formas arcaicas mágicas na sociedade atual.

Paulo Coelho / artista *magus*

Paulo Coelho⁹⁵ é o autor brasileiro mais lido no mundo. Seu maior sucesso é justamente *O Alquimista* que, com 150 milhões de cópias e traduzido para 70 idiomas, está entre os mais vendidos do mundo. É curioso ver que entre os livros de ficção na lista dos mais vendidos a maioria está relacionada à magia (como *Harry Potter*, de J.K. Rowling, e *O Senhor dos Anéis*, de J.R.R. Tolkien).⁹⁶ Coelho é praticante de magia e ligado ao ocultista Aleister Crowley. Já nas músicas que fez em parceria com Raul Seixas na década de 70 se vê esta influência. Foi Coelho quem apresentou os versos de Crowley incluídos na música “Sociedade alternativa”;

⁹¹ ELIADE, 1979b, p.55.

⁹² PUCHOL, 2017.

⁹³ A Editora Três publica desde 1972 uma versão brasileira da *Planète*, a Revista Planeta, que aborda temas como esoterismo, ufologia, parapsicologia e política ambiental também com bastante sucesso.

⁹⁴ ELIADE, 1979b, p.13.

⁹⁵ Paulo Coelho (1947) é um escritor, letrista e jornalista brasileiro.

⁹⁶ Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_best-selling_books>. Acesso em: setembro de 2019

“Faça o que tu queres pois é tudo da lei” é a Lei de Thelema,⁹⁷ que continua com “O amor é a lei, amor sob vontade”. No seu primeiro livro de sucesso, *O diário de um mago*, Coelho conta sua peregrinação pelo caminho de Santiago na Espanha. Um processo de busca espiritual que resultou em uma guinada em sua carreira. A temática mágica da maioria de suas obras o coloca em um lugar paradoxal de não validação de sua obra.

Na virada do século XIX, em contraste com a lógica científicista vigente, outra onda arrebatou muitos escritores franceses. De Goethe a Balzac, muitos escreveram obras inspiradas na magia. As vanguardas históricas também foram fortemente influenciadas pelo esoterismo. A Teosofia de Helena Blavatsky teve grande influência nos movimentos abstracionistas com artistas como Kandinsky, Mondrian e Malevich. A Teosofia aponta para as bases de uma arte que abstrai o mundo e chega em uma estrutura de princípios divinos universais.

Wassily Kandinsky / artista *magus*

Wassily Kandinsky⁹⁸ se inspira na Teosofia (e em outras fontes) para conceber sua visão de arte espiritual em sua pintura, que é descrita no livro *Do espiritual na arte*.⁹⁹ A abstração poderia ser uma espiritualização da matéria, a busca de mostrar além da realidade exterior imediata e buscar o espírito das coisas. Segundo Kandinsky, essa forma de expressão apareceu em uma época em que

o pesadelo do materialismo, que transformou a vida do universo em um jogo mal e inútil, ainda não passou. [...] Após o período de esforço materialista, que manteve a alma sob controle até que ela fosse sacudida como mal, a alma está emergindo, purificada por provações e sofrimentos. [...] A vida espiritual, à qual a arte pertence e da qual ela é um dos elementos mais poderosos, é um movimento complicado, mas definido e facilmente definível, para a frente e para cima.¹⁰⁰

Kandinsky atribui sua educação espiritual a Helena Blavatsky:

⁹⁷ Thelema é uma filosofia religiosa baseada em um postulado de mesmo nome, adotado como princípio fundamental por algumas organizações ocultistas, desenvolvida no início de 1900 por Aleister Crowley.

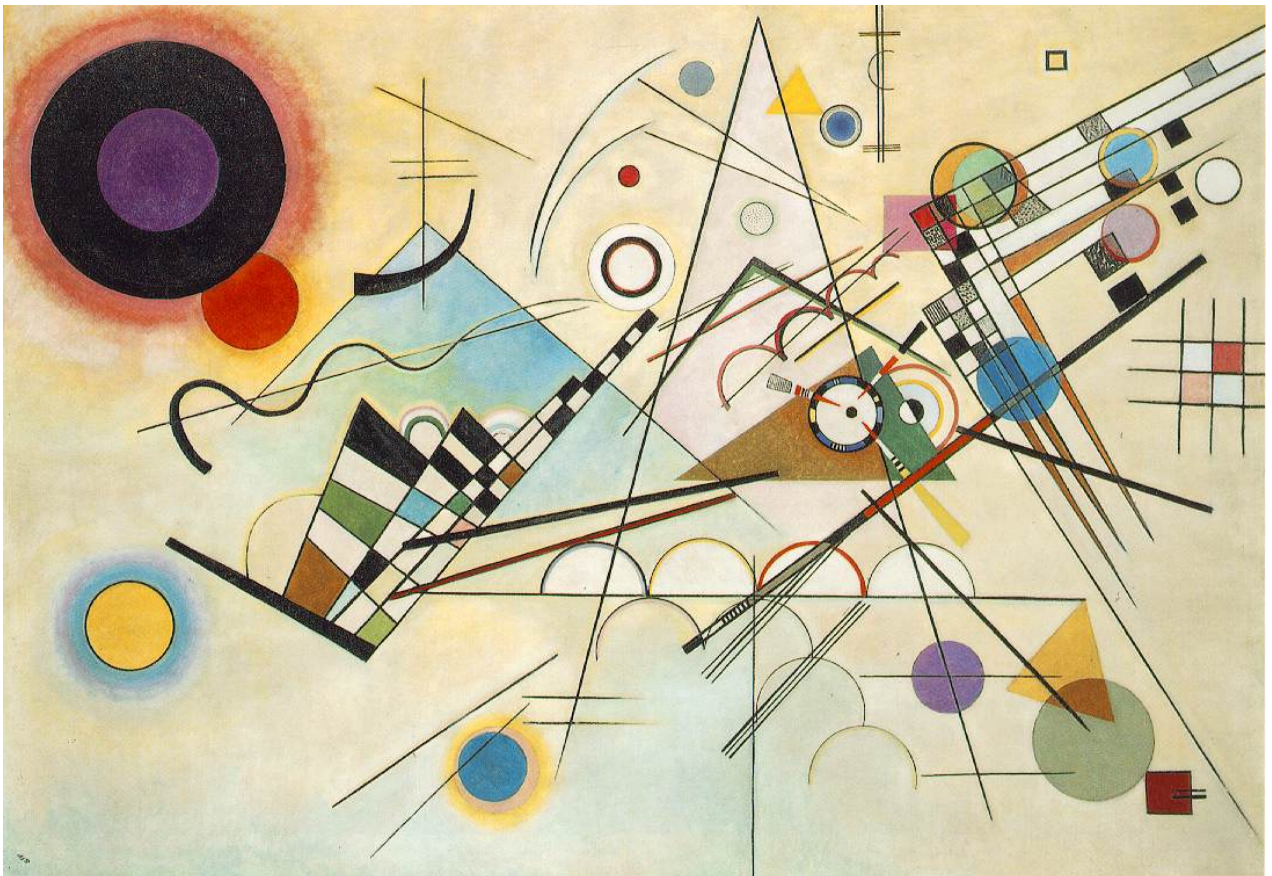
⁹⁸ Wassily Kandinsky (1866–1944) foi um artista plástico russo, professor da Bauhaus e introdutor da abstração no campo das artes visuais. Apesar da origem russa, adquiriu a nacionalidade alemã em 1928 e a francesa em 1939.

⁹⁹ KANDINSKY, 1996.

¹⁰⁰ Idem, p. 2-4.

Sra. Blavatsky foi a primeira pessoa, depois de uma vida de muitos anos na Índia, a ver uma conexão entre esses “selvagens” orientais e nossa [civilização] européia. A partir desse momento, iniciou-se um tremendo movimento espiritual, que hoje inclui um grande número de pessoas e até assumiu uma forma material na Sociedade Teosófica. Essa sociedade é composta por grupos que buscam abordar o problema do Espírito por meio do conhecimento interior...¹⁰¹

Figura 23 - Composição VIII - Wassily Kandinsky, 1923.



Legenda: Óleo sobre tela. 140x201cm. Coleção Museu Solomon R. Guggenheim

¹⁰¹ KANDINSKY, 1996, p.13-4,

Mondrian / artista *magus*

Mondrian almeja a uma arte que busca superar a realidade perceptível que aparece na pintura realista e entra em uma realidade cósmica mais profunda, finalmente representada pela abstração. Ele é membro da Sociedade Teosófica até sua morte. Já em 1901, faz um autorretrato no qual um breve texto teosófico aparece na parte inferior. Mondrian usa o termo “neoplasticismo” pela primeira vez, derivado dos textos de Blavatsky que diziam que a essência plástica é a origem de tudo no Universo.¹⁰² O conceito de neoplasticismo é resultante de amálgama de ideias da influência formal, teórica e filosófica do teosofista, como do matemático

Schoenmaekers¹⁰³ e de palestras de Rudolf Steiner.¹⁰⁴



Figura 24 – Autorretrato – Piet Mondrian, 1900.

Óleo sobre tela. 50 cm x 40 cm
Coleção Phillips.

¹⁰² GÓMEZ, 2011.

¹⁰³ Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875–1944) foi um matemático e teosofista que formulou os princípios plásticos e filosóficos do movimento De Stijl, do qual Mondrian fazia parte.

¹⁰⁴ Rudolf Steiner (1861–1925) foi um filósofo, educador, artista e esoterista. Foi fundador da antroposofia e de várias técnicas ainda hoje influentes na cultura alternativa mundial, como a pedagogia Waldorf, a agricultura biodinâmica, a medicina antroposófica e a eurritmia. Escreve sobre ocultismo, agricultura, arquitetura, arte, drama, literatura, matemática, medicina, filosofia, ciência e religião.

Malevich / artista *magus*

Outro caso semelhante é o de Malevich:¹⁰⁵ primeiro envolvido no movimento simbolista russo, ele busca explorar a quarta dimensão, com os conceitos de espaço e tempo tratados pelo teosofista russo Uspensky.¹⁰⁶ O suprematismo buscava dissolver as formas na geometria sagrada até atingir o mais absoluto nada.¹⁰⁷

Figura 25 - Vista da “Última exposição futurista 0,10”. Malevich,1915.



¹⁰⁵ Kazimir Severinovich Malevich (1879–1935) foi um pintor abstrato russo de ascendência polaca. Fez parte da vanguarda russa e foi o mentor do movimento conhecido como suprematismo.

¹⁰⁶ Piotr Demiánovich Uspenski (1878–1947) foi um matemático e ocultista russo. Seus trabalhos se concentraram na discussão da existência de dimensões mais elevadas que a terceira, a partir de análises tanto do ponto de vista geométrico quanto do psicológico. Era seguidor de George Ivanovich Gurdjieff. Seu primeiro livro, *A quarta dimensão*, foi publicado em 1909.

¹⁰⁷ HALL, 2012.

Eliade entende que o orientalismo, o primitivismo e interesse pela magia demonstram uma reação ao materialismo ocidental e ao niilismo e existencialismo sartreanos. As vanguardas buscavam no mundo não ocidental mais do que uma estética, buscavam uma visão de mundo livre das limitações impostas pelo racionalismo e positivismo. Para ele, os surrealistas como “André Breton e seus discípulos (...) valeram-se do oculto como arma poderosa em sua rebelião contra o establishment burguês e sua ideologia”.¹⁰⁸ A busca do oriente nesta época teve também seus choques de realidade, conforme descrito pela escritora e documentarista Gita Mehta em *Carma-cola*.¹⁰⁹ O livro narra o lado obscuro desta busca entre o turismo religioso e sexual, o abuso de drogas e a proliferação de charlatões em uma Índia empobrecida invadida por jovens ocidentais. Eles rejeitam a religião, a ética, as convenções sociais e estéticas contemporâneas. E a expansão do interesse pela magia e pelo ocultismo ocorridos nas décadas de 60 e 70 em todo mundo revelam uma insatisfação com a tradição cristã, que se distanciou da experiência mística¹¹⁰ e alimentou a busca por uma conexão espiritual enraizada em outras culturas.

1.2.5 Xamã

O xamanismo era considerado, há uma geração, como um fenômeno psicopata ou uma técnica primitiva de cura e um tipo arcaico de magia negra, mas os estudos contemporâneos têm demonstrado, sem sombra de dúvidas, o rigor e o profundo significado espiritual das práticas xamanísticas. Os resultados dessa mudança de mentalidade são importantes se levarmos em consideração que o xamanismo é a tradição oculta mais antiga e de distribuição mais ampla. É necessário acrescentar que, hoje, a ioga, o tantra e o xamanismo são muito populares na cultura jovem americana e exercem uma certa influência no interesse atual pelo oculto.¹¹¹

Para além dos meandros da história europeia, a melhor definição de mago é a de xamã. A palavra “xamã” deriva do tungue, idioma dos Evencos, da Sibéria.

¹⁰⁸ ELIADE, 1979b, p.55.

¹⁰⁹ MEHTA, 1999.

¹¹⁰ ELIADE, 1979b.

¹¹¹ Idem, p.58.

Mircea Eliade usou este termo no sentido ampliado para todas as culturas do mundo. Com uma análise comparativa de uma grande quantidade de tribos, ele concebeu o xamanismo como um recurso interpretativo que vai além das singularidades dos povos para ver uma característica fundamental: a capacidade do xamã de controlar tecnicamente o êxtase.

Suas viagens para os mundos espirituais, seus tranSES, suas canções, seus mitos, seus rituais de cura, adivinhação, propiciação etc., apesar de todas as singularidades contextuais, podem ser definidos como diferentes formas de operar um transporte para a dimensão pré-individual das relações com o objetivo de transformá-las de acordo com as necessidades (como quem consegue dirigir seu próprio sonho, só que tornando-o realidade).¹¹²

E ele continua, chegando nesta imprecisão do mago, um xamã da tradição europeia:

Se por “xamã” se entender qualquer mago, feiticeiro, medicine-man ou extático encontrado ao longo da história das religiões e da etnologia religiosa, chegar-se-á a uma noção ao mesmo tempo extremamente complexa e imprecisa, cuja utilidade é difícil perceber, visto já dispomos dos termos “mago” e “feiticeiro” para exprimir noções tão díspares quanto aproximativas como as de “magia” ou “mística primitiva”.¹¹³

Mas, seguindo esta noção díspar, se chega a muitos pontos em comum: a importância do sonho; a manipulação da realidade ou do real através do simbólico; a capacidade de guiar outros pelo estado de êxtase; a comunicação com outros planos de consciência (deuses, espíritos) e a noção de que existe um eixo onde estes planos se encontram.¹¹⁴

1.3 O que chamamos de arte

¹¹² ELIADE, 1995, p.15.

¹¹³ Idem, p.15.

¹¹⁴ O *axis mundi*, eixo do mundo, seria uma coluna cósmica ou umbigo do mundo. (ELIADE, 1995)

O que é arte? “É o conjunto de meios e procedimentos através dos quais é possível a obtenção de finalidades práticas ou a produção de objetos”?¹¹⁵ É o que o artista diz que é arte? É “o que eu e você chamamos arte”?¹¹⁶ É um coeficiente entre o que o artista quis expressar, mas não conseguiu, e o que ele expressou, mas não tinha intenção?¹¹⁷ É a incorporação de um sentido por um objeto banal que o transubstancializa?¹¹⁸

A distinção entre o que é e o que não é arte não é consensual. Para Alfred Gell,¹¹⁹ pode-se reconhecer três teorias para esta diferenciação.¹²⁰ A primeira seria “estética”, que se foca nas qualidades intrínsecas de beleza e transcendência do objeto e supõe que seu autor tem um sentido estético superior. Diferente das coisas úteis, meros artefatos, o objeto de arte não tem nenhum fim além da contemplação estética. Esta abordagem, que é naturalmente ultrapassada nos meios de arte contemporânea, ainda é corrente na sociedade em geral que olha um objeto e se pergunta se é belo, ou ainda se seu autor é realmente portador de uma genialidade superior ou se, em caso negativo, a obra poderia ter sido feita por “qualquer um”.

Uma segunda abordagem seria a “interpretativa” defendida por Danto.¹²¹ Na arte pós-Duchamp, o que caracterizaria um objeto como arte não é algo próprio da sua materialidade, mas o interesse atribuído a ele por um contexto ou por um gesto de um autor que o torna digno de interpretação ou de um sentido superior em relação aos objetos banais. Ainda aqui o objeto *ready-made* é desprovido de sua utilidade inicial para ser incorporado como arte.

Seguindo este mesmo raciocínio da abordagem “interpretativa”, é possível radicalizar e chegar na abordagem “institucional”, onde o que determinaria algo ser arte é a circulação do objeto dentro do sistema das instituições de arte. Ao contrário da abordagem interpretativa, não seria mais necessário um autor ou nenhum

¹¹⁵ Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão 3.0. 1 CD-ROM.

¹¹⁶ Referência ao título do livro de Frederico Morais: *Arte é o que eu e você chamamos arte* (1998).

¹¹⁷ Proposta de Duchamp de “coeficiente artístico” para todas as obras boas ou ruins.

¹¹⁸ DANTO, 2005.

¹¹⁹ Alfred Gell (1945–1997) foi um antropólogo social britânico cujo trabalho mais influente dizia respeito a arte, linguagem, simbolismo e ritual.

¹²⁰ GELL, 2001.

¹²¹ Arthur Danto (1924–2013) foi um filósofo e crítico de arte americano.

interesse próprio no objeto, bastando que ele fosse aceito dentro do sistema artístico – entre curadores, museus e galerias.

Nas três abordagens há um mesmo pressuposto: de que existem coisas que são portadoras de uma aura especial. O que varia é a noção de onde vem este poder invisível. Se viria da própria coisa, de uma narratividade proposta por um artista, ou se apenas a posição que ela ocupa dentro das instituições já lhe confere uma aura e a legitimidade como arte.

A arte que do senso comum seria um misto destas três abordagens. Subentendido pelos que comungam dos códigos internacionais, frutos da mundialização da cultura e da globalização econômica, a arte com A maiúsculo é uma abstração que se pretende universal, que seria um atributo da humanidade.

Supomos então que arte é uma espécie de encantamento. Algo mágico e imaterial que adere ou encarna em um objeto. Vamos recapitular as hipóteses para ver de onde vem a magia da arte: seria de um artista genial, capaz de criar obras imbuídas com esta aura? Ou o poder do artista está na sua capacidade de manipular a linguagem e, como que em uma invocação mágica, imantar objetos preexistentes, *ready-mades*, com o espírito da arte? Ou, ainda, seriam os museus e galerias lugares de poder, onde qualquer coisa que ali seja depositada passe pela transubstancialização diante dos olhos do público?

Supondo a transubstancialização, o que havia antes do objeto ser arte? Para se definir arte parece se necessário definir a não arte. Agamben repara que Kant define o belo com quatro determinações negativas:

segundo a primeira definição, “o gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um tipo de representação mediante um prazer ou um desprazer, sem nenhum interesse. O objeto de um semelhante prazer se diz belo”; a segunda definição precisa que “é belo aquilo que agrada universalmente sem conceito”; a terceira, que “a beleza é a forma da finalidade de um objeto enquanto ela é percebida nele sem a representação de um fim”; a quarta acrescenta que “o belo é aquilo que, sem conceito, é reconhecido como objeto de um prazer necessário”.

[... são] esses quatro caracteres da beleza enquanto objeto do juízo estético (isto é, prazer sem interesse, universalidade sem conceito, finalidade sem fim, normalidade sem norma) [...] parece que a cada vez que o juízo estético tenta determinar o que é o belo, ele tem nas mãos não o belo, mas a sua sombra, como se o seu verdadeiro objeto fosse não tanto aquilo que a arte é, mas aquilo que ela não é, não a arte, mas a não arte.¹²²

¹²² AGAMBEN, 2012, p.77.

Arte é o paradoxo do prazer sem interesse, universalidade sem conceito, finalidade sem fim, normalidade sem norma. Vemos a filosofia moderna emergindo de um mundo materialista e destinando à arte características tão místicas. Mas como seria possível esta arte de espírito livre, universal sem norma e finalidade? Nesta negação idealista estão naturalmente excluídos todos os artefatos com utilidade: o artesanato e arte decorativa. A exclusão também se estende a toda arte sacra europeia, que tem finalidades claras, e às artes de povos não europeus. Exclui igualmente qualquer obra feita com o objetivo de lucro e a arte engajada que vise propaganda ou que tenha qualquer intenção.

Aquilo de que o artista faz a experiência na obra de arte é, de fato, que a subjetividade artística é a essência absoluta, para a qual toda matéria é indiferente: mas o puro princípio criativo-formal, cindido de todo conteúdo, é a absoluta inessencialidade abstrata que nadifica e dissolve todo conteúdo em um contínuo esforço para transcender e realizar a si mesma.¹²³

Quem poderia ser este artista ideal? Talvez um monge celibatário em um reino distante que abdica de Deus para se dedicar à arte? Ou um príncipe dândi que renega a coroa e a vida da corte para amar somente a arte?

Se o artista busca, agora, em um conteúdo ou em uma fé determinada, a própria certeza, ele vive uma mentira, porque sabe que a pura subjetividade artística é a essência de qualquer coisa; mas se busca nela a própria realidade, ele se vê na condição paradoxal de ter que encontrar a sua própria essência exatamente naquilo que é inessencial, de encontrar o próprio conteúdo naquilo que é apenas forma. A sua condição é, por isso, a dilaceração radical: e, fora dessa dilaceração, nele tudo é mentira.¹²⁴

Entendemos que esta arte é mesmo paradoxo ocidental e burguês. Uma criação individualista fruto do tempo histórico da era moderna. Um fenômeno branco e eurocêntrico, que se expandiu com o imperialismo e o colonialismo. É necessário um esforço para retirar a arte de seu lugar de conceito idealizado e impalpável e refletir sobre ela dentro de seus limites culturais, históricos e antropológicos. Se falamos “arte”, a maioria das pessoas imagina que é uma coisa que existe e sempre existiu, mas é relativamente recente este entendimento de arte que temos hoje.

¹²³ AGAMBEN, 2012, p.97.

¹²⁴ Idem.

Nas civilizações antigas ou ditas “primitivas” não existia a noção de arte ou de representação (da arte que imita a natureza); o que existia era a relação que hoje poderíamos chamar de “mágica”: representação = real; arte = vida. Esta é a estrutura que existe por milhares de anos e ainda hoje está presente como imagem sobrevivente¹²⁵ no imaginário humano e na nossa vida. Por exemplo, na missa católica, se toma o vinho e o pão, que são (não representam) o sangue e o corpo de Cristo. Nos ritos afro-brasileiros, a corporificação das deidades não pode ser simplificada em apenas teatralização.

Na parte 4, iremos nos deter mais à história de como a arte se separa da vida. Por ora, pensemos apenas que oscila entre o êxtase e o concreto, entre a magia e a técnica, entre algo que está fora e que temos de captar: Deus, linguagem, inconsciente: a magia; e algo que está dentro e é preciso manifestar: o sujeito, o real: a técnica.

A arte de hoje busca como questionar a sociedade burguesa da qual é fruto. Procura uma iluminação profana na mitologia,¹²⁶ ou uma força transcendental no inconsciente (surrealismo) ou nas culturas não europeias (primitivismo). Esta contradição é um dado. Para Marx, todo sagrado é profanado no capitalismo.¹²⁷ A arte está exilada. Qual é o seu lugar? Na proposta do “autor-produtor”, Walter Benjamin se dá conta de que a reprodutibilidade técnica resultaria na dessacralização da arte,¹²⁸ mas o artista não se torna um operário e não encontra um lugar produtivo.¹²⁹ Benjamin supõe uma “faculdade mimética”, que seria a capacidade de ver semelhanças.¹³⁰ Tal faculdade, presente também na natureza, é fundamental para o ser humano. É pela imitação que as crianças aprendem com os adultos e foi a percepção das semelhanças que permitiu ao humano se diferenciar dos animais e desenvolver a linguagem. Ele reconhece que há semelhanças sensíveis, disponíveis aos sentidos, e também semelhanças extrassensíveis. Na

¹²⁵ DIDI-HUBERMAN, 2013.

¹²⁶ WISNIK, 1997.

¹²⁷ MARX; ENGELS, 1999.

¹²⁸ O primeiro volume da antologia de obras escolhidas de Benjamin tem justamente o título *Magia e técnica, arte e política* (1987), e trata desta tensão entre o processo e o desencantar do mundo.

¹²⁹ KLINGER, 2016.

¹³⁰ BENJAMIN, 1987.

modernidade, Benjamin vê uma perda desta capacidade mimética, que é ligada a uma dimensão mágica da realidade. O desenvolvimento técnico e aceleração do ritmo de vida das sociedades industriais estariam nos privando da capacidade de percepção mimética extrassensível, que é a que está presente nas tradições místicas, nos sacerdotes e oráculos. Um lugar onde guardamos esta propriedade é na linguagem. Se a humanidade de hoje não consegue mais ver a magia ou as semelhanças extrassensíveis na realidade cotidiana, isto continua latente na linguagem. “O colegial lê o abecedário, e o astrólogo lê o futuro contido nas estrelas”.¹³¹ É a mesma capacidade. A linguagem, diz Benjamin (e nós acrescentamos: a arte), conserva em latência a magia de ver as semelhanças.

1.3.1 O artista como etnógrafo

Hal Foster identifica uma ideia de artista como etnógrafo.¹³² Seria a incorporação da etnografia à prática artística, o que ele chama de uma virada etnográfica, e indica alguns motivos desta virada. A antropologia é a disciplina que toma a cultura como seu objeto e arbitra o interdisciplinar – é contextual –, e a recente autocrítica da antropologia a torna atrativa, pois promete a reflexividade do antropólogo. A antropologia, ciência da alteridade, junto da psicologia se tornam linguagens privilegiadas na modernidade, de uma humanidade que busca a verdade no impensado, no inconsciente e no outro.¹³³ Foster aponta que no meio da antropologia surge uma inveja do artista.¹³⁴ Este seria exemplo de flexibilidade formal, um leitor consciente da cultura como texto.

Por outro lado, uma inveja do etnógrafo consumiria artistas e críticos que aspiram ao trabalho de campo em que teoria e prática estejam conciliadas. Estes

¹³¹ BENJAMIN, 1987, p.112.

¹³² FOSTER, 2017.

¹³³ FOUCAULT, 2000.

¹³⁴ CLIFFORD, 2002.

artistas recorrem ao princípio do “observador participante” chegando ao “presente etnográfico”,¹³⁵ que já estaria fora de moda na antropologia.

A virada etnográfica faz sentido para a arte contemporânea que vinha em uma “sequência de investigações, primeiro dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições especiais da sua percepção, e depois, das bases corpóreas desta percepção”.¹³⁶ Então, a arte já não pode mais se definir apenas por termos espaciais, e o espectador é mais do que o um observador abstrato: é um sujeito social. A arte incorpora influências dos movimentos sociais.

Entre os artistas de ponta de esquerda, o artista como etnógrafo é uma atualização do artista como produtor (de Benjamin). Ambos paradigmas (produtor e etnógrafo) partem dos mesmos pressupostos:

- O lugar de transformação política é também o local de transformação artística, e as vanguardas políticas localizam as vanguardas artísticas e, sob certas circunstâncias, as substituem.
- Seja proletariado, oprimido, subalterno ou colonial, o lugar a partir do qual a cultura dominante será subvertida está sempre na outra parte, no campo do outro.
- Se o artista não é visto como socialmente ou culturalmente outro, seu acesso a esta alteridade transformadora é limitado, e se ele é visto como outro, tem acesso automático a ela.

E há o ponto de contato menos desejado: risco de mecenato ideológico pois há uma cisão na identidade entre autor e trabalhador. O *proletkult*¹³⁷ deveria ser um simples companheiro de viagem do trabalhador já que a identificação com o trabalhador aliena o trabalhador. A alterização da identificação preocupava Benjamin. O risco do artista etnógrafo é semelhante: ele pode ser solicitado a assumir os papéis de nativo, informante ou de etnógrafo, já que identidade não é o mesmo que identificação.

¹³⁵ Idem.

¹³⁶ FOSTER, 2017, p.173.

¹³⁷ Artista engajado na revolução. Do russo *proletarskaya kultura* (“cultura proletária”), que era uma instituição artística soviética experimental surgida em conjunto com a Revolução Russa de 1917. Esta organização, uma federação de sociedades culturais locais e artistas de vanguarda, era a mais proeminente nos campos visual, literário e dramático. O *proletkult* aspirava modificar radicalmente as formas artísticas existentes, criando uma nova e revolucionária estética da classe trabalhadora, o que inspirou a construção da sociedade industrial moderna na Rússia agrária atrasada.

Foster define um “pressuposto realista”: o outro, seja pós-colonial ou proletário, está de alguma maneira na realidade, na verdade, e não na ideologia. Porque é socialmente oprimido, politicamente transformador e materialmente produtor.

O pressuposto realista é combinado com uma fantasia primitivista. O “outro” tem acesso a um psiquismo primário do qual, de certa forma, o branco foi excluído. Esta projeção do primitivo é notadamente racista e persiste porque é a base de uma narrativa em diversas disciplinas; na História da Arte ou na Psicologia, ela está presente como uma suposta conexão entre o desenvolvimento do indivíduo e o da espécie. O sujeito branco ocidental projeta o primitivo como um estágio primário da história cultural e depois o reabsorve como um estágio primário da história individual. Assim, Freud¹³⁸ apresenta o primitivo como uma imagem antiga e bem-conservada do nosso próprio desenvolvimento. Foster cita *The Mith of The Other* (1978), do filósofo italiano Franco Rella, que sustenta que pensadores diversos como Lacan, Foucault, Deleuze e Guattari idealizariam o outro como uma negação do mesmo, e isso teria um efeito negativo para a política cultural.

Magos da Terra / artista *magus*

Magos da Terra (*Magiciens de la terre*) foi uma exposição apresentada em 1989 na França¹³⁹ com 100 artistas, 50 atuantes no circuito de arte ocidental e 50 provenientes do Terceiro Mundo, que pretendia ser multicultural. A curadoria buscava não hierarquizar, polarizar ou confrontar os criadores, mas facilitar encontros. Todos os artistas foram listados sem distinção de origem e apresentados lado a lado. Para se referir a este conjunto heterogêneo de obras e autores, a melhor palavra que encontraram foi “mágica” e “mago”. Desse modo, o curador explica no texto do catálogo:

Todos esses objetos, daqui ou do exterior, eles têm em comum a posse de uma aura. Eles não são objetos simples com valor funcional e material útil. Eles estão destinados a agir sobre a mente e as idéias daqueles de que são frutos. São receptáculos de valores metafísicos. Eles transmitem um sentido.

O termo "mágica" é o mais comumente usado para descrever a influência intensa e inexplicável que a arte exerce. Consideramos apropriado na medida do possível que a palavra "arte" seja evitada no título, o que

¹³⁸ FREUD, 2013.

¹³⁹ Em Paris, simultaneamente no centro Georges-Pompidou e no grande salão de La Villette.

simplesmente rotularia as criações de sociedades que não conhecem esse conceito. O fato de que, entre estes, haja artistas que afirmam o vazio ou uma abordagem totalmente materialista não me parece uma contradição fundamental. Seja como for, esses trabalhos são o resultado de desejos e decisões complexos, carregados de intenções, aspirações de crítica e estratégias.¹⁴⁰

Figura 26 - Vista das obras de Richard Long, Red Earth Circle e Yuendumu Community, Yam Dreaming, expostas em *Magiciens de la Terre*, em La Villette, Paris, 1989.



Foto: Deidi von Schaewen.

¹⁴⁰ MARTIN, 1989, p.8-11.

O procedimento está claro. Para não chamar de arte objetos criados em contextos não ocidentais – onde arte não é a questão –, optou-se por entender qualquer artista ocidental com um mago. Uma vez que o artista produz um objeto entendido como arte, ele pode ser visto como detentor do poder “intenso e inexplicável que a arte exerce”; logo, o artista é um mago. O procedimento inverso também estaria correto: uma vez que sacerdotes, magos, xamãs ou artesãos de tradições sagradas produzem objetos com uma “aura especial” como obras de arte, um mago-artista é um artista.

A situação de definições em um mundo multicultural é bem mais complexa. Para analisar mais de perto, vejamos o exemplo dos artistas brasileiros presentes na exposição: Cildo Meireles, Mestre Didi e Ronaldo Rego. O Brasil, como um país de Terceiro Mundo, poderia ser entendido como participante da cota não ocidental de artistas, mas o que temos é uma realidade bem diversa quanto aos três representantes do país. Cildo Meireles já nos anos 70 era um artista de forte circulação internacional. Mestre Didi era “sacerdote-artista” com atuação marcada pela religião afro-brasileira. E Ronaldo Rego, em uma posição intermediária entre Cildo e Mestre Didi, era um pintor com formação em escolas de arte (como a Escola de Artes Visuais do Parque Lage) e também sacerdote de umbanda¹⁴¹.

1.3.2 Artista etnógrafo versus artista xamã

A aproximação da arte à etnografia se dá sobrepondo as posições de artista e etnógrafo. Mas há vezes em que o artista é o nativo, que deixa de ser o informante para ser o autor: o “nativo autor”. Ainda assim, como mostra Said,¹⁴² o nativo tende a tomar o lugar do colonizador no discurso, colocando-se fora, como se a própria estrutura do pensamento gerasse esse distanciamento.

O artista xamã seria uma mudança de origem do discurso. Em vez do olhar sobre o outro, temos o olhar sobre si mesmo. No lugar do discurso científico, temos o discurso mítico. Se a descrição densa do etnógrafo quer abarcar a experiência do

¹⁴¹ Esta análise da participação brasileira em *Magiciens de la terre* foi aprofundada no artigo *Brasil: terra de mágicos?* (CONDURU, 2013.)

¹⁴² SAID, 2003. p.46-60.

outro, a densidade de significados dos símbolos ou escrita sagrados visam o mergulho na própria experiência do êxtase, onde não há um e outro. Nas palavras de Castaneda, o caminho do xamã é “perder importância pessoal para ganhar poder pessoal”.¹⁴³ Autoria está relacionada com um desejo de importância pessoal, seja do artista ou do etnógrafo. O autor é um ser além da obra. Até na arte conceitual, quando não há necessidade de artesanaria, há um poder de enunciar, de dizer “faça”, delegar. E mesmo nos ritos pode haver uma hierarquia. Ao se liberar dos desejos superficiais do ego por reconhecimento (ou poder, ou idealizações), o xamã (ou o artista) estaria pronto para escutar o “lado ativo do infinito”,¹⁴⁴ dando vazão a uma criatividade maior, sendo um canal de materialização do infinito (ou divino, ou espíritos, ou inconsciente).

A base da cultura ocidental é o valor transcendente. Seja ele Deus, o mundo das ideias platônicas ou o inconsciente, o princípio é colocado fora, além do corpo, além da forma, além da experiência consciente. São delimitados dois mundos, um sagrado e outro profano. O primeiro pertencente à religião e o segundo ao uso comum.

Pode-se definir como religião aquilo que subtrai coisas, lugares, animais ou pessoas ao uso comum e as transfere para uma esfera separada. Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso.¹⁴⁵

Quando falamos em xamanismo e magia estamos pressupondo um mundo imanente, anterior à divisão, onde há uma continuidade entre o material e o imaterial. A fonte da sabedoria é a experiência física e corporal. As coisas, imagens e formas são elas mesma sagradas, e o sentido pode ser acessado por analogias. “Olhe a forma”, diz o xamã, “a natureza fala por sinais e [...] o segredo está em perceber as semelhanças no plano da forma para compreender sua linguagem”.¹⁴⁶

No mundo imanente, não há polarização entre corpo e espírito, está tudo integrado em unidade indivisível. Toda experiência material tem um sentido espiritual, assim como os deuses e deusas estão manifestos na matéria. Coisas,

¹⁴³ CASTANEDA, 2006.

¹⁴⁴ CASTANEDA, 2001.

¹⁴⁵ AGAMBEN, 2007, p.58.

¹⁴⁶ NARBY, 2018, p.52.

sonhos e símbolos podem ser intercambiáveis. Estão no mesmo patamar, participando um da natureza do outro. A noção imanente permanece existindo como uma herança viva nas culturas atuais e pode ser experienciada em muitos momentos, que vamos descrever mais adiante. O princípio transcendente da cultura se sobrepõe, mas não elimina o princípio imanente.

1.4 O sagrado

Para Rudolf Otto,¹⁴⁷ o sagrado parece ser uma parte constitutiva do ser humano independentemente da cultura. A religião não se esgota em seus enunciados racionais; ela também é composta por algum enunciado irracional, isto é, pelo indizível, que foge totalmente à apreensão conceitual, uma vez que nenhum conceito esgota a ideia de divindade.¹⁴⁸ Nas culturas xamânicas, tudo é sagrado, já que os deuses fazem parte do mundo. Na concepção hebraico-cristã, há a divisão do mundo nas esferas prosaica e espiritual. Através de um rito, objetos e lugares são retirados do uso comum e reservados ao plano sagrado. O processo pode ser revertido com a profanação, quando o uso destitui o status sagrado de um objeto e o devolve ao mundo humano.¹⁴⁹ Agamben distingue a profanação, à qual atribui uma atitude político-revolucionária, a da *secularização*, que seria

uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a deslocar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder.¹⁵⁰

Para Morin e sua teoria da complexidade, os deuses teriam sido substituídos por outros tão cegos e tão tiranos quanto os antigos; deuses abstratos, ideológicos,

¹⁴⁷ Rudolf Otto (1869–1937) foi um teólogo luterano alemão, filósofo e erudito em religiões comparadas. Seus conceitos de "sagrado" e "numinoso" são de grande influência inclusive para as formulações de Jung sobre as religiões.

¹⁴⁸ OTTO, 2007.

¹⁴⁹ AGAMBEN, 2007.

¹⁵⁰ Idem, p.60-1.

que se tornaram opressores: o capitalismo, o socialismo real, a razão deificada. A humanidade teria mantendo uma “relação bárbara” com eles; relação servil, de súplica e adoração, vendo-os com “bondade infinita” e ocultando as suas crueldades.¹⁵¹ Para Agamben, a separação no capitalismo como religião atingiria sua máxima expressão. Tudo foi retirado do uso comum:

na mercadoria, a separação faz parte da própria forma do objeto, que se distingue em valor de uso e valor de troca e se transforma em fetiche inapreensível, assim agora tudo o que é feito, produzido e vivido — também o corpo humano, também a sexualidade, também a linguagem — acaba sendo dividido por si mesmo e deslocado para uma esfera separada que já não define nenhuma divisão substancial e na qual todo uso se torna duravelmente impossível. Esta esfera é o consumo. Se, conforme foi sugerido, denominamos a fase extrema do capitalismo que estamos vivendo como espetáculo, na qual todas as coisas são exibidas na sua separação de si mesmas, então espetáculo e consumo são as duas faces de uma única impossibilidade de usar. O que não pode ser usado acaba, como tal, entregue ao consumo ou à exibição espetacular. Mas isso significa que se tornou impossível profanar (ou, pelo menos, exige procedimentos especiais). Se profanar significa restituir ao uso comum o que havia sido separado na esfera do sagrado, a religião capitalista, na sua fase extrema, está voltada para a criação de algo absolutamente improfanável.¹⁵²

Está claro que, nesta visão, o poder secular substitui e se sobrepõe ao antigo poder religioso, ao mesmo tempo que esvazia o sentido místico do sagrado. Na opinião de Baudrillard, o real desapareceu. Os símbolos morreram. A mídia, a tecnologia digital, os códigos da informática instalaram a ditadura dos signos, vazios de qualquer realidade.¹⁵³ O impulso pelo sagrado permanece mesmo na era dos simulacros. A dessacralização do mundo moderno vai gerar outras explicações para os fenômenos mágicos. Como afirma Jung, “foi necessário um depauperamento dos símbolos para que se descobrisse de novo os deuses como fatores psíquicos, ou seja, como arquétipos do inconsciente.”¹⁵⁴

Para Eliade, os mitos e símbolos são essenciais à saúde humana. A magia foi perseguida pelo cristianismo como ciência oculta e é hoje desprezada pela ciência e pelo materialismo como superstições sem sentido. Contudo, o positivismo e o

¹⁵¹ MORIN, 2002.

¹⁵² AGAMBEN, 2007, p.60.

¹⁵³ BAUDRILLARD, 1991.

¹⁵⁴ JUNG, 2002, p.33.

racionalismo que tentaram separar a humanidade da sua vida simbólica fracassaram porque

tal separação entre a “parte séria da vida” e os “sonhos” não corresponde à realidade [...] O homem moderno é livre de desprezar as mitologias e as teologias, mas isso não o impedirá de continuar a alimentar-se de mitos decadentes e de imagens degradadas. [...] Para assegurar a própria sobrevivência as imagens tornaram-se “familiares”. O seu interesse nem por isso diminuiu, pois estas imagens degradadas oferecem o ponto de partida possível para a renovação espiritual do homem moderno.¹⁵⁵

¹⁵⁵ ELIADE, 1979, p.17.

1.5 Aplicações

Independentemente da precisão teórica dos conceitos de arte, mago ou artista mago, vamos passar às possíveis aplicações das práticas. O xamã amazônico não gosta de teoria, para ele todo saber é prático, consiste em uma vivência direta ou, ao menos, uma comunicação com as plantas através da alucinação.¹⁵⁶ Vamos nos deter em onde está o mago no artista e o artista no mago em três planos:

- Ação
- Sonho
- Imagem

Por “ação” compreenderemos a prática artística, o ritual mágico e todo ato ativo do praticante. Por “sonho” entenderemos toda prática intuitiva ou receptiva de conexão não racional da pessoa praticante de arte ou magia com o plano imaterial. E por “imagem” definiremos qualquer objeto bi ou tridimensional resultante da criação ou produção do artista ou xamã. Falaremos sobre cada um destes pontos nos próximos capítulos.

¹⁵⁶ “‘É pura teoria’, dizia o xamã Carlos Perez Shuma; quando se irritava, queria desacreditar alguma informação trazida pelos brancos.” (NARBY, 2018, p.36.)

2 AÇÃO - PERFORMANCE, JOGO E RITUAL

2.1 Performance

Para falar de ação, usaremos o conceito de “performance” como proposto por Schechner em *Performance Studies* (2011):

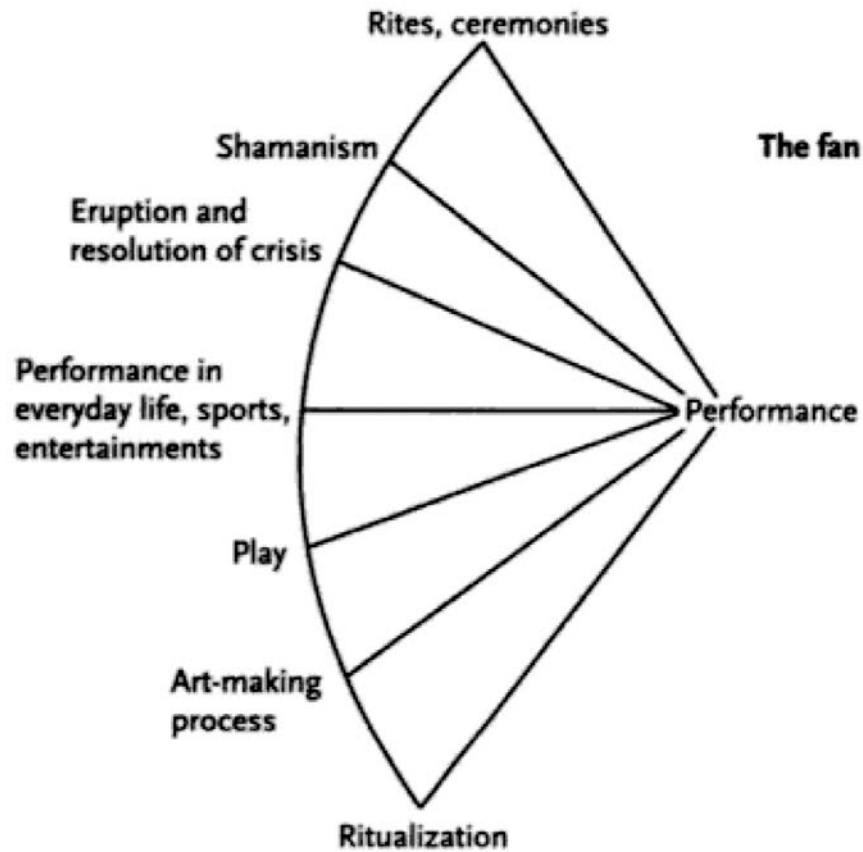
Algo “é” performance quando os contextos histórico e social, a convenção, o uso da tradição, dizem que é. Rituais, jogos e peças, e os papéis da vida cotidiana são performances porque a convenção, o contexto, o uso e a tradição assim dizem. Não se pode determinar o que “é” performance sem antes se referir às culturas específicas. Não existe nada inerente a uma ação nela mesma que a transforma numa performance ou que a desqualifique de ser uma performance. A partir da perspectiva do tipo de teoria da performance que proponho, toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances e outras não; e isto varia de cultura para cultura, de período histórico para período histórico.¹⁵⁷

Como “toda ação é uma performance”, Schechner considerava que qualquer ação, não necessariamente humana, pode ser entendida como performance. Ele leva em consideração os estudos de etologia¹⁵⁸ onde várias espécies realizam instintivamente ações sociais codificadas. Schechner vê não categorias, mas um contínuo, que se confunde, de tipos de performance. Da organização instintiva da ritualização dos animais, às performances da vida cotidiana (celebrações, demonstrações de emoções, cenas familiares, papéis profissionais e outros), jogos, esportes, artes cênicas, esportes, música, cerimônias e rituais religiosos.

¹⁵⁷ SCHECHNER, 2013, p.12.

¹⁵⁸ Em zoologia, a etologia é a especialidade da biologia que estuda o comportamento animal.

Figura 27 - Leque de Schechner - Entre a ritualização do dia a dia e os rituais.



A performance pode ter uma gama de diferentes funções: de entreter a criar beleza, marcar ou alterar identidade, fazer ou promover a comunidade, curar, ensinar ou persuadir, e/ou lidar com sagrado e demoníaco.¹⁵⁹ Justapondo tudo isso, Schechner chega a dois princípios, em uma definição mais específica que vai nos interessar.

Performances consistem em comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual. De fato, uma definição de performance pode ser: comportamento ritualizado condicionado/permeado pelo jogo.¹⁶⁰

¹⁵⁹ SCHECHNER, 2013, p.46.

¹⁶⁰ Idem, p.52.

Por “duplamente exercidos” podemos entender uma das bases do trabalho do performer ou do xamã, que é a autoconsciência do presente. Além de realizar uma ação como qualquer animal faria, ele tem a consciência de que a está realizando e atribuiu um sentido à ação. Grotowski¹⁶¹ se refere a este princípio como o “eu-eu”¹⁶² ou “o observador”: uma segunda consciência de si mesmo. Praticar este eu-eu intensifica a presença e é uma das bases do trabalho do ator sobre si mesmo.¹⁶³

Pode ler-se nos textos antigos: Nós somos dois. O pássaro que debica e o pássaro que observa. Um morrerá, um viverá. Ocupados com o alimento, embriagados com a vida dentro do tempo, esquecemo-nos de fazer viver a parte de nós que observa. Por isso, há o perigo de existir apenas dentro do tempo, e de forma nenhuma fora dele. Sentir-se observado por esta outra parte de si próprio (a parte que está como que fora do tempo) dá-nos outra dimensão. Há um Eu-Eu. O segundo Eu é quase virtual; não é um – em si – olhar dos outros, nem qualquer julgamento; é como um olhar imóvel: uma presença silenciosa, como o sol que ilumina as coisas – e é apenas isto. O processo apenas pode ser conseguido no contexto desta presença constante. Eu-Eu: na experiência, o duplo não aparece separado, mas como uma unidade, única. [...] Eu-Eu não significa estar dividido em dois, mas ser-se duplo. A questão é ser-se passivo na ação e ativo na observação (reverter o hábito). Passivo: estar receptivo. Ativo: estar presente. Para nutrir a vida do Eu-Eu, o Performer deve desenvolver, não um organismo-matéria, um organismo de músculos, atlético, mas um organismo-canal através do qual as energias circulam, as energias se transformam e o sutil é tocado.¹⁶⁴

As ações (na vida, na arte ou na magia) consistem em gestos e sons ritualizados. Schechner defende que “quando pensamos que estamos sendo espontâneos e originais, a maior parte do que fazemos e expressamos foi feito e dito antes”,¹⁶⁵ como rituais. E nas artes cênicas apresentada por “pessoas treinadas”, a performance vai ser também um misto de improvisação (jogo) e comportamento estilizado (ritual).

¹⁶¹ Jerzy Grotowski (1933–1999) foi um diretor de teatro polaco e figura central no teatro do século XX, principalmente no teatro experimental ou de vanguarda.

¹⁶² GROTOWSKI, 1990.

¹⁶³ “O trabalho do ator sobre si mesmo” (do inglês *An Actor's Work on Himself*) é o título do livro de Stanislavski, que no Brasil foi traduzido como *A preparação do ator*.

¹⁶⁴ GROTOWSKI, 1990.

¹⁶⁵ SCHECHNER, 2013.

2.2 Ritual

Para Turner,¹⁶⁶ o ato do ritual é um momento destacado no tempo e no espaço da vida cotidiana através da linguagem simbólica (gestual, máscaras, objetos etc.). Ele parte das ideias de Van Gennep sobre os ritos de passagem¹⁶⁷ para desenvolver sua teoria. O ritual seria composto de três etapas. Uma preparatória (preliminar), o ritual em si (liminar) e um momento de reintegração do indivíduo ao tempo e espaço cotidiano (pós-liminar). O ritual, como um liminar, é um ponto entre mundos, um momento em que o indivíduo se desfaz de seu status social, e toda sociedade tem suas regras temporariamente suspensas para que ocorra uma transformação. Esta pode ser permanente, como nos rituais de passagem, onde, após o ritual, o indivíduo assume outra posição na sociedade; ou a transformação pode ser temporária, como um transporte a outra esfera, tal qual em festejos e rituais coletivos religiosos ou sociais (por exemplo, no carnaval, nas paradas cívicas ou religiosas). O ritual é uma reelaboração simbólica da sociedade, um momento de uma “Antiestrutura Social”.¹⁶⁸ O ritual gera o sentimento de igualdade e união entre os indivíduos, uma vez que a própria noção de status não se aplica àquele momento. O liminar fascinava Turner pelo potencial de criar novas realidades sociais.

A ideia de que o ritual suspende, mesmo que por instantes, as estruturas sociais e pode promover um momento de partilha e comunhão espontâneas, a “*communitas*”, pode ser interessante para ler um campo da arte contemporânea, que inclui arte relacional e outras práticas de intervenção no contexto social.

Turner usa o termo “liminoide” para descrever ações simbólicas ou atividades recreativas e as artes nas sociedades modernas ou pós-modernas. Os rituais liminoides servem a uma função semelhante à dos rituais liminares em sociedades

¹⁶⁶ TURNER, 1974.

¹⁶⁷ VAN GENNEP, 2011.

¹⁶⁸ TURNER, 1974.

pré-modernas ou tradicionais: de modo geral, as atividades liminoides são voluntárias, enquanto as atividades liminares são necessárias.¹⁶⁹

Opavivará! / artista *magus*

Artistas podem criar espaços liminoides com intervenções, instalações ou performances, espaços onde as regras sociais estão parcialmente suspensas. Namoiita é uma intervenção do Coletivo Opavivará!¹⁷⁰ onde se cria um ambiente à parte em espaços públicos com o uso de plantas. Uma grande quantidade de vasos com diferentes espécies cria uma moita, espaço resguardado ou “Zonas Autônomas Temporárias”, para usar o termo de Hakim Bey.¹⁷¹ Longe dos olhos do Estado, dentro da moita, os passantes podem ficar à vontade para agir como quiserem, dentro desta utopia pirata. A moita cria um espaço intermediário e provisório entre o público e o privado, o íntimo e o coletivo. Em outra ação denominada “Moitará” (em parceria com o Grupo UM),¹⁷² os artistas criaram mil cópias de um colar de cerâmica e cada um devia ser trocado com pessoas diferentes por coisas diferentes. A pequena regra materializada no objeto faz com que as normas de trocas capitalistas de objetos de arte estejam temporariamente suspensas. O mesmo objeto será trocado por coisas, ações, ideias e situações, tornando-se um denominador comum.¹⁷³

Schechner parte de definições de Turner. Ele busca a base biológica do ritual, iniciando seu conceito pela biologia. As funções dos rituais animais e humanos são as mesmas: “reduzir a luta mortal dentro de um grupo, determinar e manter a hierarquia, aumentar a coesão do grupo, marcar e proteger o território, compartilhar alimentos e regular o acasalamento”,¹⁷⁴ e ainda “lidar com transições difíceis,

¹⁶⁹ SCHECHNER, 2013, p.66.

¹⁷⁰ OPAVIVARÁ!, coletivo de arte do Rio de Janeiro criado em 2005. Propõe inversões dos modos de ocupação do espaço urbano através da criação de dispositivos relacionais, que proporcionam experiências coletivas. Site do grupo: <<http://opavivara.com.br>>.

¹⁷¹ *Zona Autônoma Temporária* (1985), conhecido por sua sigla T.A.Z. (do inglês *Temporary Autonomous Zone*), é um dos livros mais notórios de Hakim Bey (pseudônimo de Peter Lamborn Wilson).

¹⁷² O Grupo UM foi um coletivo criado por Nadam Guerra e Domingos Guimaraens em 2003. Ativo até 2013, o grupo abrigou outros artistas, propôs eventos, ações coletivas e obras em parceria. Disponível em: <<http://www.grupoum.art.br>>.

¹⁷³ A coleção de trocas está disponível no blog do projeto: <<http://moitara.wordpress.com>>.

¹⁷⁴ SCHECHNER, 2013, p.63.

relações ambivalentes, hierarquias e desejos que incomodam, excedem ou violam as normas da vida diária.” Além disso, os rituais humanos, em oposição aos dos animais, “são significativos”, onde o significado vai depender de cada sociedade.¹⁷⁵ Este entendimento coloca os estudos da performance na base da compreensão da sociedade. “Falar em vida social é falar em ritualização.”

A vida de um indivíduo em qualquer sociedade é uma série de passagens de uma era para outra e de uma ocupação para outra. [...] A vida passa a ser composta de uma sucessão de etapas com fins e começos semelhantes: nascimento, puberdade social, casamento, paternidade, avanço para uma classe superior, especialização ocupacional e morte. Para cada um desses eventos existem cerimônias cujo propósito essencial é permitir que o indivíduo passe de uma posição definida para outra que seja igualmente bem-definida.¹⁷⁶

É comum, quando falamos de ritual, pensar em estruturas muito antigas que vêm sendo transmitidas geração após geração, remontando ao princípio dos tempos. Porém, performar um ritual é sempre atualizá-lo. E quando o contexto social muda, mudam também os rituais. Novos rituais estão sendo construídos com base em diferentes interesses tanto por artistas como pela cultura oficial. Um ritual produz estabilidade e ajuda pessoas e comunidades a passar por processos de mudanças.¹⁷⁷

¹⁷⁵ Idem, p.64.

¹⁷⁶ VAN GENNEP, 2011 p.3.

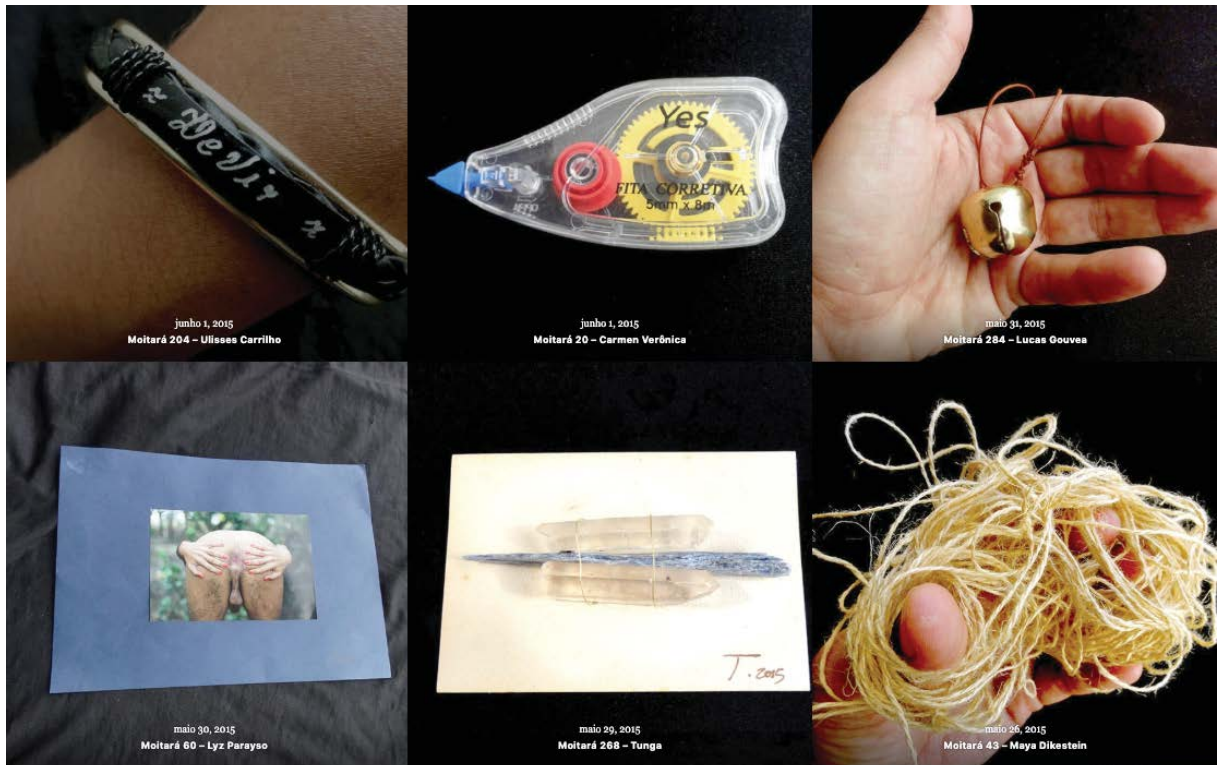
¹⁷⁷ SCHECHNER, 2013, p.83.

Figura 28 - Namoiita, Opavivará!, 2006-2010.



Intervenção com plantas. Foto: site do coletivo.: www.opavivara.com.br

Figura 29 - Moitará, Opavivará! e Grupo UM, 2008.



Algumas das trocas postadas no blog: <http://moitara.wordpress.com>.

Anna Halprin / artista *magus*

A performance como arte pode justamente trabalhar com a potência ritual de suspender e reorganizar os padrões sociais, conforme podemos perceber neste depoimento de Anna Halprin sobre o poder transformador da dança:

Nesses grandes grupos de dança, notei um fenômeno excepcional ocorrendo repetidas vezes. Quando pessoas suficientes se moviam juntas em um pulso comum com um propósito comum, surge uma força incrível, um ritmo extático. As pessoas começaram a se mover como se fossem partes de um único corpo, não em movimento uniforme, mas de formas profundamente inter-relacionadas. Essa recorrência de movimentos espaciais e inter-relacionados não é um acidente. É uma versão externa da geometria e da biologia da nossa vida interior – nossos corpos se estendem no espaço. As pessoas formam círculos. Eles fazem procissões. Espirais. Entradas e saídas. Eles se orientam no espaço usando as quatro direções. Eles criam um eixo central. [...] Nesses movimentos arquetípicos, as pessoas pareciam estar traçando as formas e padrões de um organismo maior, comunicando-se e sendo movidos por um grupo de corpo-mente ou espírito. [...] Eu descobri algo novo? Claro que não! Este movimento de grupo em grande escala é um fenômeno antigo na dança. [...] O que foi emocionante foi que estávamos aprendendo a gerar esse mesmo espírito tribal de energia, esse mesmo senso de ritual de grupo com pessoas cuja cultura contém pouco de tal tradição em apresentações de dança. Estávamos aprendendo a retornar aos artistas e espectadores o poder que, nessa cultura, muitas vezes lhes foi tirado e colocado nas mãos de especialistas científicos e artistas oficiais. [...] Cada vez mais, em oficinas e rituais públicos, encorajei as pessoas a trabalharem com suas próprias vidas como materiais, a usar questões da vida real para que o poder transformador da dança tivesse a oportunidade de efetuar mudanças na vida real para elas.¹⁷⁸

Anna Halprin nasceu em 1920 e, aos 99 anos, segue dançando. Seu trabalho nos anos 60 teve grande influência na dança pós-moderna e *performance art*. Na década de 70, inicia no uso de artes expressivas para curar, uma cura coletiva ou individual em terapia. Um ritual de cura coletivo é a Dança Planetária (1981–), que foi originalmente criada em uma oficina de Anna em resposta ao desejo da comunidade local de recuperar o Monte Tamalpais da ameaça de um serial killer.¹⁷⁹

¹⁷⁸ HALPRIN, 1995, p.228-9. (Tradução minha.)

¹⁷⁹ O bandido vinha atacando mulheres na área próxima ao parque, causando uma onda de terror na vizinhança. Dois dias depois do ritual, ele foi identificado e preso.

Figura 30 - *The Planetary Dance*. Anna Halprin, 1981–2017.



Fonte: still do vídeo

Figura 31 - *Ceremony of Us*. Anna Halprin, 1969.



Foto: Susan Landor.

O ritual participativo evoluiu para uma dança mundial pela paz entre os povos e com a Terra. É repetido todos os anos em várias cidades do mundo. A cada ano, um tema especial é escolhido, destacando uma preocupação da comunidade. Movendo-se ao som de tambores, os participantes correm ou caminham em círculos concêntricos, criando uma mandala em movimento, em um chamado pela paz. Halprin trabalhou também sobre a questão da segregação racial (*Ceremony of Us*, 1969) após conflitos de guetos em Los Angeles.¹⁸⁰ Para a cura individual, Halprin desenvolveu o “Processo Vida/Arte”¹⁸¹ em que integra dança, ritual e desenho e trabalha sobre o material de vida do indivíduo. Com base na própria experiência de se curar de um câncer utilizando rituais pessoais, ela trabalhou com portadores de HIV. O processo teve como objetivo fortalecer os participantes física, emocional, mental e espiritualmente.¹⁸²

2.3 Jogo

É importante vermos que estamos em um lugar conceitualmente escorregadio. Da mesma forma que “toda ação pode ser performance”, toda ação pode ser ritual ou jogo.¹⁸³ Estas quatro palavras acabam se tornando sinônimos, de certa forma. Podemos falar de “jogo” no sentido estrito: esportes, jogos de aposta etc., mas também de um componente “jogo” nas artes cênicas, nas relações sociais, políticas e assim por diante. O mesmo a respeito do termo “ritual”, que pode ser

¹⁸⁰ Adaptado de informações do site oficial de Anna Halprin. Disponível em: <<https://www.annahalprin.org/performances>>. Acesso em: setembro de 2019. (Tradução minha.)

¹⁸¹ Em inglês, *Halprin Life/Art Process*, desenvolvido a partir da colaboração de Anna com “com outros artistas e líderes em um movimento inovador que deveria unir os campos da dança, movimento, arte, performance, somática, psicologia e educação”. Essas colaborações incluíram trocas entre o grupo de Dancers Workshop de Anna e o grupo Fluxus de Nova York, Fritz Perls (fundador da terapia Gestalt), Moshe Feldenkrais (consciência através do movimento), Carl Rogers (terapia centrada na pessoa) e Thomas Gordon (educação confluyente). Fonte: <<https://www.tamalpa.org/about-us/our-history/>>.

¹⁸² Performances com portadores de HIV: *Circle the Earth: Dancing with Life on the Line*, 1989–1991; *Carry Me Home*, 1990; e *Intensive Care: Reflections on Death and Dying*, 2000–2006.

¹⁸³ O filósofo Johan Huizinga propõe o termo *homo ludens* para designar a espécie humana, ressaltando que o jogo é a principal característica da cultura.

usado em um sentido estrito (religioso, mágico), mas também ao falar sobre tudo na vida: do comportamento animal, humano, social, artístico etc.

“Jogo” pode ser definido, no conceito de Caillois,¹⁸⁴ como um contínuo entre dois polos opostos, um ligado à alegria, ao caos, ao descontrole (*paidia*) e outro às convenções, regras (*ludus*). Os jogos são atividades livremente escolhidas que se desenvolvem num tempo e num espaço próprios, reguladas por convenções, mas cujo resultado é incerto além de improdutivo (não produzem, não geram nada, nem bens nem riquezas de espécie alguma) e que supõem a consciência de uma ficção, de constituírem uma realidade paralela à vida comum e dela separada.¹⁸⁵ Ou, em outra definição, “um jogo é uma atividade entre dois ou mais tomadores de decisão independentes que procuram atingir os seus objetivos em um contexto de limitação”.¹⁸⁶ Há também os jogos em que um só indivíduo joga com suas regras autoimpostas, joga consigo mesmo ou com seu “eu-eu”.¹⁸⁷ De toda forma, o termo pressupõe que os jogadores concordam com certas bases e que concordam em jogar.¹⁸⁸ Jogos podem ser de competição, de sorte, de simulação (de uma outra realidade) ou de vertigem (pelo simples prazer de rodar, escorregar, dançar etc.).¹⁸⁹

Michel Groisman / artista *magus*

Artistas podem criar jogos como forma de levar o público a realizar uma performance. O artista Michel Groisman¹⁹⁰ criou uma série de jogos onde as regras levam os participantes a experimentar relações não usuais. Por exemplo: no Jogo do Polvo, três ou quatro pessoas se reúnem em torno de um baralho de cartas com fotografias de partes do corpo. Há variações do jogo. Em todas, o dispositivo é colocar duas cartas combinadas e reproduzir com o próprio corpo a conexão. No caso de não ser possível fazer a combinação sozinho, usar uma parte do corpo de

¹⁸⁴ CAILLOIS, 1990.

¹⁸⁵ Idem.

¹⁸⁶ ABT, 1987, p.6.

¹⁸⁷ GROTOWSKI, 1990

¹⁸⁸ SCHECHNER, 2013, p.121.

¹⁸⁹ CAILLOIS, 1990.

¹⁹⁰ Michel Groisman (1972–) desenvolve um trabalho interdisciplinar que integra arte visual e jogos corporais, desenvolvendo equipamentos para serem utilizados com o corpo em performances, jogos e propostas interativas com o público.

outra pessoa. Nas rodadas seguintes, ir incluindo novas combinações acumulativamente. Sou praticante deste jogo desde 1998, quando foi lançado. É surpreendente como depois de três rodadas já fica normal ouvir frases como “me empresta seu pé?” ou “pode colocar a língua na minha orelha enquanto eu coloco a axila no umbigo dela?”. Tabus e interditos são temporariamente suspensos diante da dinâmica do jogo, onde é necessário fazer as conexões estipuladas pelas cartas.

Figura 32 - Polvo. Michel Groisman, 1998.



Foto: arquivo do artista

2.4 Como criar um ritual

Como já está claro, nosso interesse aqui não são as definições, mas sobretudo as aplicações. Na linha de raciocínio que vínhamos seguindo (Schechner), “jogo” é um contraponto a “ritual”. É a brincadeira, a vida, o improvisado, enquanto o ritual seria a estrutura, a regra. Uma polaridade a que Grotowski vai se referir como estrutura e improvisação, e Halprin, como partitura e performance.

Halprin, aliás, tem um sistema muito útil que chama de “Ciclo RSVP”,¹⁹¹ onde:

R: Recursos, são aquilo que nós temos para trabalhar, incluem recursos humanos e físicos assim como suas motivações e objetivos. (Tempo, pessoas, objetos, intenção...)

S: Score (partitura), descreve o processo que leva a performance.

V: Value-action (avaliação), analisa o resultado da ação e traz escolhas e decisões em relação à intenção inicial.

P: Performance, o resultado da partitura e o “estilo” do processo.¹⁹²

Estas quatro etapas podem ser colocadas em qualquer ordem. A mais comum, se pensarmos nas artes cênicas, seria RSPV: juntamos recursos R para com eles definirmos um plano de ação com uma partitura S, performarmos P e, ao final, avaliarmos V – e a própria avaliação nos indica o que modificar, por onde seguir em uma próxima apresentação. Se temos em mente um ritual de passagem como um casamento por exemplo, o ciclo é diferente, RSVP – onde a avaliação recai sobre o desenho da partitura, que tem de estar perfeito, uma vez que o ritual não será reencenado.

A ordem do ciclo vai depender da intenção da ação. A intenção pode ser somente reunir os recursos; seria o caso, por exemplo, de um grupo de dança que pesquisa movimentos para uma nova coreografia. Para tanto, deveríamos definir uma partitura S, performar P e avaliar V que parte do material poderia ser aproveitado como recurso R. A ordem seria, então, SPVR. De toda forma, ao fim de um ciclo, tudo o que foi experienciado pode ser reciclado como recurso: a partitura, a performance ou os insights da avaliação se tornam material bruto, ou recurso, em um novo ciclo.

¹⁹¹ Criado junto com seu marido, o arquiteto Lawrence Halprin, o nome é um trocadilho com RSVP de *Répondez S'il Vous Plaît*, expressão francesa que significa "Responda por favor". (HALPRIN, 1969.)

¹⁹² Idem, p.41-2.

Se, de acordo com Halprin, tudo começa ao se definir a intenção da ação, em forma de pergunta poderíamos questionar: “o que se quer transformar nesta ação?” (Pelo que vimos no capítulo anterior, um ritual como a magia gira em torno da intenção.) Halprin ressalta que, na dicotomia estrutura e vida, as partituras podem ser mais abertas ou mais fechadas. Quanto mais abertas as partituras, mais espaço para a improvisação – como, por exemplo, pesquisar movimentos em um determinado ambiente natural. Um pouco mais fechada, a partitura poderia ser: pesquisar movimentos que lembram animais. Ou ainda mais fechada: pesquisar movimentos com o tronco que remetem ao movimento da serpente. E uma partitura fechada seria: realizar a coreografia previamente preparada em sincronia com uma certa música, utilizando movimentos codificados na dança do ventre em referência à deusa serpente.

Nota-se que, mesmo em uma partitura fechada como uma coreografia, sempre há o espaço da improvisação do performer – nos micromovimentos, ou em suas relações com o espaço e o público, ou em suas intenções internas específicas de cada dia. Uma ação (ritual, jogo, performance) nunca poderá ser resumida em seu significado. Não é somente um texto: a experiência da ação pressupõe nível corporal e pessoal, onde há o dispêndio de tempo e vida de seus participantes, abarcando o inesperado e algo invisível, particular de quem a executa.

Allan Kaprow / artista *magus*

Podemos pensar sobre obras em que a partitura da ação é explícita e depende da interação dos espectadores. Allan Kaprow,¹⁹³ inventor do conceito de happening, propõe ações em que os participantes interagem dentro de certo ambiente e com limitações propostas, como em um jogo. Em um happening de 1959, toda a ação na performance dependia dos espectadores/participantes; acontecia em um ambiente montado com plástico transparente pintado e fileiras de frutas de plástico; ao fundo, tocava uma trilha sonora previamente composta.

[...] o público recebia programas e três cartões grampeados, que forneciam instruções para sua participação. “A performance é dividida em seis partes. [...] Cada parte contém três acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada parte eram sinalizados por um sino. No final da apresentação, dois toques do sino serão ouvidos. [...] Não haverá aplausos

¹⁹³ Allan Kaprow (1927–2006), artista norte-americano.

após cada série, mas você pode aplaudir depois da sexta, se desejar.” As instruções também estipularam quando os membros da platéia precisaram mudar de assentos e passar para o próximo dos três quartos em que a galeria foi dividida.¹⁹⁴

Figura 33 - 18 happenings em 6 partes. Allan Kaprow, 1959.



Allan Kaprow, *18 Happenings in 6 Parts*, October, 1959

Foto : <http://www.medienkunstnetz.de/works/18-happenings-in-6-parts/>.

2.5 Ação simbólica

Estávamos falando de ação¹⁹⁵ de um ponto de vista antropológico. Olhemos agora por outro viés para pensarmos outras propriedades da ação. Para Jung, o simbólico é a linguagem do inconsciente.¹⁹⁶ Todas as ações podem ser simbólicas, e

¹⁹⁴ Paul Schimmel, “Leap into the Void: Performance and the Object”. In *Out of Actions: between performance and the object, 1949–1979*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art/New York: Thames and Hudson, 1998.

¹⁹⁵ Ou performance, ou ritual, ou jogo.

¹⁹⁶ JUNG, 2002.

o que as torna simbólicas não é nada intrínseco à ação, mas o olhar que se tem sobre elas. Seja o olhar do próprio fazedor (o “eu-eu”, de Grotowski) ou um olhar externo. É como a “ação duplamente codificada” de Schechner que traz um sentido além do imediato, do instintivo ou animal.

Se tudo pode ser simbólico (e é), há ações em que a principal motivação não é seu resultado concreto, mas a manipulação simbólica que tais ações efetivam. Chamaremos então de “ação simbólica” rituais/performances em que um plano invisível é a motivação principal; dependendo do contexto, poderíamos descrevê-la como subjetiva, imaterial, ficcional, espiritual ou de outra maneira. Por esta definição, em oposição às ações simbólicas, teríamos as ações cotidianas – nas quais a motivação do fazedor é de ordem mais objetiva e material. Naturalmente, entre uma coisa e outra, há todas as possibilidades de gradação. E nada é puramente simbólico ou puramente cotidiano. Mas esta distinção “simbólico” *versus* “cotidiano” vai nos ajudar a ler as ações. Na magia e na arte, os rituais e performances serão majoritariamente simbólicos.

2.5.1 Ato psicomágico

Daremos um passo atrás aqui. Lembrando da visão de mundo imanente e não racional de que falamos, onde há uma continuidade entre o material e o imaterial, podemos perceber que as ações simbólicas são tão concretas e reais quanto qualquer atividade cotidiana. Em outras palavras, nosso inconsciente não vê diferença entre uma ação simbólica, um gesto metafórico e uma ação cotidiana. Elas são absorvidas da mesma maneira pelo nosso entendimento mais profundo.

Esta noção do poder da ação poética leva Jodorowsky a propor o conceito de psicomagia,¹⁹⁷ A partir de sua experiência como assistente de uma curandeira mexicana e como diretor de teatro, ele percebeu que as ações praticadas por seus atores poderiam ter o mesmo efeito transformador que as cirurgias espirituais realizadas pela curandeira. Uma ação simbólica ou um ato poético poderiam transformar a realidade de uma pessoa, curar traumas ou problemas psicológicos.

¹⁹⁷ Esta noção, e o que vamos descrever a seguir, está definida no livro *Psicomagia*, de Jodorowsky (2009).

Grande parte das doenças é de ordem psicológica ou simbólica, seja por experiências traumáticas pessoais ou por traumas coletivos histórico-sociais (como o colonialismo, o racismo, a perseguição étnica, o sexismo, o abuso sexual...). E a questão se expande ainda mais se entendermos que os traumas são transmitidos transgeracionalmente, como sugere a metagenealogia¹⁹⁸ ou a constelação familiar.¹⁹⁹

Grada Kilomba identifica um percurso de conscientização coletiva nos casos de racismo e machismo. Os passos são: negação - culpa - vergonha - reconhecimento - reparação.²⁰⁰ É um caminho coletivo e também pessoal. Começa com o não reconhecimento da questão; passa por reconhecer caladamente e sentir culpa; e por último vem a vergonha e o pedido de desculpas. A culpa, contudo, não é suficiente, pois nela o sujeito é passivo, como que escravo de seus padrões. A cura passa antes por uma responsabilização pelos próprios atos e pelos atos da sociedade (como no caso da escravização de africanos) para que, então, seja possível criar políticas de reparação social. (E, ainda assim, os sintomas dos traumas sociais podem permanecer nos indivíduos por gerações.)

Também nesses termos podemos pensar que toda arte feminista ou identitária negra vai lidar com uma das fases deste processo de cura coletiva: ou trazendo luz para que a questão seja debatida e sensibilizando os que estão cegos a ela; ou reivindicando um reconhecimento e uma reparação que faça justiça histórica; ou, a nível pessoal, trazendo traumas à tona para que possam ser lembrados e superados.

Rosana Paulino / artista *magus*

A artista Rosana Paulino²⁰¹ tem uma produção focada na questão da mulher negra brasileira. A violência resultado do racismo e as marcas da escravidão são trazidas à tona. Como conviver com estas lembranças? Em recente exposição no

¹⁹⁸ JODOROWISKY, 2015.

¹⁹⁹ HELLINGER, 2004.

²⁰⁰ KILOMBA, 2019. Grada Kilomba (1968) é escritora, teórica, psicóloga e artista interdisciplinar. Descendente de angolanos, portugueses e são-tomenses, hoje vive em Berlim. Seu livro *Memórias da Plantação* (2019), publicado originalmente em 2008, é uma compilação de episódios do racismo cotidiano, baseado em conversas com mulheres da diáspora africana.

²⁰¹ Rosana Paulino (1967–), artista visual brasileira.

Rio de Janeiro²⁰² a artista trouxe algumas obras realizadas a partir de referências pessoais. “Parede da memória” é composta de 1,5 mil patuás produzidos a partir de retratos de família. Em outras obras, são reproduzidas imagens históricas de negros escravizados. Quem visita a mostra pode perceber que o interesse pelas obras é maior do que o simples apelo estético poderia explicar. O público se detém por mais tempo que em outras mostras no mesmo museu. Há um clima solene e emotivo na sala. Os traumas coletivos estão sendo trabalhados. Presenciar os trabalhos é também participar deste longo processo de cura.

Figura 34 - Parede da memória. Rosana Paulino, 1994/2015



Tecido, microfibras, xerox, linha de algodão e aquarela. 8,0 x 8,0 x 3,0 cm cada elemento.

²⁰² Museu de Arte do Rio (MAR), exposição individual Rosana Paulino: a costura da memória, 2019.

Marina Abramović / artista *magus*

O poder de curar é reivindicado por artistas da performance, como Marina Abramović.²⁰³ Vários de seus trabalhos podem ser vistos com este enfoque, como em seu documentário *Espaço além*, em que ela viaja pelo Brasil em busca de cura pessoal e inspiração artística, enquanto experimenta rituais sagrados e apresenta seu processo de pesquisa e criação. A jornada inclui as curas do médium João de Deus em Abadiânia, locais sagrados na Chapada dos Veadeiros, os rituais do Vale do Amanhecer em Brasília, a tradição dos raizeiros e benzedeiros de Goiás, do candomblé na Bahia, além de cerimônias de *ayahuasca*, sauna sagrada, e processos xamânicos e com cristais. No filme, todos os processos espirituais são relacionados às memórias pessoais e à obra artística de Abramović como uma só busca pessoal, espiritual e artística.

Figura 35 - Filme *Espaço além, Marina Abramović e o Brasil*, direção de Marco Del Fiol, 2016.



²⁰³ Marina Abramović (1946–) é uma artista sérvia que iniciou sua carreira no início dos anos 70. Hoje é uma das grandes referências da linguagem corporal no mundo. Seu trabalho explora as relações entre o artista e a plateia, os limites do corpo e as possibilidades da mente.

Alejandro Jodorowsky / artista *magus*

Em seu método, Jodorowsky conseguiria identificar através do tarô as questões psicológicas da pessoa (que comumente teriam relação com a genealogia do analisado) e passou a receitar atos psicomágicos como forma de agir ativamente sobre elas. A ideia é que é preciso ensinar o consciente a falar a linguagem dos sonhos – e não o contrário, como tenta a psicologia. Mas qual seria o funcionamento do ato psicomágico? Primeiro, se percebe que há algum padrão inconsciente que limita as ações de uma pessoa. Isso pode ser feito pelo tarô, mas existem inúmeras formas de trazer à consciência este material. Em seguida, este padrão é traduzido em linguagem simbólica e arquetípica, para, então, formular uma ação simbólica a ser executada. A ação leva em conta o universo simbólico da pessoa e suas possibilidades concretas. Deve ser algo que não fuja ou acoberte a questão, e sim que vá de encontro aos medos dela e realize metaforicamente as fantasias desastrosas de quem a executa. O único caminho para além é através. A ação deve ser algo nunca antes realizado pela pessoa – e, quanto mais difícil, mais eficaz, porque, do mesmo modo que nas magias antigas, é necessário um engajamento pessoal do plano consciente para acessar uma entrega no plano simbólico do inconsciente. Também não pode ser algo impossível de realizar, mas uma ação que seja significativa e marcante o bastante. Assim haverá a transformação simbólica da questão.

Jodorowsky ressalta a importância de terminar o ato psicomágico oferecendo elementos positivos ao inconsciente. Mesmo quando o ato passa por uma catarse, corte de laços ou quebra de figuras opressoras, ele diz ser importante terminar resignificando a experiência com atos como plantar uma muda, dar um presente de agradecimento ou encenar uma reconciliação.

Vejamos um exemplo do *Manual de psicomagia* receitado a uma pessoa com dificuldade de se controlar quanto ao consumo excessivo de alimento:

22. BULIMIA

A mente (com sua linguagem de ideias) aspira ao conhecimento; o coração (com sua linguagem de sentimentos) aspira amar; sexo (com sua linguagem de desejos) aspira à satisfação; o corpo (com sua linguagem de necessidades) aspira à segurança. Estes quatro centros de energia, que, quando não satizados, causam no indivíduo todo tipo de neurose [...] Recebi este pedido de ajuda: “Eu tenho colesterol alto desde a última vez que me separei há dezesseis anos, e não posso seguir uma dieta sem gorduras. Você pode me dar um remédio psicomágico?” Eu respondi: Compre em um açougue um quilo de gordura, sem carne. Passe pela grelha

e coma apenas isso. Faça isso numa sexta-feira. Repita até completar quatro sextas-feiras (4 x 4 = 16, o número de anos que você foi separado), então você nunca poderá comer gordura novamente. Quando terminar de comer o quilo de gordura (no café da manhã, no almoço, na hora do chá e no jantar), esfregue sua boca com a fotografia da pessoa da qual você se separou. Depois da quarta sexta-feira, enterre aquela foto e plante um limoeiro.”²⁰⁴

Jodorowsky sugere que, ao performar a transformação simbólica de seu trauma, a pessoa estará modificando seu padrão inconsciente. E, mudando o inconsciente, haverá uma mudança concreta da relação desta pessoa com o mundo, alterando a sua realidade. Ou, falando de outra maneira, a arte estaria reprogramando a vida. Naturalmente, esta prática é acessível a qualquer pessoa, não necessariamente a alguém que se considere artista. Mas é interessante pensar, no contexto de uma função transformadora da arte, a existência desta possibilidade.

Se pensarmos em algumas práticas tradicionais pelo ponto de vista da psicomagia, podemos ressignificá-las. Uma simpatia popular, por exemplo, seria uma maneira de comunicar um desejo consciente ao inconsciente e mover as energias internas para que este desenho se realize. Por exemplo:

24 - Para acalmar um mau vizinho.

Escreva o nome dele num pano branco virgem e coloque no congelador. Só retire quando a paz voltar.

Poderíamos chamar isto de uma “ação poética”. A ação seria congelar o vizinho metaforicamente. O nome da pessoa é importante pois se trata de uma continuidade dela. E o pano virgem, naturalmente, é um cuidado para que não haja interferência de histórias passadas que poderiam ter deixado marcas.

²⁰⁴ JODOROWSKY, 2009b, p.25-6.

Rodrigo Braga / artista *magus*

A série de fotografias *Fantasia de Compensação*, de Rodrigo Braga,²⁰⁵ documenta uma ação em que o focinho, os olhos e orelhas de um cão rottweiler são costurados no rosto do próprio artista. As fotografias são realistas, mas na verdade são montagem digitais. Embora a operação seja feita sobre um molde de silicone e não sobre o corpo do artista, segundo relato do artista, esta ação simbólica foi realizada como o intuito de adquirir a força e a agressividade do animal. Ele relata ser muito tímido e diz que este ritual operou mudanças em sua personalidade e cura para sua dificuldade de socialização.

Figura 36 - *Fantasia de Compensação*, Rodrigo Braga, 2004. Fotografia.



²⁰⁵ Rodrigo Braga (1976–), artista visual brasileiro.

2.5.2 Terapia cognitivo-comportamental

O pensamento de um artista como Jodorowsky pode parecer longe demais do que os padrões acadêmicos desejam. Tomemos então o ramo da terapia cognitivo-comportamental, ou TCC, que é assim definida:

[...] é uma das formas mais amplamente praticadas de psicoterapia para transtornos psiquiátricos. Essa abordagem de tratamento se baseia em preceitos sobre a função da cognição no controle da emoção e dos comportamentos humanos, os quais foram traçados através de escritos de filósofos desde a Antiguidade até os dias de hoje. Os construtos que definem a TCC foram desenvolvidos por Aaron T. Beck e outros psiquiatras e psicólogos influentes, a partir dos anos de 1960. A TCC distingue-se por uma grande quantidade de pesquisas que examinaram suas teorias básicas e demonstraram a eficácia do tratamento.²⁰⁶

A TCC é uma reformulação de uma sabedoria oral e antiga.

Os elementos cognitivos dessa perspectiva foram reconhecidos pelos filósofos estoicos Epíteto, Cícero, Sêneca, entre outros, 2 mil anos antes da introdução da TCC (Beck *et al.*, 1979). O estoico grego Epíteto, por exemplo, escreveu em seu *Enchiridion* que “os homens não se perturbam pelas coisas que acontecem, mas sim pelas opiniões sobre as coisas” (Epitectus, 1991, p.14). Também nas tradições filosóficas orientais, como o taoísmo e o budismo, a cognição é considerada como uma força primária na determinação do comportamento humano (Beck *et al.*, 1979; Campos, 2002).

Mas como funciona a TCC? Ela se baseia em dois princípios centrais:

1. nossas cognições têm uma influência controladora sobre nossas emoções e comportamento; e
2. o modo como agimos ou nos comportamos pode afetar profundamente nossos padrões de pensamento e nossas emoções.²⁰⁷

A TCC entende que existem pensamentos automáticos “que passam rapidamente por nossas mentes quando estamos em meio a situações (ou relembando acontecimentos)”.²⁰⁸ E por mais que estejamos conscientes, não nos

²⁰⁶ WRIGHT, 2008, p.30.

²⁰⁷ Idem, p.15.

²⁰⁸ Idem, p.16.

questionamos tão racionalmente sobre eles. Estes pensamentos se constituem de “Esquemas [de] crenças nucleares que agem como matrizes ou regras subjacentes para o processamento de informações. [...] Um dos indícios mais importantes de que os pensamentos automáticos podem estar ocorrendo é a presença de emoções fortes.”²⁰⁹

Às vezes, os pensamentos automáticos podem ser logicamente verdadeiros e podem ser uma percepção adequada da realidade da situação. Por exemplo, poderia ser verdade que Martha estivesse em risco de perder seu emprego ou que seu marido estivesse fazendo comentários críticos sobre seu comportamento. A TCC não quer encobrir problemas reais. Se uma pessoa estiver passando por dificuldades substanciais, métodos cognitivos e comportamentais são usados para ajudá-la a enfrentar a situação. Contudo, em pessoas com transtornos psiquiátricos, normalmente há *oportunidades excelentes de apontar erros no raciocínio e outras distorções cognitivas que podem ser modificadas com a intervenção*. [...] os principais de erros cognitivos: abstração seletiva, inferência arbitrária, supergeneralização, maximização e minimização, personalização e pensamento absolutista (dicotômico ou do tipo “tudo-ou-nada”).²¹⁰

A TCC, assim como a magia, se inspirou nos pensamentos atribuídos a Zoroastro, que baseou seus ensinamentos nos três pilares pensar bem, agir bem e falar bem.²¹¹

Mesmo em pequena escala e pontualmente, obras de arte poderiam funcionar como reprogramação social se: 1) pudermos pensar nas práticas artísticas que atuam no plano social, conceituais ou ativistas a partir do ponto de vista da TCC; 2) imaginarmos que os pensamentos automáticos sejam como os padrões sociais comumente opressores, preconceituosos ou destrutivos; e 3) supusermos que o poder transformador da arte está em apontar e tornar consciente estes padrões.

Lygia Clark / artista *magus*

O poder curativo da arte interessa a muitos artistas. Após a fase neoconcreta, Lygia Clark²¹² investiga participação do público no ato de criação. Ela chega aos “objetos relacionais” para ver que o que a interessava eram as relações, mais do

²⁰⁹ WRIGHT, 2008, p.16.

²¹⁰ Idem, p.21.

²¹¹ Idem, p.15.

²¹² Lygia Clark (1920–1988), artista brasileira, foi uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto e do Grupo Frente. Passa da pintura e obras tridimensionais às experimentações com a participação do espectador.

que os objetos. Então desenvolve diversas proposições sensoriais que tocam o corpo, acessam memórias afetivas e provocam reações fisiopsíquicas. Ela cria experimentos sensoriais numa sistematização de método terapêutico, um território ambíguo entre arte e clínica a que chama de “Estruturação do Self”. A experiência com os objetos relacionais passa a ser oferecida em sessões de uma a três horas.²¹³ Os objetos eram de constituição simplória: sacos de plástico cheios de ar, areia ou sementes; um colchão feito com bolinhas de isopor; tubos de borracha ou papelão; conchas; cobertores de tecidos, entre outros. Em contato com o corpo, eles tinham a função de provocar sensações e atingir o núcleo psicótico do sujeito; desse modo, contribuiriam com a organização do si mesmo, do aspecto fisiopsíquico, da unidade do self.²¹⁴



Figura 37 - Canibalismo, proposta de Lygia Clark, 1973.

Foto: Associação Cultural “O Mundo de Lygia Clark”, Rio de Janeiro.

²¹³ ALMEIDA, 2013.

²¹⁴ CLARK, 1980, p.50.

Joseph Beuys / artista *magus*

Outro artista comumente lembrado como xamã é Joseph Beuys.²¹⁵

[...] pessoas chamam certos elementos como o modo como me comporto, minhas ações e muitas das figuras que aparecem em meus desenhos de xamanismo. Eu até aceito essa palavra, mas eu aceito apenas no sentido de que eu não utilizo xamanismo como referência à morte, mas ao inverso disso. Por xamanismo eu recorro ao caráter fatal dos tempos que vivemos. Ao mesmo tempo eu também mostro que o caráter fatal do presente pode ser superado no futuro.²¹⁶

Uma das funções do papel de xamã é ser um agente de cura. Beuys realizava suas ações de “escultura social” como uma espécie de terapia social, onde criava momentos de debate sobre problemas da atualidade, conduzindo uma reflexão que poderia alcançar a cura.

Escultura social é o resultado da atividade de um escultor incansável que aceita qualquer tipo de material e trabalha utilizando toda sorte de instrumentos e as mais variadas técnicas. Mas suas esculturas, assim como as suas actions, suas manifestações, suas teorias, seu engajamento político, enfim, tudo aquilo que a sua moral artística impunha como tarefa diária, também faz parte dessa escultura social.²¹⁷

A escultura social afeta as pessoas e também o mundo físico. Poderíamos pensar na famosa obra 7.000 Carvalhos onde sete mil pedras de basalto foram espalhadas em Kassel durante a Documenta 7. Para cada pedra, Beuys determinou que seria plantado ao lado um carvalho. As pedras eram colunas brutas e mortas cortadas pelo humano e tinham cerca de 1m de altura. As mudas ao lado pareciam frágeis brotos em 1979. Hoje, 40 anos depois, os carvalhos já são enormes e continuam crescendo. Podemos imaginar esta ação poética também como uma simpatia. Como seria se descrevêssemos a mesma ação como abaixo?

Para acabar com a prepotência do homem moderno. Amontoe 7.000 pedras grandes e pesadas na frente de um museu durante um grande evento de arte. Doe as pedras

²¹⁵ Joseph Beuys (1921–1986) foi um artista alemão que produziu em vários meios e técnicas, incluindo escultura, fluxus, happening, performance, vídeo e instalação. Ele é considerado um dos mais influentes artistas alemães da segunda metade do século XX.

²¹⁶ BEUYS, Joseph *apud* Zeichnungen/Tekeningen/Drawings. Nationagalerie Berlin/ Staatliche Museen Preubischer Kulturbesitz/ Museumm Boymans – van Beuningen Rotterdam, textos de Heiner Bastian e Jeannot Simmen, Prestel, Berlin, 1979.

²¹⁷ GALLWITZ, 1989, p.12.

para o público e determine que cada uma deve ser instalada ao lado de uma muda de carvalho.²¹⁸

Figura 38 - 7000 Carvalhos, Joseph Beuys, 1982;



Anúncio do projeto e algumas árvores plantadas no projeto atualmente em Kassel, Alemanha.

²¹⁸ Descrição feita por mim no formato das simpatias de Gegê Franz, citado acima.

2.5.3 Peregrinação e busca da visão

Caminhar por longas jornadas é um costume presente em algumas tradições. Na tradição muçulmana, deve-se ir ao menos uma vez na vida de Meca a Medina como fez Maomé. No cristianismo, por volta do ano 1000, havia três rotas sagradas que trariam bênçãos a quem as percorresse: os que iam visitar o túmulo de São Pedro, em Roma, eram chamados romeiros; aos que caminhavam ao Santo Sepulcro de Cristo, em Jerusalém, dá-se o nome de palmeiros (em referência às palmas com que Cristo foi saudado quando entrou na cidade); e os que percorriam o caminho de Santiago de Compostela, na Espanha, até o túmulo de São Tiago eram chamados de peregrinos em referência ao símbolo da concha que carregam. Estima-se que no século XIV o caminho de Santiago tenha sido percorrido por mais de um milhão de pessoas ao ano.²¹⁹

Caminhar até uma cidade santa ou até um ponto místico pode ser entendido metaforicamente como um caminho em direção ao divino e ao encontro de si mesmo. É sair do lugar onde se está (dos padrões pessoais, dos condicionamentos) para chegar a onde está a força divina (um novo estado de consciência).

Dessa forma, a peregrinação é como uma variação da busca da visão, presente em algumas culturas xamânicas. O buscador permanece isolado em um ponto da floresta ou no topo de uma montanha sem sair de um pequeno círculo delimitado por ele ou pelo xamã. A busca pode incluir jejum ou outras práticas. Espera-se uma revelação. Deslocado de seu lugar cotidiano (de novo: dos padrões pessoais, dos condicionamentos), a pessoa pode abrir espaço para alcançar a consciência do divino.²²⁰

²¹⁹ COELHO, 2017.

²²⁰ Informação informal recebida em conversa com praticantes.

Paulo Nazareth / artista *magus*

Paulo Sérgio da Silva por batismo e Paulo Nazareth como “objeto de arte”: é assim que se apresenta o artista.²²¹ Tem um diploma – assinado por si mesmo – que determina que ele e tudo que fizer a partir daquele dia seriam arte.

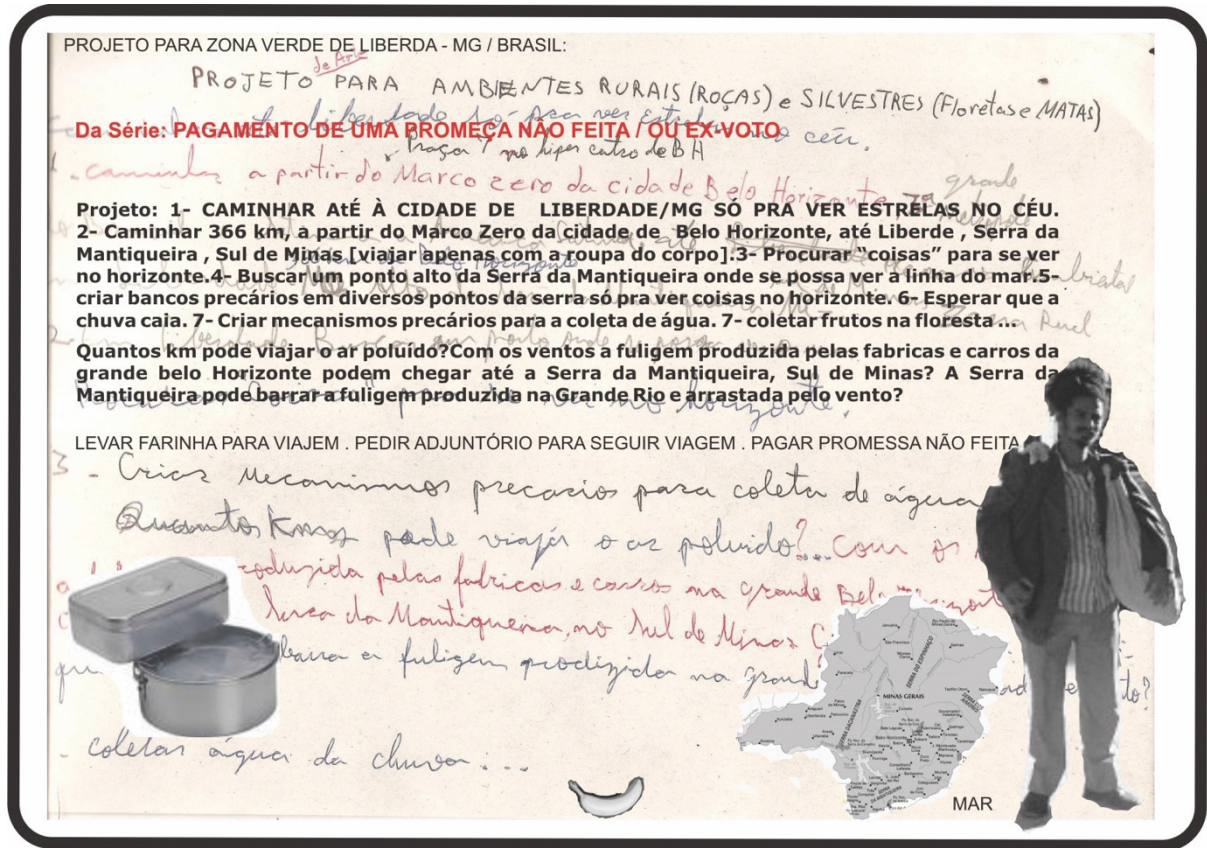
Conheci Paulo em 2010, quando foi selecionado para a Residência Artística Terra UNA.²²² Seu projeto se chamava Caminhar até Liberdade e Só Ver Estrelas no Céu. Ele foi andando do marco zero da cidade de Belo Horizonte, por quase 400km, até o município de Liberdade, onde está localizada a ecovila. Levava consigo só as roupas do corpo e um saco de rafia, contendo um caderno e uma câmera fotográfica. Esta foi a primeira peregrinação para ele que, anos depois, andaria pela América e África. Para que seu projeto “funcionasse”, como no poema do título, orou para Santa Clara para que não chovesse enquanto estivesse na estrada. A chuva só caiu na noite quando chegou na ecovila, onde passaria um mês. No meio deste período decidiu parar de falar. E, uma semana antes do fim, subiu em uma araucária, onde permaneceu 136 horas “sem tocar o solo”.

Se lermos estas ações metaforicamente/simbolicamente, vemos uma peregrinação para alcançar a liberdade e uma busca por visão no alto da árvore. Ambas têm o resultado mágico alcançado. Mesmo o decreto, onde o artista se autodetermina como “objeto de arte”, pode ser entendido como um gesto mágico onde há uma transubstanciação pelo uso da palavra.

²²¹ Catálogo Prêmio Interações Florestais 2010, Residência Artística Terra UNA. Paulo Nazareth (1977–) é um artista brasileiro.

²²² Informações sobre o projeto disponíveis em: <<https://www.terrauna.org.br>>.

Figura 39 - Projeto para Prêmio Interações Florestais. Terra UNA, Paulo Nazareth, 2010



P.NAZARETH EDIÇÕES / LTDA Belo Horizonte dezembro 2009

2.5.4 Oração

A oração é outra prática tradicional em diversas religiões. “Peça e lhe será dado”, diz a Bíblia. Podemos ver a oração pelo viés psicomágico e sem nos importarmos se existem ou não Deus ou Deuses. Se a simpatia é um pedido por meio de uma ação/imagem, a oração é um pedido usando a linguagem verbal. Ao pedir (a Deus ou ao universo ou a qualquer entidade), a pessoa está informando ao seu inconsciente a vontade de obter um desejo. Algo que seu inconsciente talvez tenha resistência por alguma crença ou padrão negativo. A oração poderia fazer

com que o inconsciente atendesse o chamado, seja apoiando esta intenção, seja parando de agir contrariamente a esta vontade.

O uso da escrita mágica também pode ser entendido assim. Cartas para si mesmo no passado ou no futuro, ou a pessoas não acessíveis e entidades, podem ser usadas como rituais psicomágicos.

Arthur Bispo do Rosário / artista *magus*

Bispo do Rosário (1909–1989) foi um artista plástico brasileiro reconhecido por sua extensa obra, toda construída dentro da Colônia Juliano Moreira. A instituição no Rio de Janeiro abriga doentes psiquiátricos, alcoólatras e aqueles classificados como anormais ou indesejáveis na sociedade. O artista viveu lá por mais de 50 anos.

Sua obra é uma conversa com o divino. Ele convivia com os seres imaginários e usava a palavra escrita ou bordada como orações para os seres celestiais. Os objetos eram criados com o que houvesse disponível: resto, sucatas ou material fornecido pelo pessoal do manicômio. Estando isolado, ele produzia imagens de surpreendente atualidade e que faziam paralelo com a arte de vanguarda do século XX, se tornando uma referência da arte contemporânea brasileira. Uma de suas obras mais conhecidas é o Manto da Apresentação, que ele deveria vestir no dia do Juízo Final.



Figura 40 – “Manto de Apresentação”, que usaria no dia do Juízo Final.

Bispo do Rosário

2.5.5 Mindfulness e ThetaHealing

Mindfulness é um conjunto de técnicas práticas de meditação. Subtraída do contexto cultural religioso oriental, o *Mindfulness* foca em efeitos positivos na saúde física e mental e em resultados na produtividade, que podem ser cientificamente comprovados. Segundo seus divulgadores, as práticas ajudam a focar no momento presente, sem deixar o passado ou o futuro afetarem o praticante, tornando sua mente mais desperta e saudável, fazendo dela sua aliada.

Outras práticas terapêuticas utilizam como base a TCC, propondo formas de desfazer as crenças nucleares. O *ThetaHealing* é um processo de meditação desenvolvido em 1995 pela médium americana Vianna Stibal. A ideia é ensinar as pessoas a desenvolver uma intuição natural através da suposta mudança do ciclo das ondas cerebrais para as ondas *theta*, que nos deixariam mais relaxadas. Neste estado relaxado, o praticante poderia acessar os padrões de crenças inconscientes e promover mudanças conscientes nestes padrões, substituindo crenças nocivas por outras mais saudáveis. Seria mesmo possível, conforme milhares de praticantes da técnica afirmam, mudar as crenças inconscientes que nos constituem através de um ato meditativo e um pedido claro? Podemos pensar em uma arte que muda a realidade de quem a realiza e também de quem a presencia?

Embaixada da Paz / artista *magus*

Em 1988, Evandro Vieira e Bárbara Stella, artistas ativistas e integrantes do coletivo “Embaixada da Paz”, confeccionaram o Sino da Paz. Foram utilizadas “cápsulas de munição deflagradas sobre pessoas em conflitos em diversas épocas e locais do mundo: Vietnã, Oriente Médio, São Paulo, Rio de Janeiro, Primeira e Segunda Guerra Mundial”.²²³ As cápsulas foram fundidas em um sino de 280kg, que foi tocado a primeira vez pelo sociólogo Herbert de Souza (Betinho) e participou de diversos eventos pela paz mundial. Ao tocar, o sino está transformando vestígios da guerra em um chamado para a paz.

Figura 41 - Sino da Paz. Evandro Vieira e Bárbara Stella, 1988.



Fonte: Site do projeto: <https://www.sinodapaz.com/>

²²³ Informações da página do projeto: <<https://www.sinodapaz.com/>>.

2.5.6 Constelação familiar

Constelação Familiar²²⁴ (Constelações Sistêmicas e Constelações Familiares Sistêmicas) é um método terapêutico alternativo que se baseia em elementos da terapia familiar ocidental, fenomenologia existencial e na sabedoria zulu para a família. Os zulus, povo de etnia bantu do sul da África, entendem que problemas e dificuldades atuais podem ser influenciados por traumas sofridos em gerações anteriores da família, mesmo que os afetados agora não estejam cientes do evento original. O criador do sistema, Hellinger, padre alemão que viveu com os zulus, diz que um trauma não resolvido (assassinato, suicídio, morte de uma mãe no parto, morte prematura de um pai ou irmão, guerra, desastre natural, emigração ou abuso) é passado por gerações em um processo de “lealdades invisíveis”. A ideia é semelhante à empregada por Jodorowsky quando receita uma psicomagia, sistema que ele chama de metagenealogia.²²⁵

No início deste ano de 2019, eu fiz uma consulta com uma terapeuta de Constelação Familiar. Eu ainda estava dividido sobre as escolhas desta tese de doutorado e me sentindo um pouco bloqueado no fluxo da escrita, e levei esta questão para a sessão. Em uma conversa com a terapeuta, ela fez uma lista de “personagens” que seriam colocados na minha constelação, que incluía: meus pais, eu, minhas diversas atuações profissionais (como professor e artista), as três versões de tese que eu começara, e ainda alguns conceitos abstratos como “criatividade”. A lista foi numerada pela terapeuta. Ela apenas me dizia um número, e eu devia escolher entre círculos e pegadas recortados em borracha de diferentes cores e tamanhos. Uma vez escolhido, eu devia colocar cada borracha em algum local da sala, criando uma composição. Feito isso, era hora de me colocar sobre cada uma das posições e relatar a sensação que aquela posição me transmitia, sem saber a que elemento da constelação se referia. Em cada local a sensação era muito diferente. Alguns me davam raiva, outros tristeza, outros vontade de sair, desequilíbrio. Outros me davam tranquilidade e alegria. Sem saber o porquê de cada coisa, apenas descrevi para a terapeuta as sensações.

²²⁴ HELLINGER, 2004.

²²⁵ JODOROWSKY; COSTA, 2015.

Depois, ela foi me dizendo o que eram cada um dos elementos, e fomos entendendo juntos o que estava desequilibrado dentro de certas leis básicas – que Bert Hellinger acredita regerem um “inconsciente familiar”, que atua em cada membro da família:

- A lei do pertencimento diz que todos os elementos de um sistema/família têm que ter seu lugar, nenhum pode ser excluído.
- A lei da hierarquia diz que o que veio depois tem que respeitar o que chegou antes no sistema.
- A lei do equilíbrio diz que há que se ajustar o dar e o receber entre os elementos do sistema.

Identificamos que meu pai estava excluído do meu sistema, contrariando a lei do pertencimento. Na minha constelação, ele estava no centro, bloqueando outras conexões. Eu o julgava pelo alcoolismo e por posturas que eu acreditava serem imaturas, o que quebrava a lei da hierarquia. Assim, em um ritual minimalista, agradei às gerações anteriores: “Cada um fez o que foi capaz em seu momento.” Nos meses seguintes, meu pai teve questões de saúde e ficou internado por um mês. Tive a oportunidade de trabalhar internamente esta aceitação e o não julgamento.

Ao final da sessão, a terapeuta me presenteou com as duas pegadas azuis que eu tinha usado na posição para a “criatividade” e recomendou que eu colocasse as borrachas embaixo dos meus pés ao me sentar para escrever.

2.6 Por que funciona?

Perguntas surgem para quem procura terapias alternativas ou práticas xamânicas: Como isso funciona? Ou por que isso funciona? A experiência da eficácia é incontestável. Práticas não científicas, sejam tradicionais ou exotéricas contemporâneas, funcionam. É o que mostra a experiência empírica de seus praticantes. Mas como?

2.6.1 Espíritos

A explicação tradicional associa a eficácia ao mundo sobrenatural. Espíritos ou forças da natureza estariam em diálogo constante com os humanos. Como os xipiris dos ianomâmis, que têm desejos próprios e podem também ajudar e realizar as vontades dos humanos.²²⁶ Ou como explicita uma explicação de um xamã da costa norte do pacífico americano:

Cada doença é um homem: furúnculos e inchaços, coceiras e cascas, vermelhidão e tosse, definhamento e escrófulos, pressão na bexiga e dores de estômago também... Assim que conseguimos capturar a alma da doença, que é um homem, matamos a doença, que é um homem; seu corpo desaparece dentro de nós.²²⁷

2.6.2 Eficácia simbólica

Como sabemos, as explicações sobrenaturais não são bem-vistas pela ciência. O xamã que toca tambor, entra em transe e cura pessoas era considerado doente mental até meados do século XX, quando Lévi-Strauss propôs que, longe de ser louco, seria um psicoterapeuta. Ele formula o conceito de “eficácia simbólica”:

Portanto, não há por que duvidar da eficácia de certas práticas mágicas. Porém, ao mesmo tempo, percebe-se que a eficácia da magia implica a crença na magia, que se apresenta sob três aspectos complementares: primeiro, a crença do feiticeiro na eficácia de suas técnicas; depois, a do doente de que ele trata ou da vítima que ele persegue, no poder do próprio feiticeiro; e, finalmente, a confiança e as exigências da opinião coletiva, que formam continuamente uma espécie de campo de gravitação no interior do qual se situam as relações entre o feiticeiro e aqueles que ele enfeitiça.²²⁸

Haveria, assim, três fatores na crença: o feiticeiro, o paciente e o contexto social. A cada um caberia uma parcela desta fé que sustenta a eficácia. No artigo de

²²⁶ KOPENAWA, Davi e ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

²²⁷ LEVI-STRAUSS, 2012, p.192.

²²⁸ Idem, p.182.

1949, “O feiticeiro e sua magia”, Lévi-Strauss se refere ao caso de um informante²²⁹ que a princípio não crê e se torna estudante de xamã para desmascarar as trapaças dos falsos curadores. A técnica incluiria simulação de desmaios e uma encenação:

[...] o uso de uma espécie de penugem que o prático esconde num canto da boca e cospe no momento oportuno, molhado no sangue da língua que ele mordeu ou que fez sair das gengivas, para mostrar solenemente ao doente e aos demais presentes, como corpo patológico expulso em decorrência de suas sucções e manipulações.²³⁰

O jovem estudante é chamado a curar uma pessoa que sonhara que ele era seu salvador. Utiliza a mesma técnica obtendo sucesso, mesmo sabendo que é uma encenação. Sua fama se espalha rapidamente, e o jovem se estabelece como um xamã de grande prestígio. O relato, portanto, explicita as contradições entre verdadeira magia e truques. Outros xamãs confrontados por ele veem seus truques desmascarados e enlouquecem. Mas seriam os truques a verdadeira magia? O xamã cura porque crê na magia ou crê na magia porque a vê funcionar? No início do século XX, esta dúvida ameaçaria a continuidade da tradição de curandeiros. Se a crença coletiva sustenta a crença dos indivíduos, o que acontece quando a influência ocidental se choca contra as populações tradicionais?

Os antropólogos descrevem, muitas vezes o que acontece a uma sociedade primitiva quando seus valores espirituais sofrem impactos da civilização moderna. Sua gente perde o sentido da vida, sua organização social se desintegra e os próprios indivíduos entram em decadência moral.²³¹

Se a falta de fé pode abalar as práticas, o fingimento também pode levar à fé. Se olharmos pelo viés da Terapia Cognitiva Comportamental, podemos talvez compreender as técnicas de simulação descritas pelo jovem xamã como uma espécie de *Fake it until you make it* (ou “finja até você conseguir”, no provérbio inglês usado para descrever o funcionamento do cérebro em situações de

²²⁹ Trata-se de um fragmento de autobiografia indígena registrado em língua kwakiutl (da ilha de Vancouver, no Canadá) por Franz Boas (1930a, parte ii: 1-41), que nos apresenta sua tradução justalinear. (Idem, p.189.)

²³⁰ LEVI-STRAUSS, 2012, p.190.

²³¹ JUNG, 2002, p.94.

encenação terapêutica, no intuito de uma “reestruturação cognitiva”).²³² Fazer de conta é uma maneira de se reprogramar e se acostumar – como uma forma alternativa de pensar ou de agir.

2.6.3 Psicologia: ab-reação, placebo e sugestão

Explicar cientificamente os fenômenos mágicos pode ser extremamente complexo. Como pode uma interação simbólica curar?

Vimos que o xamã não é completamente desprovido de conhecimentos positivos e de técnicas experimentais, que podem explicar em parte o seu sucesso. De resto, os males do tipo que atualmente chamamos de psicossomáticos, que representam grande parte das doenças em sociedades de baixo coeficiente de segurança, frequentemente cedem à terapêutica psicológica.²³³

Em alguns casos é possível dizer que o xamã induz a um processo de ab-reação. Em psicanálise, “chama de ab-reação o momento decisivo da cura em que o doente revive intensamente a situação inicial que está na base de seu distúrbio, antes de superá-la definitivamente. Nesse sentido, o xamã é um ab-reator profissional”.²³⁴

A sugestão ou autossugestão também são apontadas, assim como o “efeito placebo”, para justificar qualquer eventual eficiência de práticas desacreditadas. A designação de placebo é comumente pejorativa e serve como advertência contra o uso de florais e da medicina homeopática. O efeito placebo é muito mais potente e persistente do que se pode crer. Usualmente se chama placebo qualquer substância ou procedimento que o paciente acredita ter efeito, mas que verdade não tem qualquer princípio ativo, como pílulas de farinha. Até aí o funcionamento é como o descrito da eficácia simbólica. Mas podemos dar mais um passo: um experimento sugere que mesmo em uma pessoa ciente de que está utilizando um placebo a eficácia pode se manter. No experimento com 160 voluntários:

²³² WRIGHT, 2008, P.29.

²³³ LEVI-STRAUSS, 2012, p.195.

²³⁴ Idem, p.196.

Todos os participantes aproximaram o antebraço esquerdo em um dispositivo quente para testar os estímulos de dor e calor. Três dos quatro grupos receberam uma pomada placebo e um grupo não recebeu tratamento nenhum. Dos que receberam a pomada, um grupo foi informado (falsamente) que ela era analgésica; outro foi informado da verdade, que ela era placebo; e outro ainda foi informado que ela era placebo, mas assistiu a uma palestra de 15 minutos sobre o efeito placebo. Os participantes foram orientados a dizer quando o dispositivo quente no braço passasse do ponto de “quente” para “doloroso”. Dois grupos resistiram mais à dor: o que pensava ter passado uma pomada analgésica (esse é o efeito placebo clássico em ação) e também o que sabia ter recebido placebo e assistido a uma palestra sobre o efeito placebo. Eles sabiam estar usando uma substância inerte, mas ela os influenciou mesmo assim. Para o médico, o segredo está em criar nos pacientes uma expectativa grande. Mesmo que eles saibam racionalmente que aquela terapia não deveria ter efeito, a expectativa os afeta.²³⁵

Se ampliarmos esta ideia para simpatias ou rituais mágicos praticados atualmente, notamos que muitos praticantes não precisam ter fé ou comungar do sistema de crenças para perceber os resultados concretos de um ato. A fé pode ser delegada ao xamã ou ao propositor do ato. Ao mesmo tempo, vimos acima o caso do estudante de xamã que obteve sucesso em seus atos mesmo desconfiando de sua técnica.

Parece que a fé não é o único fator para entender a magia. Ao se associar todo efeito à crença, estamos deixando de lado o que é frisado pelos praticantes de magia e xamanismo: a importância da forma – da fisicalidade, da imagem e do padrão formal. Qualquer forma ou técnica em que se crê pode funcionar, mas não cremos em qualquer forma. E há aspectos concretos das imagens, sejam formais ou simbólicos, que nos afetam de modo independente da bagagem cultural que trazemos.

2.6.4 Inconsciente coletivo

O modelo de explicação junguiana é menos individualista que a da psicologia clássica. Como vimos acima, esta é a explicação preferida para as práticas psicomágicas de Jodorowsky. Para Jung, da mesma maneira que recebemos uma

²³⁵ LOCHER *et al*, 2017.

herança genética que determina nossas características físicas, haveria também uma herança psicológica, que inclui os instintos de padrões de comportamento que viriam sendo transmitidos desde o princípio da espécie (ou mesmo antes disso). Cada pessoa traz em si padrões psicológicos que podem remeter à origem da vida e a toda evolução da vida na Terra.

A psique humana poderia ser descrita como uma ilha consciente em um mar de inconsciente, sendo que o inconsciente teria uma parte mais rasa, onde estariam todas as percepções que passam despercebidas, uma vez que os sentidos captam muito mais informação do que somos capazes assimilar conscientemente. Neste terreno raso, que seria um inconsciente pessoal, ficam também as memórias esquecidas, as crenças e traumas pessoais. Além desta parte, o inconsciente profundo deste mar seria coletivo, onde habitam os arquétipos, chamados assim pois seriam derivados destes padrões muito antigos e que acompanham a humanidade. “Arquétipos são possibilidades herdadas para representar imagens similares, são formas instintivas de imaginar.”²³⁶ A experiência mística poderia ser descrita como um “trazer à tona” das profundezas desse mar.

Não sabemos o que é um arquétipo (do que um arquétipo é feito) porque a natureza da psique não é acessível a nós, mas sabemos que existem arquétipos e que provocam efeitos. Quanto melhor compreendemos os arquétipos, mais participaremos de sua vida e mais fortemente aprenderemos sua eternidade, sua intemporalidade.²³⁷

Voltaremos a falar de arquétipos adiante, quando pensarmos nos usos do sonho, principal ferramenta de acesso ao inconsciente coletivo e de imagens, a maneira como este inconsciente se materializa.

2.6.5 Campos mórficos

Outra hipótese muito interessante é a dos campos mórficos, lançada pelo biólogo Rupert Sheldrake em 1981. É um modelo que se alinha à ideia junguiana de inconsciente coletivo e explicaria muitas das práticas xamânicas. Os campos

²³⁶ SILVEIRA, 1981. p.67.

²³⁷ JUNG, 2011b.

morfogenéticos ou campos mórficos levam informações – não energia – e são utilizáveis através do espaço e do tempo sem perda alguma de intensidade após terem sido criados. São campos não físicos que exercem influência sobre sistemas que apresentam algum tipo de organização inerente.²³⁸ Estes padrões formais que se auto-organizam estão na formação das galáxias, átomos, cristais, moléculas, plantas, animais, células, sociedades. Segundo Sheldrake, as formas teriam a influência de uma espécie de campos organizacionais, chamados campos mórficos. A ideia principal é que a forma das sociedades, das ideias, dos cristais ou moléculas dependem de estruturas semelhantes que já foram organizadas no passado. Haveria uma espécie de memória integrada nos campos mórficos de cada coisa organizada. As regularidades da natureza seriam como hábitos, governadas por leis matemáticas eternas, que existem de algum modo fora da natureza.²³⁹

A “presença do passado”²⁴⁰ dos campos mórficos é semelhante à proposição de Walburg no conceito de “imagem sobrevivente”,²⁴¹ acrescido de mais possibilidades. Estando corretas as afirmações, poderíamos imaginar uma rede de telepatia não só entre os humanos, mas todos os seres vivos e não vivos, onde padrões formais viajam independentemente de espaço ou tempo. Em cada ponto desta imensa malha planetária, os seres são afetados por estes padrões e também afetam a rede, podendo modificar eventos passados ou futuros.

Experimentos no ramo da psicologia, memória e comportamento animal têm tido resultados no sentido de confirmar os princípios holísticos dos campos mórficos, porém a hipótese de Sheldrake ainda carece de comprovação.

2.6.6 A questão quântica

Para encerrar esta série de hipóteses sobre por que a magia funciona, eu gostaria de trazer o uso de termos da física quântica para a explicação de eventos

²³⁸ SHELDRAKE, 1995.

²³⁹ Idem.

²⁴⁰ Idem.

²⁴¹ DIDI-HUBERMAN, 2013.

místicos.²⁴² A física quântica surge como uma tentativa de explicar eventos da natureza em tudo que tem tamanho igual ou menor que um átomo. Tudo que é maior que o átomo está sujeito às leis da física clássica: gravitação, inércia, princípio da dinâmica, e ação e reação. Para as dimensões menores, porém, estes princípios não se aplicam; assim, surge o ramo da física/mecânica quântica. Nas décadas de 20 e 30, houve a tentativa de encontrar Deus e o livre arbítrio no princípio da incerteza de Heisenberg:

O verdadeiro mito dessa onda de especulação quântica não foi a criação de uma nova teologia natural, mas a alegação mais modesta de que os desejos vitorianos de um Universo puramente materialista finalmente tinham desaparecido e deixaram aberto espaço para a incerteza enquanto princípio científico que ajudava a criar o espaço para a espiritualidade no mundo moderno. Este era o lugar onde enfiar um deus ou uma força.²⁴³

Na década de 70, há uma nova onda para este debate com lançamento do livro *O tao da física*, de Fritjof Capra,²⁴⁴ em que se faz aproximações entre a física moderna, a física quântica e o misticismo oriental.

Na década de 1990 um amálgama de mecânica quântica com misticismo Oriental foi adotado por estes místicos new age. Curandeiros e profetas como Deepak Chopra e Ramtha, a entidade espiritual supostamente canalizada pela médium americana Judy Zebra Knight, se tornou fonte de inspiração do filme de 2004 *What the (bleep) Do We Know?*.²⁴⁵

A partir de então, surge uma série de terapias e trabalhos místicos que se apropriam da terminologia quântica. Em alguns casos há um uso metafórico dos princípios e, em outros, o uso é meramente para tentar legitimar uma prática que nada tem a ver com as teorias físicas. Ainda assim, é compreensível a apropriação. Como acabamos de comentar, a crença é uma parte fundamental no funcionamento da magia. A ciência compete com a fé e muitas vezes substitui as crenças existenciais básicas na população. Se a religião era a detentora das respostas para

²⁴² Picaretagem quântica – apropriação do termo “quântico” para justificar crenças. Victor Rossetti. Disponível em: <<https://netnature.wordpress.com/2017/11/01/picaretagem-quantica-apropriacao-do-termo-quantico-para-justificar-crencas/>>.

²⁴³ Idem.

²⁴⁴ CAPRA, 1989.

²⁴⁵ Picaretagem quântica – apropriação do termo “quântico” para justificar crenças. Victor Rossetti. Disponível em: <<https://netnature.wordpress.com/2017/11/01/picaretagem-quantica-apropriacao-do-termo-quantico-para-justificar-crencas/>>.

“de onde viemos?” e “para onde vamos?”, agora é pela linguagem científica que explicamos o mundo. O movimento de uma magia autoexplicada em termos quânticos é um movimento quase natural. A interpretação teológica dos experimentos físicos se dá à margem da academia e, por mais que irrite os cientistas, têm seu espaço e eficácia. A ciência, assim como a sabedoria do xamã, é um saber empírico que não tem por finalidade encontrar a verdade, mas criar modelos que expliquem o funcionamento do mundo.

2.6.7 Existe um modelo correto?

Modelos são como mapas para o entendimento de um sistema. São simplificações que visam tornar compreensíveis realidades complexas. Um modelo é mais bem-sucedido quanto melhor é capaz de explicar observações passadas e prever observações futuras. Para ser útil, o modelo também deve ser simples o suficiente para ser difundido e confiável o suficiente para que possa ser testado em diferentes contextos. Acreditar na ciência é uma posição contraditória. A verdadeira ciência não tem fé nas teorias. Não cabe disputa ideológica. Os modelos podem sempre ser questionados e substituídos, se houver novas evidências. O xamã também não precisa ter fé ou acreditar; ele usa modelos técnicos tradicionais, mas é a experiência empírica que o guia. A questão principal não é explicar e entender o funcionamento – ninguém precisa saber como funciona o celular para usá-lo. As práticas de magia são ferramentas. Ninguém precisa se perguntar por que funciona para experimentar sua eficácia.

Assim, não podemos dizer que alguma das explicações acima seja melhor que a outra – seja o espírito, a autossugestão, o arquétipo ou o salto quântico da partícula divina –; apenas que alguns modelos serão mais apropriados que outros para explicar certos eventos, dependendo do contexto e de quem o está aplicando.

2.7 Minha relação com a magia

O orientalismo, o esoterismo e a magia fazem parte da minha formação cultural familiar. Quando nasci, meus pais eram funcionários públicos e hippies de fim de semana, como me descreveu certa vez minha mãe. Eles se separaram quando eu tinha pouco mais de 3 anos. Na época, vivíamos em Brasília. Depois da separação, minha mãe, que já praticava ioga, mergulhou em trabalhos terapêuticos e se tornou *sannyasim*, discípula do Osho, que na época ainda se chamava Bhagwan Shree Rajneesh.²⁴⁶ O trabalho de Osho era fazer uma tradução contemporânea de tradições orientais de meditação e busca espiritual para a sociedade do Ocidente. No sistema indiano de *sannyasim* (discipulato) clássico, o iniciante encontra um mestre, larga toda sua vida pregressa, ganha um novo nome e passa a seguir o guru, vivendo em seu mosteiro ou *ashram* (comunidade espiritual). No *neo-sannyas* de Osho, os novos membros poderiam continuar sua vida normal, incluindo algumas práticas: em vez de longas horas ou dias de meditação, como na *vipassana*,²⁴⁷ faziam sessões de uma hora, guiadas por música gravada, alternando momentos de meditação ativa (exercícios de respiração, dança, movimento ou canto) e momentos de imobilidade e contemplação interior. Os *sannyasins* de Osho deveriam usar somente vermelho ou as cores do pôr do sol; usavam também um mala, colar de 108 contas com uma foto de Osho.

Uma das minhas primeiras memórias, com 3 ou 4 anos, é de minha mãe com uma enorme panela de alumínio, cheia de corante vermelho, tingindo, uma a uma, todas as peças de roupas que possuía. Um casaco de moletom azul com desenhos de Alpes suíços se tornava um casaco marrom e vermelho com montanhas que lembravam vulcões em erupção. Minha mãe passou a usar um novo nome em sânscrito, assim como a maior parte de seus amigos. Com 5 anos, eu pedi para também ter um novo nome e vestir vermelho. O pedido de *sannyas*, além de poder

²⁴⁶ Osho (1931–1990) foi um mestre espiritual (*guru*) indiano. Teve os nomes de Chandra Mohan Jain, Acharya Rajneesh e Bhagwan Shree Rajneesh. Liderou um movimento místico polêmico. Enfatizou a importância da meditação, da atenção plena, do amor, da celebração, da coragem, da criatividade e do humor. Chegou a ser chamado de “o guru do sexo” pelo *New York Times*. Os ensinamentos de Osho tiveram um impacto expressivo na cultura alternativa ocidental, e sua popularidade aumentou acentuadamente desde sua morte.

²⁴⁷ Técnica de meditação de origem budista.

ser feito ao vivo na comunidade, era feito por carta. Assim minha mãe respondeu a um formulário e enviou uma foto minha. Em resposta, recebi uma carta com meu novo nome Sw.²⁴⁸ Satyan Nadam, que significa Som-Sem-Som da Verdade. No nome composto, o primeiro é como uma família ou o caminho a qual este discípulo era vinculado (verdade, amor, divino, etc) e o segundo era um nome pessoal. Assim, com 5 anos, passei a vestir apenas vermelho, a não ser pela camisa branca do uniforme da escola, e usar um colar com a imagem de Osho no pescoço. Fui alfabetizado escrevendo meu nome de *sannyas*. Lembro de algum estranhamento na escola e também na família de meu pai, mas era tudo muito normal para mim e não me recordo de sofrer bullying por estes hábitos. A obrigatoriedade do uso de vermelho foi suspensa entre 1984 e 85 em meio às crises com a comunidade nos Estados Unidos. Com cerca de 7 anos, eu voltei a me vestir como as outras crianças.

Minha mãe ajudava na organização de um centro de meditação no bairro de Santa Teresa no Rio de Janeiro, onde morávamos. A casa onde vivíamos era também uma pequena comunidade em um casarão do bairro. Éramos seis crianças e três mães *sannyasins*.

Fazem parte da minha experiência cultural infantil histórias sobre os ioguis, o budismo, o zen, o sufismo e a filosofia da espiritualidade libertária pregada por Osho. Ele era contra as religiões, que seriam uma institucionalização com objetivos de dominação e afastariam as pessoas da verdadeira espiritualidade. Defendia uma religiosidade em que cada um tivesse acesso ao divino por si mesmo, em que cada um se tornasse um buda. Com a morte de Osho, em 1990, seu *ashram* de Puna, na Índia, não se tornou uma “igreja matriz”, mas um resort de meditação.²⁴⁹ Nos anos 90, houve uma natural retração do movimento *sannyasin* no Brasil e no mundo, mas a influência de Osho continua diluída entre terapeutas continuadores e outros mestres que seguem sua linha.²⁵⁰

Outra prática em casa era o jogo de tarô. Em 1988, minha mãe começou uma longa formação de tarô com uma professora que vivera no *ashram* de Puna e fizera

²⁴⁸ *Swami*, em sânscrito, significa “discípulo” ou “aquele que sabe e domina a si mesmo”.

²⁴⁹ Disponível em: <www.osho.com>.

²⁵⁰ Visitei algumas vezes a ecovila Pachamama na Costa Rica, do mestre Tyohar, discípulo de Osho. No Brasil, Satyaprem conduz uma pequena comunidade em Porto Alegre. Existem muitas comunidades inspiradas por Osho no mundo.

parte da Escola de Mistérios na Multiversidade de Osho. O baralho usado era o Thoth de Aleister Crowley. Minha mãe me contava das lições e tínhamos a prática de tirar, cada um, uma carta do dia. Ela dizia que, por sermos parentes, ela não podia jogar tarô para mim, então me mostrava como se fazia, e eu tirava a carta sozinho e lia sobre. Os seus cadernos eram organizados como um manual de tarô. Ela e a professora tinham a intenção de publicar um livro, então todas as anotações das aulas eram minuciosas.

Comecei a praticar meditação durante a ECO92. Eu tinha 15 anos. Um grupo de *sannyasins* de Osho montou uma tenda de circo na Praça do Russel, durante o Fórum Global que acontecia no Aterro do Flamengo em paralelo à conferência do clima. Minha mãe estava entre os apoiadores da iniciativa. Havia práticas abertas ao público da manhã até a noite com *sannyasins* e terapeutas. Uma das memórias que tenho desta imersão é sair em êxtase de uma meditação e tomar banho no chafariz com a estátua de São Sebastião, que na época não era gradeado como hoje.

Logo depois disso, fiz meu primeiro retiro. Se chamava Kyo Osho Zen. Eram cinco dias em silêncio com práticas do zen japonês com outras de Osho, conduzidas por Prashantam, um *sannyasin* negro português que tocava flauta de bambu japonesa. Esta experiência foi fundadora para mim, para minha compreensão de mundo. Até hoje pratico algumas das técnicas que aprendi no retiro. Cada movimento gera um pensamento e cada pensamento corresponde a um movimento, dizia uma instrução zen; aquietando o corpo poderíamos silenciar a mente e, assim, escutar a música do universo. Nas meditações em movimento, como a caminhada zen, a percepção de si mesmo leva à conexão espiritual. Na época, eu estudava teatro e passei a olhar de outra maneira para a arte. O foco poderia se deslocar da obra ou da atuação para a experiência mística de realizá-la.

Em 2018, facilitei em Terra UNA²⁵¹ um retiro que seguia o mesmo roteiro do Kyo Osho Zen retomando esta vivência e vendo o quanto ela influencia minha produção artística. As séries Cinema Manual e Paisagem Humana que realizei podem ser descritas como uma meditação de imagens em movimento. O foco das minhas oficinas de Performance também parte da compreensão corporal da presença que aprendi no zen.

²⁵¹ ONG com sede no município de Liberdade, Serra da Mantiqueira, MG. Disponível em: <<https://www.terrauna.com.br>>.

Destas primeiras experiências com meditação até hoje, mais de 20 anos se passaram. Sempre entendi a arte como minha maneira principal de me conectar com a espiritualidade. Mantive minhas práticas pessoais de meditação sem estar engajado em algum grupo específico. Algumas formações exotéricas me chegaram sem que eu buscasse: tenho iniciação em reiki porque fui dormir na casa de uma amiga em Visconde de Mauá, e um outro amigo havia acabado de se formar na técnica e queria um grupo para praticar. Fui convidado para o *Light Language*²⁵² porque minha namorada iria fazer a tradução do material didático do curso. O primeiro curso de *ThetaHealing* do Brasil aconteceu na casa da minha irmã com uma viajante francesa que logo em seguida foi passar um mês na residência artística Terra UNA, em 2010.²⁵³ A integração da viajante com os artistas foi total e, mesmo não aparecendo nos registros dos resultados, este grupo²⁵⁴ se beneficiou das práticas que ela trazia. Assim também comecei meio sem perceber um treinamento com a xamã israelense Regina Cohen que mora parte do ano na fazenda ao lado de Terra UNA. E outras práticas místicas chegaram a mim por amigos, como o Calendário Maia na versão esotérica de José Arguelles, e a Frequência de Brilho, trabalho energético terapêutico alienígena canalizado pela médium Christine Day que psicografa mensagens, músicas e técnicas de cura dos seres de luz, habitantes da Plêiades.

Escrevo estas linhas pensando que sobre muitas destas práticas recai grande preconceito. No caso da Frequência de Brilho, a terapeuta não divulga que a origem do trabalho é a canalização de seres alienígenas. Esta informação está apenas em material mais aprofundado sobre a técnica. Igualmente, quando comecei a jogar tarô como performance para desconhecidos pela primeira vez, em uma galeria de arte, me surpreendi ao perceber que algumas pessoas tinham medo de se sentar à mesa de jogo comigo. Como algo que para mim seria tão corriqueiro, que eu fazia depois do café da manhã com a minha mãe, poderia assustar uma pessoa adulta em um ambiente supercontrolado como uma galeria de arte?

²⁵² Técnica de visualizações supostamente proveniente de culturas xamânicas da América Central pré-colombiana. Vamos falar um pouco desta técnica adiante no capítulo sobre imagem .

²⁵³ Logo depois, dois amigos que conheceram o *ThetaHealing* nesta ocasião foram estudar com a fundadora do método e criaram o *ThetaHealing* Brasil: <<https://portalhealing.com.br/>>.

²⁵⁴ Faziam parte deste grupo: Brigida Campbell (MG), Lucas Dupin (MG), Milena Durante (SP), Paulo Nazareth (MG), Shima (SP). Prêmio Interações Florestais 2010.

Vivendo na ecovila Terra UNA²⁵⁵ me acostumei a escutar histórias muito mais estranhas com naturalidade. Exemplos não faltam. Alguns bem próximos, inclusive, como o da família que parou de comer, e são respiratorianos ou vivem de luz.²⁵⁶ Ou de uma comunidade monástica em que se conversa com seres extra e intraterrenos, se canta canções em língua alienígena e se faz vigília todas as noites²⁵⁷. Há as comunidades de amor livre e suas práticas que questionam a estrutura social do capitalismo a partir do questionamento da sexualidade dos indivíduos.²⁵⁸ Ou em Damahur, na Itália, que funciona como uma seita universalista com cultos próprios, e cada convertido recebe um novo nome duplo em homenagem a um animal e um vegetal. Eles desenvolvem terapias com formas *new-age* e performatizam todos os aspectos da vida. Certa vez, em uma situação de impasse interno, dividiram a comunidade em dois grupos e realizaram uma guerra-jogo que durou meses, todos os dias, algumas horas por dia, até que um dos grupos ganhou a guerra. Atualmente eles elegem um rei e uma rainha com mandato de um mês.

Em Terra UNA, mesmo como um grupo pequeno em processo inicial,²⁵⁹ a prática comunitária é muito intensa. Morar junto, cozinhar junto. Plantar, construir, criar projetos e gerir o espaço juntos. A vivência e aprendizado desta experiência é muito maior do que eu poderia supor e vai muito além de qualquer projeto de arte relacional que eu poderia propor. Em Terra UNA (ou *com* Terra UNA), me aproximei de técnicas e práticas que problematizam questões sociais em pontos mais profundos do que se pode sonhar, mesmo na arte contemporânea política mais engajada. Vejamos alguns exemplos:

- O Dragon Dreaming, uma técnica de gestão, baseada na cultura aborígene australiana, que integra sonho, celebração e práticas xamânicas como fundamentais ao planejar e executar projetos.

²⁵⁵ Terra UNA é um projeto iniciado em 2005 no Rio de Janeiro. Em 2006, formalizamos a associação e compramos uma área grande área que inclui floresta, rios, área de plantio e de casas onde construímos um centro comunitário (cozinha, alojamentos, salão, ateliês etc.).

²⁵⁶ Comunidade do Mato Dentro, MG.

²⁵⁷ Figueira, MG.

²⁵⁸ Zeeg, na Alemanha, e Tamera, em Portugal, utilizam uma ferramenta chamada de “Fórum”, uma dinâmica de grupo que funciona como terapia ao mesmo tempo que é um lugar de criação de comunidade e resolução de conflitos.

²⁵⁹ Começamos em 2007. Morei na ecovila em tempo integral de 2010 a 2013. Venho passando temporadas lá ao longo dos anos.

- A comunicação não violenta, ou comunicação compassiva, que diz que nossa sociedade se comunica (e pensa) de forma violenta e que se formos capazes de reaprender a nos comunicar podemos resolver grande parte dos nossos conflitos pessoais e globais – seria uma descolonização do pensamento.
- A permacultura, que propõe que redesenhemos um mundo integrado, pensando que os ciclos produtivos precisam se fechar, ou seja, o resíduo de um ciclo deve ser a matéria prima de outro. Só assim não estaremos exaurindo os recursos dos planetas e poderemos criar uma cultura da permanência. Esta forma de pensar tem implicação em cada aspecto de nossos hábitos diários.
- A ecologia profunda, que pensa a importância da sensação de conexão espiritual para a preservação ambiental.

Em Terra UNA, conheci pessoas que trazem uma prática alinhada a novos valores. É o caso de Romeu, da Vila Yamaguishi,²⁶⁰ que falava que todas as decisões que tomamos devem levar em conta a felicidade. Ou José Pacheco, da Escola da Ponte,²⁶¹ que propõe uma educação que realmente escute as pessoas e que nos demos conta de que com esta simples ação toda a sociedade pode ser transformada. Também conheci Peter Webb, permacultor que lembra que escutando o próprio corpo e a natureza se aprende sobre o mundo. Estes que cito vieram à ecovila como educadores no programa Gaia Education,²⁶² mas posso citar tantos outros viajantes que passaram pela comunidade com propostas pessoais instigantes, como o jovem que optou por não mais ler como uma decisão política, mesmo sabendo ler, pois queria que todos os seus conhecimentos viessem do contato com outros seres humanos ou com a natureza; ou o ônibus de artistas que

²⁶⁰ Comunidade no interior de São Paulo pertencente ao movimento japonês do Yamaguishismo.

²⁶¹ Escola de referência para novos paradigmas educacionais em Portugal.

²⁶² Gaia Education, ou Educação Gaia, é uma formação para a sustentabilidade desenvolvida a partir do movimento de ecovilas internacional, o Global Ecovila Network (GEN), e organizado por Terra UNA no Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo. Disponível em: <<https://www.gaiaeducation.org>>.

se autodenominavam uma comunidade móvel e virou um ponto de cultura,²⁶³ ou, ainda, a antropóloga francesa que sabe se comunicar com os seres elementais.

Encerro aqui este relato, que poderia se estender por muitos mais exemplos. Entendo que estas experiências interessam aqui como um contexto, no qual toda proposta artística, performática ou conceitual que dialogue com o meio da arte institucionalizada pode ter paralelos com estas práticas, que poderíamos chamar de desviantes, marginais, utópicas, primitivas, e até inverossímeis. De toda forma, elas fazem parte da cultura contemporânea, da cultura mundial, brasileira e da minha cultura pessoal.

²⁶³ Programa do Governo Federal do Brasil para a inclusão cultural, que envolve os conceitos de empoderamento, autonomia e protagonismo social.