

CIRCULAÇÕES E APARECIMENTOS DA FORMA ALTAR ENTRE ARTE E RELIGIÃO¹

Fernanda Arêas Peixoto
Júlia Vilaça Goyatá

Na abertura de sua etnografia inaugural sobre a prática do vodun haitiano² na Nova York do fim dos anos 1980, Karen McCarthy Brown apresenta, em uma espécie de imagem condensada, a descrição dos altares de Mama Lola, sua principal interlocutora de pesquisa. Instalados em um dos cômodos de sua casa no bairro do Brooklyn, os altares da sacerdotisa compunham o cenário daquilo que McCarthy Brown chamou de um “artesanato de cura”:

[...] tampo de mesas lotados de pequenas chamas cintilantes, pedras imersas em óleos de banho, um crucifixo, garrafas escuras com raízes e ervas mergulhadas em álcool, garrafas novas e brilhantes de rum, whisky, gim, perfume e xarope de açúcar de amêndoa. De um lado, havia um altar organizado em três andares e todo coberto com papel *contact* preto e dourado. No último andar, um pacote aberto de Pall Mall sem filtro repousava perto de uma vela rachada e empoeirada em forma de crânio. Uma bengala com uma cabeça esculpida para descrever um grande e ereto pênis se inclinava contra a parede ao lado. Do outro lado do quarto, um pequeno gabinete com o topo cheio com frascos de pós e ervas. No teto e nas paredes do quarto, havia cestos, cachos de folhas penduradas para secar e litografias coloridas de santos esfumadas e escuras. (McCarthy Brown, 2001 [1991], p. 3-4).³

1 Este artigo se beneficiou das leituras e sugestões de Emerson Giumbelli e das discussões com os integrantes do MARES, aos quais agradecemos. Parte das reflexões aqui projetada se relaciona a um projeto de pesquisa apoiado pelo CNPq (bolsa de produtividade em pesquisa).

2 O vodun haitiano é uma religião e forma de conhecimento de matriz africana amplamente difundida no Haiti desde a sua colonização pela França no século XVIII. Sobre o vodun e as práticas religiosas e sociais a ele ligadas existe uma bibliografia extensa, que vai desde os trabalhos inaugurais de Jean Price-Mars (2011 [1928]), Milo Rigaud (2015 [1953]) e Alfred Métraux (1958), até leituras contemporâneas como as de McCarthy Brown (2001), Karen Richman (2005) e Claudine e Bellegarde-Smith (2006). No Brasil, destacam-se os trabalhos reunidos na coletânea organizada por Neiburg (2019), que abordam direta ou indiretamente o tema.

3 Destacamos que esta e todas as outras traduções presentes no texto são de nossa autoria.

Além da descrição de uma composição heteróclita, a antropóloga diz ser este um “altar vivo”, que se transforma com a passagem do tempo, ganhando sistematicamente novos objetos, inclusive os presentes que ela mesma dera a Mama Lola; objetos que, ao serem incluídos na composição, ampliam e reorganizam o conjunto, criando novas relações entre eles. O que nos leva a pensar que os altares colocam lado a lado elementos de procedências variadas que se ligam em função daqueles que os preparam (Mama Lola, no caso), mas que, em função das relações que estabelecem entre si, produzem efeitos uns sobre os outros e sobre o mundo ao redor.

Sentidos e intenções precisas envolvem a montagem dos altares nas mais diversas religiões, ao longo da história. Lugar de sacrifício, de celebração de ritos e de comunicação com as divindades em geral, em torno dos altares proliferam-se práticas e atitudes, de indivíduos e coletividades, nos templos, interiores das casas e espaços exteriores, os mais diversos. Diferenças à parte, os altares circunscrevem loci específicos, lugares que se destacam por certa topografia,⁴ pelo feitio compósito que tendem a assumir e pelas sucessivas relações que mobilizam: entre humanos, coisas e divindades. Se eles podem ser mais ou menos exuberantes, se destinar à admiração pública (como nos altares católicos), ou permanecer protegidos das miradas não iniciadas (como no caso dos altares e assentamentos das religiões de matriz africana), há sempre engenho criador envolvido na forma altar. Dessa maneira, os altares parecem interessantes para pensarmos as imbricações entre arte e religião, criação e devoção, pois eles mobilizam técnicas rituais, além de (sobretudo em alguns casos) proporcionarem fruição e prazer estético, funcionando ainda como elemento decorativo e afetivo no interior das casas, parte do rol de relíquias e devoções familiares.⁵

Ainda que haja muitos tipos e estilos de altar, ligados a práticas devocionais específicas, a imagem trazida por McCarthy Brown é sugestiva para introduzir a reflexão que pretendemos realizar neste artigo sobre a forma altar e suas circulações, já que ela indica a indissociabilidade dos aspectos propriamente religiosos envolvidos na

4 Em latim, *altare* deriva de *altus*, que significa elevação, ligando-se também aos sentidos de “enraizamento”, “profundidade” e à “intensidade” dos sentimentos.

5 Sobre as relações entre família e religião, ver Duarte (2006). Para uma reflexão sobre os pontos de contato entre o sagrado familiar e o público por meio da ideia de patrimônio, ver Oliveira (2017).

produção e manutenção de um altar, assim como as artes mobilizadas em sua criação e recriação constantes. Ao lado disso, a breve descrição feita pela antropóloga, em consonância com a bibliografia sobre o assunto, assinala que as dádivas são parte da vida dessas composições: presentes e oferendas feitas aos espíritos, santos e aos criadores dos altares (como Mama Lola) se acumulam e convivem, no caso de certos altares, com utensílios pessoais e fotografias de família. E ao engendramos dons, enredando coisas, pessoas e divindades, os altares, como os de Mama Lola, ganham vida e se transformam, carregando histórias, produzindo novas configurações e novos enredos.⁶

Se esse breve preâmbulo deixa claro que nossas interlocuções primeiras são retiradas da antropologia, o exercício analítico proposto toma as artes como fontes de sugestões. Em função dos caminhos de nossas pesquisas e de predileções pessoais, escolhemos exemplos que nos inspiram a pensar as apropriações da forma altar, assim como seus reaparecimentos em distintos lugares. Eles foram retirados das obras do brasileiro Farnese de Andrade (1926-1996) e daquelas do haitiano Frantz Jacques, mais conhecido como Guyodo (1973-). Sem pretender dar conta das produções desses artistas, separados no tempo e no espaço, trata-se de colocar lado a lado algumas de suas criações, interpellando-as à luz do universo religioso em geral, e dos altares em particular, testando seus usos e efeitos (estéticos, sociais e políticos) e lançando questões para a reflexão que fazemos em antropologia.

Não se trata de análise estética de timbre formal nem de exame sociológico (que nos levaria às condições sociais das produções das obras), tampouco de empreender comparações sistemáticas entre os artistas. Munidas de olhar atento e aproximado que a bússola etnográfica ensina a exercitar, e de literatura voltada às relações entre artes, materialidades e religião, o desafio é associar criações e criadores em função do modo como aludem (mais ou menos diretamente) à forma altar. Trata-se de pensar os trânsitos engendrados por formas e repertórios retirados das práticas religiosas cotidianas, atentas às alterações de sentidos que têm lugar ao longo de certos percursos, como os de-

6 A forma altar, lembra Ewelter Rocha em sua análise dos altares do Horto na região do Cariri cearense, compreende uma iconografia que, longe de ser aleatória, fala de “reciprocidades afetivas em que objetos (velas, flores, toalhas, cortinas etc.), imagens religiosas, retratos de família e os moradores compõem uma única rede de interação” (Rocha, 2012, p. 43).

finidos pelos objetos-altares de Farnese e pela chamada “escultura de recuperação” de Guyodo⁷.

Nossa motivação de fundo ancora-se na aposta de que as expressões artísticas são formas de conhecimento do mundo; formas vigorosas, acreditamos, para o exame de questões caras à antropologia, que nos auxiliam a alargar a imaginação e a deslocar perspectivas. Em outras palavras, pensar problemas que nos dizem respeito com a ajuda de artistas que, se não dialogam expressa e deliberadamente com conceitos, teorias e procedimentos da antropologia – o que se observa em certa produção contemporânea a partir dos anos 1990⁸ –, se oferecem (por que não?) ao escrutínio antropológico.

Os oratórios de Farnese e o sagrado cotidiano

Se os “objetos” produzidos obsessivamente por Farnese de Andrade⁹ a partir dos anos 1960 são muito diversos, eles deixam à mostra algumas recorrências. Trata-se de modo geral de composições de elementos retirados de certo imaginário religioso – oratórios, ex-votos, santos – que ele associa a objetos cotidianos de uso utilitário ou decorativo: ferramentas de trabalho (tornos, lançadeiras, instrumentos de costura); pedaços de móveis e florões de madeira; esqueletos de animais; vegetações calcificadas; fotografias; cartões postais etc. – coisas arrematadas em bricabraques, ou garimpadas nas praias do Rio de Janeiro e de Barcelo-

7 Nessa direção, remetemos o leitor a dois outros artigos que integram este livro: “La virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano”, de Renée de la Torre, sobre os trânsitos e usos religiosos, estéticos e políticos da imagem da Virgem de Guadalupe no México, e “Sentidos de transformação na street art: religião, arte e política nos Anjos de Wark da Rocinha”, de autoria de Christina Vital da Cunha e Paola Lins de Oliveira, sobre a “estética da transformação” nos trabalhos do artista carioca. O texto de De la Torre descreve um movimento de circulação de símbolos e imagens que vemos no trabalho de Farnese de Andrade; Farnese que se vale de objetos e símbolos católicos, transformando-os e redefinindo-os, em suas obras. O artigo de Vital da Cunha e Oliveira, por sua vez, faz ecoar a arte “periférica” de Guyodo, que, embora não seja declaradamente religiosa, dialoga com motivos sagrados, tal como faz o trabalho de Wark.

8 As afinidades e colaborações empreendidas entre a antropologia e a produção artística contemporânea são examinadas por Roger Sansi (2015) em função do modo como certos conceitos – fundamentalmente a noção maussiana de dádiva, retomada por Alfred Gell e Marilyn Strathern – transitam entre os domínios.

9 Nascido em Araguari, Minas Gerais, Farnese de Andrade teve uma formação primeira com Alberto da Veiga Guignard na Escola do Parque em Belo Horizonte – pela qual passaram também artistas de renome como Amílcar de Castro, Franz Weissmann e Mary Vieira – antes de se mudar para o Rio nos anos 1950. Na capital carioca, marcada pelas expressões do neoconcretismo e por engajamentos artísticos de diversos tipos durante os anos 1950 e 1960, Farnese se manteve algo à margem, mostram os críticos, desenvolvendo um trajeto muito pessoal e produzindo obras de difícil classificação. Sua produção é variada do ponto de vista técnico e temático: pintou, fez gravuras e ilustrações, também desenhos e esculturas. “Objetos” é como ele define as realizações que tomamos aqui como material de análise, que começam a ser ensaiadas nos anos 1960 e ganham força a partir de 1970. Sobre o artista, ver, entre outros, os textos reunidos em Andrade (2002, 2005) e Moraes (1992).

na (onde viveu nos anos 1970), em depósitos de demolição e cemitérios de navios.

Em função desse procedimento, ao artista é associada a ideia de “arqueologia existencial” (título de uma exposição a ele dedicada em 2014), e seus objetos frequentemente relacionados aos *objets trouvés* surrealistas.¹⁰ De fato, o interesse de Farnese pelos resíduos de tempos e experiências pretéritas faz ecoar as escavações arqueológicas, embora as motivações do artista não se confundam com a reconstrução fiel de espaços e mundos passados; trata-se, antes, de criações do tipo bricolagem, sem projeto prévio como ele declara em diversas ocasiões, que reinscrevem cacos e restos em novos conjuntos, que evocam memórias familiares em função de alguns conteúdos (as fotografias tiradas por um tio fotógrafo, por exemplo) e de procedimentos: a contração de temporalidades no tempo presente da feitura da peça. Memória sutilmente citada também no movimento do mar e das marés – que Farnese acompanha e dos quais se beneficia – que traga coisas, devolvendo-as à superfície, em expulsões periódicas e relativamente casuais. Relativamente casuais, é bom frisar, porque há uma série de fatores que incidem sobre a reaparição à primeira vista “natural” das coisas com as quais Farnese topa em suas andanças, guiado por desejos precisos, o que aproxima os seus objetos dos *objets trouvés* surrealistas e daqueles “encontrados” pelos devotos do candomblé, todos eles carregados de potências ativas que incidem sobre os encontros (Goldman, 2009; Sansi, 2009). Mas os objetos de Farnese são também criações mnemônicas, pois contêm a história pessoal do artista e a história das coisas, disparando evocações diversas naqueles que as contemplam.

Tomemos à título de exemplo alguns “objetos oratórios”, dentre os vários por ele produzidos: *Oratório do demônio* (1976), *Oratório de mulher* (1980-2) e *Oratório do índio* (1982-5). No primeiro, vemos um boneco em plástico (um anjo?) sentado num torno-parafuso de madeira que atravessa o ânus da figura, sob fundo decorado por relevo floral em madeira (imagem 1).

¹⁰ Durante as peregrinações dos surrealistas por mercados, feiras de antiguidades ou quinquilharias, alguns objetos são “encontrados”, em função de sua beleza, estranheza ou singularidade. Mas tais encontros, para eles, nunca são completamente casuais, mas ditados pelas leis do inconsciente e pelas designações da libido, que comandam reuniões de pessoas e coisas. Estamos assim diante de descobertas aparentemente fortuitas, mas que obedecem a certos princípios de determinação; por isso mesmo, André Breton refere-se a elas como “acasos objetivos”. Sobre os objetos surrealistas, ver Guigon et Sebagg (2013).

Imagem 1 – Oratório do Demônio (1976)



Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020a).

No segundo, o oratório converte-se em corpo que sustenta a cabeça a ele acoplada e expõe gamelas superpostas em tons róseos-avermelhados com bola de vidro ao centro, que definem os contornos de uma vulva, que é também boca, lábios e olhos. O terceiro oratório – aberto como os demais –, contém a parte inferior de um corpo (pernas e sexo masculino) que toma praticamente todo o interior da peça e a imagem fotográfica de um índio, também nu, paramentado com pinturas e adereços, colada a uma das portas (imagem 2). Nos três casos, nota-se a associação de elementos diferentes em um mesmo tipo de receptáculo, o que nos dirige às relações entre religiosidade e sexualidade, presente em seus trabalhos em geral e nesses em particular. Sexo e erotismo e, antes de mais nada, corpo “coisificado”, aos pedaços, mutilado. O oratório do índio especificamente perturba as hierarquias que presidem à construção dos oratórios, nos quais o santo de devoção tende a ocupar posição central ou lugar superior. No caso do oratório criado por Farne-se somos alertados para a imagem do índio, diminuta e lateral, somente

pelo título da obra: é dele (e para ele) o oratório, embora o corpo central da peça focalize o sexo do “anjo”. Além disso, o índio a quem se presta homenagem está presente por meio de uma fotografia, como acontece com os entes queridos e os mortos, e não por meio de peça esculpida, como figuram em geral os santos nos oratórios.¹¹

Imagem 2 – Oratório do Índio (1982-5)



Reprodução fotográfica Rômulo Fialdini.

Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2020b).

O modo como Farnese se apropria de diversos tipos de oratórios – associando-os ao sexo e às mutilações do corpo – evoca as interdições e opressões religiosas, sobretudo aquelas experimentadas na vida familiar. Sim, porque seus objetos nos fazem pensar imediatamente nas devoções privadas, nos altares e espaços de reza, cuidadosamente montados no interior das casas; também nos santos e objetos sagrados, partícipes ativos da vida cotidiana e estreitamente associados a uma série de objetos que

¹¹ A foto é também um artefato adicional da composição – “aprisionada”, “fossilizada” no objeto, nos termos de Helouise Costa (2000) – congelada pelos revestimentos e cápsulas de resina de poliéster aos quais Farnese frequentemente recorre em outros objetos, em um esforço de fixação da imagem e do tempo. As imagens fotográficas se sucedem em diversos oratórios, convivendo com ex-votos e partes de bonecos.

compõem o “sacrário familiar”: fotos, álbuns e coleções.¹² Coleções de coisas que os oratórios são e que eles igualmente contém, indica expressamente a obra *Minas 4* (1978), que dispõe cuidadosamente na gaveta localizada na parte inferior do oratório um conjunto de itens colecionados: cascalhos, inseto morto, pedaços de bonecos, colar. Esse objeto em particular alude ainda à duplicidade dos oratórios, ora destinados à exibição e às práticas mais coletivas, ora comprometidos com o segredo e com a intimidade dos espaços recônditos, reservados a poucos.¹³

Os objetos-oratórios de Farnese propõem, assim, uma reflexão sobre o ainda pouco explorado cotidiano religioso doméstico, lançando interrogações importantes sobre eles, especialmente sobre a forma altar, para a qual Ewelter Rocha (2012) já nos advertira. Se os oratórios, como sabemos, não são altares, mas um de seus componentes, terminam a eles associados: seja citando-os no feitiço compósito, seja fazendo as vezes deles em celebrações e atos devocionais, seja se expandindo em arranjos mais amplos que engendram altares. Afinal, no momento mesmo em que se instalam no espaço doméstico, os oratórios são imediatamente rodeados por “quadros, corpos d’água, jarro de flores, pedras e livros de orações”; isso sem esquecer as “lembrancinhas”, velas e essências, os paninhos e toalhinhas bordadas (Santos, 2014, p. 27).

O caso de Italva Figueiredo, em Feira de Santana, Bahia, descrito por Viviane Santos, é exemplar dessa convivência entre santidades diferentes e diversos elementos dentro, e em torno, do oratório:

Na parte interna central do oratório uma imagem do Senhor do Bonfim. À sua frente, do lado direito, duas imagens de Santo Antônio, em tamanhos diferentes. Do lado esquerdo, uma imagem de Nossa Senhora da Conceição e, à sua frente, uma imagem de São Cosme e Damião que está sobre um livreto de nome: Nova Doutrina da Cartilha Cristã [...]. À frente deste livreto, uma pequena caixa com medalhas com imagens de

12 Luiz Fernando D. Duarte (2006, p. 24) amplia a discussão das materialidades tocadas pelo sagrado no seio da família, incluindo neles uma série de objetos que expressam e carregam o “mana familiar”, como livros, joias e bibelôs, e mesmo bens imóveis, a depender da classe social; todos eles, e cada qual à sua maneira, alimentam o sagrado da (e para) a família, fundamental para a sua sustentação.

13 Lembremos que na história do cotidiano religioso das Minas Gerais, ao qual as obras de Farnese tanto se reportam, convivem três categorias de “templos domésticos”: os oratórios, as ermidas e as capelas, os primeiros tendendo a beneficiar um número mais restrito de fiéis, principalmente aqueles ligados por laços de parentesco e afetos (Machado, 2019, p. 277).

santos, flores secas, crucifixos, um boneco que representa um bebê. Ao lado, uma imagem do Menino Jesus deitado sobre um saquinho de incenso. Ainda neste mesmo plano, dois pequenos objetos que simulam igrejinhas góticas e na sua parte central imagens em papel de Nossa Senhora Aparecida e Nossa Senhora das Candeias. [...] Anexadas às “paredes” do oratório dos dois lados estão pequenas imagens com santos diversos. Foram encontrados também orações escritas à mão, pedaços de ramos utilizados na missa de Ramos, recortes de jornal relacionados à devoção popular da beata Maria Milza Santos Fonseca – Mãezinha, santinhos de falecimento de parentes e livretos de oração. Sobre a mesa encontramos pedras de rio, jarros de barro, copos com água, jarras com flores artificiais, um rosário para velas e uma imagem de Iemanjá. (Santos, 2014, p. 99-100).

Os oratórios de Farnese recriam esses arranjos, que tomam feitiços distintos a depender das casas e dos responsáveis por eles, mas que apresentam estruturas relativamente recorrentes. Formas heterogêneas por excelência, que crescem e se modificam, essas criações domésticas subvertem sistematicamente as fronteiras entre religiões e devoções, e entre estas e a vida cotidiana. O artista reencena esse universo de coisas em oratórios que reúnem objetos religiosos de diversos tipos: imagens barrocas, santos de vestir, ex-votos e também divindades das religiões de matriz africana que se associam a objetos de uso corriqueiro, como gamelas, fotos de família, chaves de ferro, ferramentas de trabalho, bonecas, bibelôs etc. (por exemplo, o oratório *Oxóssi*, de 1981, cujo fundo vermelho exibe a cabeça de um cavalo de brinquedo e um machado de madeira).

Estamos diante de montagens de elementos sacros de procedências distintas e de utensílios diversos, que convivem no interior de séries semânticas ampliadas. Mas estes, longe de se fundirem ou se confundirem, estabelecem entre si relações de continuidade e de transformação: oratórios (que são caixas e armários); gamelas (que são oratórios); oratórios que contêm corpos (pedaços) e que são corpos. Processos de conversão e reconversão das coisas, que as deslocam e libertam de sua condição primeira; procedimento, aliás, experimentado pelos surrealistas em seus objetos e exposições.¹⁴ No caso de Farnese, os oratórios

14 Para uma análise das exposições surrealistas como montagens alimentadas pela transformação e conversão das coisas, ver Peixoto (2016).

indicam um modo de existência das coisas marcado por agenciamentos e metamorfoses diversos, além de processos sucessivos de sacralização (de objetos de uso doméstico) e de dessacralização de símbolos religiosos. A contenção de elementos díspares nos limites de caixas, redomas, armários e oratórios, por sua vez, sublinha os segredos e interdições que rondam as relíquias sagradas, mas que o artista deliberadamente escancara, exibindo seus interiores.

Com esses trabalhos, Farnese nos convida a refletir sobre o sagrado cotidiano, enraizado na vida comezinha e intimamente enlaçado às demais atividades domésticas, que envolvem práticas de cuidado (dos vivos e mortos, humanos e divindades, lugares e materialidades), criação, produção e reprodução da vida. Suas peças expressam, de forma concentrada e eloquente, o mundo da casa que se apresenta nelas como amplo e complexo espaço de convivência de seres e coisas díspares, animado por histórias e experiências. Com a ajuda desses oratórios, podemos ver apetrechos variados recebidos em nichos devocionais e, de modo concomitante, imagens, santos e objetos sagrados deixando os seus espaços exclusivos e espalhando-se pelos espaços da casa, onde coexistem com outros objetos, sobretudo (mas não apenas) nos interiores “populares”, e não somente no Brasil.¹⁵

A imagem abaixo, da sala de uma casa em Houilles, na região da Ilha da França, é expressiva do modo como elementos retirados de universos distintos (religiosos, objetos de trabalho, fotografias, bibelôs etc.) convivem em um mesmo espaço (imagem 3).

¹⁵ O registro fotográfico das “moradas populares” em diversas regiões brasileiras indica a inseparabilidade das imagens religiosas, ou de religiosos, de outros objetos no interior das casas, que convivem em todos os cômodos e espaços (Costa, 2009).

Imagem 3 – Sala de casa em Houilles, França



Autora: Fernanda A. Peixoto, jan. 2017.

A pesquisa de Carlos Eduardo Machado realizada no interior de São Paulo (2012) é exemplar nessa mesma direção. Ele mostra como, penduradas na parede, apoiadas sobre cômodas, estantes, televisores ou geladeiras, as peças devocionais dividem o espaço doméstico com fotografias de família e de amigos, com objetos decorativos e utilitários, nos levando a pensar a casa como espaço de exposição de objetos – parte deles religiosos –, destinados também à fruição estética.¹⁶ Nos arranjos domésticos inventariados pelo autor, as bonecas são frequentes, decorando mesas e camas e convivendo com os santos, como acontece também nos presépios.¹⁷ O mesmo ocorre nos oratórios de Farnese, só que nestes o elemento decorativo é perturbado pelo desconforto que os bonecos decepados e com os olhos vidrados provocam, ao aludirem à destruição e à morte.

Mas voltamos a insistir, com a ajuda da bibliografia – como Rocha (2012) e Sansi (2018) –, que os oratórios-altares não apenas valorizam

16 Em seu livro *Gênero e artefato*, Vânia C. Carvalho (2007) indica ser a casa também um espaço de exibição de objetos, mas sem que se detenha especialmente nos objetos religiosos.

17 Os presépios são presenças recorrentes no interior das casas nos meses de dezembro e janeiro, como indica a imagem 3. Se eles são construções que mobilizam figuras e materiais para representarem uma cena específica (o estábulo em Belém e os episódios que se seguiram ao nascimento de Jesus), nos levam também a pensar em uma forma de arranjo, ordenada e caprichada, que integra à narrativa religiosa elementos da vida familiar e cotidiana. Nesse sentido, Lourdinha, uma amiga de São Félix, Bahia, referiu-se à casa de sua vizinha como “um verdadeiro presépio”.

a morada, oferecendo-se ao olhar, ao prazer e à imaginação de quem os vê, mas agem sobre a família: os santos protegem, curam, fortalecem certos laços, afastam outros, lembram passados, projetam futuros. Mobilizam relações de reciprocidade, envolvem atitudes de respeito, de cuidado e afetos diversos. Além de limpas, as imagens são acariciadas, beijadas, às vezes carregadas; seus lugares cuidadosamente escolhidos e, frequentemente, alterados. Como disse Rosinha, no contexto de uma pesquisa etnográfica realizada em 2018, a reforma de sua casa em Água de Meninos, em São Félix, Bahia (que ganhou mais um andar, porcelanato branco, cozinha americana e sofás de couro), deslocou o altar dedicado a São Roque para um nicho sob a escada, e o lugar antes reservado a ele, no centro da sala, passou a ser ocupado por uma televisão de grandes dimensões. Mas trata-se de local provisório, ela insiste, já que o altar está agora “de costas para a entrada principal da casa”, o que constitui um problema a ser resolvido.

A eficácia e o poder persuasivo da “forma-altar” nos endereçam à convivência de dois sentidos implicados na ideia de representação, aquele mais próximo da vocação mimética, e outro que convoca a “presentificação” do ser divino, duplo sentido da noção para o qual Vernant (2008) e Ginzburg (2001) há muito chamam nossa atenção.¹⁸ Objetos de fervor e culto religioso como os presentes nos altares domésticos não apenas representam por semelhança a divindade; eles são inseparáveis da prática ritual. Estamos aí fundamentalmente na presença de um sagrado transmitido pela posse e pelas relações pessoais, de troca e reciprocidade, com a divindade. Em suma, como conjuntos potentes e agentes, os altares mobilizam práticas, nos fazendo pensar a casa como espaço relacional de devoção, criação, exibição e fruição.

Ao migrarem dos espaços e rotinas domésticas para o interior de galerias e museus, os objetos-oratórios de Farnese carregam consigo a

18 Carlo Ginzburg localiza o duplo sentido da noção de “representação” no verbete dedicado ao termo no Dictionnaire Universel de Furetière, na edição de 1690: um sentido que apelaria à substituição da coisa “representada” por um sucedâneo (que “presentifica” a coisa ou o objeto ausente) e outro que se refere à representação por semelhança. Os ensaios de Vernant sobre o estatuto social e mental da imagem na Grécia, por sua vez, enfrentam o duplo sentido da noção em função do desenho de um percurso histórico (da “presentificação do invisível à imitação da aparência”), que tem seu ponto de inflexão com o advento das cidades e o concomitante surgimento dos cultos e templos públicos. Mas, ele adverte, não se trata de pensar na substituição de uma forma de representação pelo outra, como se eles fossem mutuamente excludentes. Um dos desafios que se coloca para os intérpretes em geral e para o antropólogos em particular, acreditamos, é examinar a convivência das diferentes formas de representação, a imagem adquirindo autonomia, sem perder, em diversos casos, sua ligação com o ritual e com o compromisso de “presentificar” e fazer atuar forças invisíveis.

dupla inscrição que essas coisas possuem: o seu caráter primeiro de objetos devocionais e rituais – que as obras manifestam e fazem lembrar – e o caráter de fruição estética, que parece se acentuar quando eles se postam em espaços destinados às exposições artísticas. Mas a convivência dessas duas faces de seus objetos é no mínimo tensa, e o mal-estar que eles produzem também tem a ver com isso: eles fazem recordar os mortos, a finitude humana, as relações íntimas e cotidianas com o sagrado – no seu caso, mais cercadas de violência e dor do que ligadas a qualquer sentimento de comunhão. Os corpos decepados, santos e imagens encerradas em caixas-gamelas-oratórios não apelam a sentimentos de reconciliação ou conjunção, caros aos rituais; impossível aliviar as perdas, as chagas e sofrimentos que eles expõem sistematicamente, e com os quais o observador é confrontado, por meio de construções que não apenas representam simbolicamente, mas que guardam traços e sinais de histórias e experiências.¹⁹

O jardim de Guyodo e os altares vodu

De modo menos explícito que os objetos-oratórios de Farnese de Andrade, que fazem alusão direta a um tipo de objeto religioso (os oratórios, espécies de altares em miniatura), as esculturas de Guyodo permitem, à sua maneira, um reencontro com a forma altar.²⁰ Em função de seu caráter heteróclito e híbrido, mas também dos objetos que articulam, as peças e o processo criativo do artista podem ser aproximados dos procedimentos que envolvem a feitura dos altares vodu que, como mostra a descrição de Karen McCarthy Brown com a qual abrimos o texto, são composições amplamente conhecidas e praticadas quotidianamente no Haiti. Parte do grupo de artistas reunidos no *Atis Rezistans* (Artistas em resistência), o trabalho de Guyodo, assim como

19 Remetemos o leitor à análise de Sansi sobre os altares católicos e assentamentos de candomblé, suas diferenças e proximidades, no qual ele propõe, à luz das sugestões de Alfred Gell, que “imagens assim como altares são índices [...] já que são também o traço ou a incorporação de uma história particular de trocas entre os devotos e os santos”. Aprofundando a inspiração retirada de Gell adiante – sobretudo de sua noção de “pessoa distribuída” –, o autor acrescenta que o santo é pessoa (e não mero objeto) da relação de troca (2018 [1998], p. 19).

20 Guyodo nasceu em 1973 em Porto Príncipe, no Haiti, onde ainda vive e trabalha. Ele conta que realiza trabalhos artísticos – especialmente o desenho e a pintura – desde criança, e que antes de ingressar na carreira artística era um jogador de futebol dedicado. Foi a partir do ingresso no grupo de artistas *Atis Rezistans*, a convite de Célestin Jean Hérard (1966-), que seus trabalhos passaram a encontrar um público ampliado e a circular internacionalmente. Guyodo diz ter produzido até 2015 mais de 3 mil esculturas, além de conduzir desde 2006 um ateliê escola, Timoun-eklere, na região onde mora (apud Cuzin; Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126).

os de outros membros do coletivo, se caracteriza por forte adesão à região onde são realizados – local onde também cresceram e vivem – e aos materiais com os quais são feitos: lixo, escombros, restos em geral.

O encontro com o lugar onde esses artistas moram, criam e vendem seus trabalhos pode impressionar os forasteiros. Situadas nas imediações da avenida Jean-Jacques-Dessalines (comumente chamada de *Grand Rue*), zona de intenso comércio no coração de Porto Príncipe, as casas-ateliês dos *Atis Rezistans* em nada se assemelham às lojas e galerias de arte localizadas em *Pétion Ville*, região nobre da capital. Na entrada das comunidades de Ghetto Leanne e Lakou Cheri, uma grande placa suspensa em ferro e uma enorme escultura de Legba, divindade vodú das passagens e encruzilhadas, recebem os visitantes e lembram que aquela não é uma área qualquer: trata-se de um território marcado pela pobreza, como é comumente conhecido, mas também por imponentes criações artísticas (imagem 4). Ao passarmos pelas estreitas ruas que compõem a região, nos deparamos com uma infinidade de esculturas em processo de feitura e com materiais variados: de carcaças de carros a vigas de ferro, pneus, tonéis e objetos cotidianos (panelas, bonecas, sapatos, garrafas de bebida e caixas).²¹

21 Localizado em uma zona de ferros-velhos da cidade, que tradicionalmente abrigou mecânicos, ferreiros e artesãos da madeira, o movimento dos *Atis Rezistans* foi inicialmente inspirado por oficinas de reciclagem realizadas com os moradores da área no final dos anos 1980, e acabou se tornando uma das faces do que é hoje a cena da arte contemporânea no Haiti. Além de nos últimos anos terem seus trabalhos expostos em mostras internacionais, os também chamados de artistas da *Grand Rue* tiveram uma importante atuação política e comunitária: são responsáveis pelo projeto *Timoun Rezistans* (Crianças em resistência), que reúne crianças em seus ateliês ensinando-as o ofício da escultura; criaram ainda, em parceria com a curadora inglesa Leah Gordon (1959-), a *Ghetto Biennale*, um festival de artes a céu aberto que desde 2009 recebe artistas do mundo todo convidados a produzir em diálogo com o espaço do “gueto”. Para mais detalhes sobre os artistas da *Grand Rue* e sobre as edições da *Ghetto Biennale*, tocadas especialmente por Gordon e André Eugène (1959-), ver suas páginas oficiais: <http://www.atis-rezistans.com/>; <http://ghettobiennale.org/>. Mireille Pérodin-Jérôme (2015) e Carlo Célius (2015b) abordam com mais detalhes a cena da arte contemporânea no Haiti a partir dos anos 1970 e o surgimento dos *Atis Rezistans*.

Imagem 4 – Placa dos *Atis Rezistans* nas imediações da *Grand Rue* em Porto Príncipe



Autora: Júlia Goyatá, 2016.

Em entrevista de 2008, Guyodo refere-se ao lugar “como se fosse um jardim de artistas”; aí, em local marcado tanto pelo “*malè*” (infortúnio, infelicidade) quanto pela “*bonè*” (sorte, felicidade), continua, eles realizam “criações mágicas”.²² Em vídeo realizado alguns anos depois para a exposição *Haiti: deux siècles de création artistique* (2014-2015), salienta que suas criações, especialmente as esculturas, não são necessariamente voltadas para o tema do vodu, pelo qual boa parte da arte haitiana ficou conhecida no exterior, mas que o seu compromisso é “fazer reviver” coisas descartadas ou deixadas para trás.²³ Em outro relato, publicado no catálogo da mesma exposição, faz a seguinte declaração: “Nunca sei de antemão o que vou fazer. Quanto mais procuro mais acho, vou montando e vou avançando. Basta uma pessoa ou um objeto que me intrigue para me inspirar” (apud Cuzin & Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126). E termina afirmando que, ao contrário dos outros parceiros da *Grand Rue*, que usam sobretudo o metal e a madeira como matérias-primas, ele se vale de todo tipo de materiais: plástico, metal, madeira, borracha, tecido, vidro e paetês.

²² A entrevista faz parte do filme *The sculptors of Grand Rue*, de Leah Gordon (2008). O trecho citado encontra-se situado aos 11 minutos e 32 segundos do filme, disponível no endereço: <https://vimeo.com/51848464>. Acesso em: 11 ago. 2020. Usamos aqui, e ao longo de todo o texto, a grafia atualizada do crioulo haitiano, tornado língua oficial do Haiti ao lado do francês apenas em 1979.

²³ Vídeo disponível no endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Qe9DhgMVU>. Acesso em: 11 ago. 2020.

Embora diga explicitamente que seu trabalho não faz parte do que se convencionou chamar “arte vodú”,²⁴ é possível aproximar os métodos de criação de Guyodo daqueles presentes na feitura dos altares que colocam em relação pessoas e espíritos, procedimento marcante na vida cotidiana haitiana. Tanto os materiais quanto os procedimentos que o artista utiliza para compor suas grandes esculturas antropomórficas, a exemplo da imagem 5, remetem às dimensões compósitas e transitivas dos altares vodú. Mais do que isso: a compreensão de Guyodo de seu próprio trabalho parece articular um vocabulário e uma maneira de estar no mundo que evocam o conhecimento vodú, não exclusivamente religioso, mas referido a saberes cotidianos, que falam, entre outros, das relações íntimas entre vida e morte.

O vodú, ressaltava Alfred Métraux em seu estudo inaugural sobre o tema (1958), é uma religião e um sistema de conhecimento em constante transformação no Haiti. A relação entre as pessoas e os *lwa* ou *mistè*, divindades e espíritos vodú, são tanto articuladas por um pertencimento religioso, realizado coletivamente por meio de uma série de rituais, quanto herdadas por laços familiares específicos, fazendo parte, como chama a atenção Flávia Dalmaso (2018, p. 103), das *eritaj* (heranças) de grupos consanguíneos, conformando relações de parentesco, afetos e trocas. Além disso, o vodú se associa ao que se convencionou chamar de “cultura haitiana”, sobretudo em função da construção de narrativas politicamente interessadas a seu respeito e que o tornaram, para o bem e para o mal, uma metonímia do Haiti (Hurbon, 1988; Ramsey, 2005). Não por acaso, o próprio Guyodo destaca o fato de o vodú fazer parte de sua “cultura”, embora não seja a sua “religião” (apud Cuzin & Pérodin-Jérôme, 2015, p. 126).

24 Arte vodú é o nome pelo qual ficou conhecido, desde pelo menos os anos 1940, um conjunto de trabalhos produzidos por adeptos da prática religiosa, muitos deles *houngans* e *mambos* – sacerdotes vodú –, bem como um tipo de arte inspirada em contextos rituais e devocionais, mas não necessariamente religiosa. Carlo Célius chama a atenção para essa confusão, que criou uma tendência de identificação da arte haitiana ao vodú, quando nem sempre as práticas artísticas têm uma inspiração religiosa. Em suas palavras: “No curso dessa renovação [da arte haitiana], de uma redefinição da comunidade nacional, se encontra o vodú, por muito tempo desprezado, recusado, ameaçado e mesmo combatido. A haitianidade artística é então medida por este polo identificador; a arte haitiana se torna uma arte vodú (arte religiosa, mágica, segundo os outros). Daí a confusão entre o domínio da criação própria ao vodú e aquele da criação que nele se inspira” (2015b, p. 113). A importância do vodú na construção de uma narrativa sobre a produção artística haitiana, especialmente a partir do surgimento da chamada pintura popular ou *naïf*, foi tematizada especialmente por Célius (2007, 2015a) e trabalhada mais recentemente por Goyatá (2019).

Imagem 5 – Escultura sem título. Guyodo, 2012



Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.

Fonte: Cuzin e Pérodin-Jérôme (2015, p. 79).

A imagem 5 (escultura especialmente criada por Guyodo para uma exposição ocorrida na França) chama atenção, de saída, pela diversidade de materiais empregados. Trata-se de uma peça feita com uma coleção de fragmentos que, não necessariamente relacionados entre si, são postos em articulação. Na obra em questão, vemos elementos utilizados na fabricação de estruturas maiores, como máquinas e casas (as rodas e as estruturas em ferro são constantes em seus trabalhos), e objetos menores e ordinários, tais como óculos, fitas cassetes quebradas e pedaços de panelas. Essas coisas, que antes serviam ao uso ou compunham os ambientes corriqueiros, passam agora, em sua versão decomposta e tornada lixo, a constituir e decorar o corpo desse sujeito um tanto fantasmagórico criado por Guyodo.

Os crânios especificamente são elementos que, presentes nessa e em outras esculturas do artista, se destacam por sua relação com os altares vodú. Nos arranjos devocionais, eles são instrumentos de contato com os espíritos, funcionando não apenas como personificações, mas sobretudo como meios de presentificação e de comunicação com os mortos. Na escultura de Guyodo, curiosamente, o crânio não ocupa o lugar da cabeça da figura, mas sim as suas entranhas, ao lado de coisas, que, também supostamente inertes e/ou inúteis, são trazidas por ele novamente à vida.

Os espíritos dos mortos, como sabido, são fundamentais para a compreensão das articulações entre vida e morte no cotidiano haitiano e na composição dos altares caseiros; chamados de *gèdè* e guiados pelo mestre *Bawon Samdi*, um dos *lwa* do panteão vodú, eles fazem parte tanto das práticas rituais celebradas em *hounfò* (santuários) quanto daquelas realizadas no âmbito de sociedades secretas e nas casas das famílias. Populares e muito conhecidos, eles são também reverenciados anualmente em festas públicas e em cemitérios de todo o país. Cuidar dos espíritos dos mortos, que podem ser ao mesmo tempo fonte de proteção e de perigo é tarefa essencial e rotineira para muitos (Hurbon, 1993).

Caveiras, crucifixos, túmulos, bengalas, esculturas fálicas, garrafas de bebidas alcóolicas e pacotes de cigarro são objetos associados aos *gèdè* e frequentemente encontrados nos altares, tal como mostra a imagem 6, um altar caseiro na cidade de Jacmel, ao sul do Haiti. Chapéus, óculos, lenços roxos, talcos e cadeiras (representando tronos) também costumam se fazer presentes, especialmente quando o altar é dedicado a *Bawon Samdi*.²⁵ Esses elementos, que materializam a força das divindades e recriam “paisagens mnemônicas” para os espíritos, são igualmente encontrados nos trabalhos dos artistas da *Grand Rue* (Cruz, 2020).²⁶ No caso da escultura de Guyodo mostrada acima, embora não se trate explicitamente de uma representação de *Bawon Samdi* (ao menos ela não

25 Os altares caseiros raramente são dedicados a um único espírito, sendo normalmente compostos para uma série deles, contendo também elementos da iconografia católica, diretamente associada ao vodú.

26 Lucas Marques, em sua pesquisa sobre as ferramentas de orixás no candomblé, chama a atenção para essa questão quando salienta que: “manipular as formas das ferramentas é ativar as próprias forças pelas quais elas são capazes de agir no mundo. É como se cada forma, mais do que simbolizar a divindade, fosse a própria materialização da força que ela possui – força esta fundamental para ativar determinadas relações” (2018, p. 226-227). Alline da Cruz enfatiza que, além disso, elementos arranjados em alguns altares afro-caribenhos não apenas representam e materializam os espíritos, mas buscam recriar “paisagens mnemônicas”, relembrando-os do tempo em que “eram vivos” (2020, p. 9).

nos é revelada), é possível encontrar elementos importantes para os *gèdè* e especialmente para seu chefe: a cadeira, onde repousa no centro um crânio; os óculos e o chapéu, dispostos em uma figura antropomórfica que parece guiar a caveira, e outras parafernálias. Intencionalmente ou não, é interessante perceber como componentes dos altares se fazem presentes nas esculturas do artista, e como essa escultura especificamente faz uma remissão, ainda que não intencional, a *Bawon*.

Imagem 6 – Um altar vodou caseiro em Jacmel, Haiti



Autora: Flávia Dalmaso, 2016.²⁷

Outros objetos e materiais referidos tradicionalmente à arte vodou (como garrafas, bonecas, cetins e paetês) mostram-se nos trabalhos dos artistas da *Grand Rue* e especificamente no de Guyodo, a exemplo da imagem 7, escultura intitulada *Saint Jacques*. As garrafas especificamente, que no universo religioso vodou ou são bordadas com paetês, ou mais raramente contêm cabeças e corpos de bonecas, servem aí de suporte aos corpos do santo protetor e das criaturas menores que ela abraça (todas também decoradas com alfinetes, miçangas, cabelos e fios coloridos). Lembremos ainda que, no âmbito religioso, as garrafas são utilizadas e manipuladas como amuletos condensadores de *pwen*, a força derivada dos espíritos, servindo tanto para atraí-los e agradá-los quanto para dispersar os malefícios que porventura possam causar (MCalister,

²⁷ À Flávia Dalmaso, agradecemos a cessão da imagem.

1995). Assim como os *drapo*, bandeiras vodu tipicamente decoradas com paetês e miçangas, as garrafas tornaram-se exemplos paradigmáticos de certa arte religiosa do Haiti.²⁸

Imagem 7 – Saint Jacques. Guyodo, 2009. Coleção Jean Dornéval



Reprodução fotográfica de autoria desconhecida.
Fonte: Célius (2015b, p. 132).

O procedimento da “amarração” de elementos com linhas e fios – empregado por outros artistas, como o casal Pierrot Barra e Marie Cassais – se faz presente no *Saint Jacques* de Guyodo.²⁹ Mas nele, ao contrário do que ocorre no trabalho anterior, o artista usa primordialmente

28 Sobre as bandeiras, Nancy Joseph (2007) salienta que há muitas histórias sobre suas origens, mas que certamente elas foram desenvolvidas e comercializadas inicialmente no bairro de Bel-Air, região de Porto Príncipe que foi tradicionalmente berço de santuários vodu. Segundo a autora: “Dentro da comunidade vodu, a bandeira é um objeto ritualístico sagrado, que identifica o *hounfô* e honra os espíritos aos quais está associada. A centelha da lantejoulou ou do espelho prendia a atenção dos *lwa* invocados nos templos. As *drapo* vodu são desenroladas no início de uma cerimônia. Elas são os pontos de poder usados tanto para identificação quanto para transformação” (Joseph, 2007, p. 15).

29 O trabalho do casal de artistas Pierrot Barra (1942-1999) e Marie Cassais (?-2011), estes sim iniciados no vodu e declaradamente inspirados por sua relação com os espíritos, ajuda a iluminar certos procedimentos dos *Atis Rezistans*, em especial de Guyodo. Em composições que mesclam uma série de elementos presentes nos altares em esculturas e bandeiras tridimensionais, esses artistas e sacerdotes lograram criar “coisas vodu”; combinando um repertório de objetos, cores e texturas, tais peças eram inteiramente novas e jamais vistas nos *hounfôs* da cidade, como destaca Cosentino (1998) em um livro inteiramente dedicado a eles. Suas peças misturam bordados – tradicionais na arte das bandeiras e garrafas, elementos de decoração natalina, bonecas, cartas de santos, espelhos, utensílios de cozinha, veludos e cetins.

tecidos e linhas, fazendo uma remissão direta ao vodou já no título da obra: *Saint Jacques*, uma das figurações do *lwa Ogou Ferray*, espírito guerreiro e divindade do ferro. Devido ao uso dos materiais, o trabalho lembra ainda os famosos *pakèt* vodou, pacotes de tecido e atados com fios e barbantes que, como as garrafas, servem de amuletos, pois guardam a força dos espíritos. Funcionando como “armadilhas”, para usar uma das imagens caras à antropologia da arte de Alfred Gell (2001), eles servem para capturar e manter presentes as divindades na terra, nos santuários e nas casas. Chamam atenção ainda no *Saint Jacques* de Guyodo as cores usadas na composição, outro sistema de significação importante no vodou haitiano. Como lembra Elizabeth McCalister (1995), as cores são um modo de pensar, e sua ciência envolve uma engenhosa compreensão dos limites entre os mundos dos vivos e dos mortos. O preto e o roxo, por exemplo, são associados aos *gèdè* e remetem ao universo dos mortos; já o vermelho, usado predominantemente no *Saint Jacques*, significa a passagem ao mundo dos vivos. Cor de predileção do espírito guerreiro, o vermelho associa-se ainda ao poder político e à chefia, aspectos que parecem estar tematizados na escultura.

Em relação aos altares vodou, Donald J. Cosentino atenta para a “estética improvisacional” que os define e que faz com que nunca sejam acabados. Numa analogia com os instrumentos musicais, continua, eles são manipulados e rearranjados a cada nova encenação ritual: “altares são palcos e os sacerdotes atores”, conclui (1996, p. 67). Tal característica instável remontaria à história social do vodou, marcada pela resistência dos escravizados e por sua inventividade, capaz de fabricar uma religião complexa o suficiente para sobreviver às condições coloniais hostis e para, posteriormente, enfrentá-las. A combinação de elementos díspares, observável tanto nos altares vodou quanto na arte caribenha, seria, segundo Cosentino, um modo de reconfiguração de uma história fragmentada.³⁰ Seguindo linha interpretativa semelhante, que

30 A narrativa de que o vodou teria sido um fermento e uma forma de organização política para a realização da Revolução Haitiana (1791-1804), que deu fim à escravidão e ao regime colonial no país, está bastante presente nas formulações cotidianas de haitianos e haitianas. Essa ideia se catalisa na imagem mítica da cerimônia do Boïs Caïman, que, conta-se, teria ocorrido pouco antes do início da revolta de escravizados, marcando seu início. Como destacam Mintz e Trouillot, menos que saber se o ritual ocorreu ou não, importa “[...] reconhecer que o papel do vodou na Revolução e na vida haitiana em geral foi desde o princípio assunto de influências não religiosas e ideológicas de toda sorte” (1995, p. 138). É importante destacar que o vodou só se torna patrimônio cultural do Haiti oficialmente em 2003, tendo sofrido ao longo de sua história uma série de contínuas perseguições por parte do Estado e da Igreja (Ramsey, 2005).

toma a produção artística como uma espécie de representação agonística do real, Jana Evans Braziel qualifica os trabalhos dos *Atis Rezistans* de “bricolagem vodu”, expressão que, inspirada na clássica noção de Lévi-Strauss (2013 [1962]), caracterizaria tanto o processo artístico quanto a técnica utilizada pelos artistas. Os trabalhos desses *bricoleurs* seriam capazes de espelhar “os níveis multifacetados de realidade – espiritual, material, histórico, político e cultural – bem como espelhariam as hiper-realidades do militarismo, da violência, da pobreza e da existência em perigo em Porto Príncipe” (Brazel, 2016, p. 423).

Se é verdade que a dimensão “improvisacional” e “*bricoleur*” está presente nos trabalhos dos *Atis Rezistans*, como salientam Cosentino e Braziel, as criações e declarações de Guyodo sugerem um deslocamento na interpretação da arte haitiana como representação da fragmentação histórica e política do país. O que parece estar em jogo é menos a tentativa de recompor um mundo esfacelado em uma unidade, mas sobretudo um processo de trabalho que evidencia a potencialidade dos fragmentos. Trata-se, como ressalta o próprio Guyodo, de tornar vivo o que estava morto, e tal processo se expressa em esculturas que mostram as transformações progressivas e virtualmente infinitas de coisas. Aliás, parece ser nesse sentido preciso – da potencialidade das transformações – que Lévi-Strauss evoca a imagem do *bricoleur* ao confrontar o pensamento mítico às ciências modernas.³¹ Não se trataria de restituir coisas anteriormente destruídas, mas de manipular elementos concretos para a criação de esculturas que contêm, em potência, todas as outras e todo o “jardim”, ele também sempre em construção.

A imagem do “jardim” é empregada por Guyodo para descrever a região da *Grand Rue* e para traduzir a plêiade de coisas que fazem parte da vida cotidiana das pessoas, de seus altares e, também, de seu lixo, que são a matéria-prima essencial dos trabalhos dos *Atis Rezistans*. A imagem não é fortuita; com a sua ajuda, Guyodo apresenta a região como zona de cultivo e de restos de antigos objetos que, redefinidos, passam a conviver entre si e com os moradores, nas ruas e em suas casas, que são também seus ateliês e lojas. Tal “jardim”, cultivado nas imediações

31 Em oposição à figura do engenheiro, que projeta antes de construir, o *bricoleur* lida com uma composição que é, segundo o antropólogo, “[...] o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentaram para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores” (Lévi-Strauss, 2013, p. 34).

da *Grand Rue* e nas esculturas de Guyodo, deve ser incrementado com novos insumos, exigindo a mesma atenção e zelo que um altar; nos dois casos, as práticas de cuidado engendram outras, assim como novas relações entre pessoas e coisas, humanos e divindades. Ainda que os trabalhos artísticos mobilizem especialmente relações entre o artista, as criações e o público, e os altares, entre pessoas, as coisas e espíritos, em ambos parece haver um exercício de ativação, de composição de formas que, antes mortas, adquirem *anima*. Por isso mesmo Karen McCarthy Brown diz que “os altares vodu acontecem” (1996, p. 67), salientando o seu aspecto ao mesmo tempo plástico e vivo. Não importa onde estejam, eles devem ser alimentados ou “esquentados” para que possam respirar, contar histórias e, principalmente, constituir um lugar de encontro entre vivos e mortos.

É assim que a relação com os espíritos e a criação artística envolvem práticas de cuidado: cuidar da disposição dos objetos, agregar novas sementes ao jardim, mudar as antigas peças de lugar. O cuidado é um modo de interação com a divindade, que será chamada a “descer” ao espaço onde se encontra o altar; movimento semelhante dá-se na escultura, que só “acontece” diante do cultivo de objetos que, antes parte do lixo, “revivem” em um novo conjunto, após serem previamente experimentadas, selecionadas, classificadas. Chamada de “arte de recuperação” por alguns (Ulysse, 2015), o trabalho dos *Atis Rezistans* e de Guyodo mostra-se, sobretudo, uma arte da transformação. Tal como os altares e os jardins, essas criações lidam com coisas que, se manipuladas de forma adequada, ganham vida provocando efeitos sobre o mundo ao redor. Desse modo, ao contrário da imagem da escassez que fundamenta boa parte da interpretação crítica das obras dos *Atis Rezistans*, Guyodo evoca uma imagem de abundância, de vida e de cuidado para falar das obras por eles produzidas. A *Grand Rue* não é um local de escombros, mas um jardim repleto de “mágicos”, que, tal qual os sacerdotes vodu, são capazes de mudar o estado da matéria. Como chamara a atenção Malinowski em *Coral Gardens* (1966 [1935]), o trabalho da magia está intimamente ligado às técnicas de cultivo, e por isso mesmo os jardins dos trobriandeses são percebidos por ele como verdadeiras obras de arte.

Não se trata de classificar o trabalho de Guyodo como sendo, ou não, arte vodu, no sentido como esta foi compreendida nos últimos anos (Célius, 2015b; Ulysse, 2015), mas de sugerir como alguns de seus procedimentos criadores – que, acreditamos, se estendem a outros artistas da *Grand Rue* – podem ser iluminados pela manufatura inventiva e transformacional dos altares vodu. Especialmente a relação que os altares estabelecem entre os universos dos vivos e dos mortos remete à transformação realizada pelas esculturas feitas com restos de lixo, que fazem viver a matéria morta e inutilizada.

Casas e jardins: o sagrado ao rés do chão

Este capítulo, de caráter tentativo e exploratório, procurou trazer à baila dois modos de aproximação da forma altar, por meio de dois artistas muito distintos, mas que lançam questões interessantes (e algumas correlatas) para a reflexão sobre as circulações e aparecimentos desses arranjos entre as artes e a religião. Se, ao longo desses trânsitos, tais composições reaparecem transformadas e dotadas de novos sentidos, elas continuam a carregar referências, mais ou menos explícitas, à sua procedência ou a alguns de seus elementos primeiros. No caso dos objetos-oratórios de Farnese de Andrade, trata-se de uma aproximação direta: as obras referem-se aos nichos com imagens de santos católicos e de divindades variadas, que não apenas citam sinteticamente as disposições de tipo altar, como fazem proliferá-las ao seu redor, nos cantos e cômodos da casa. No exemplo das esculturas de Guyodo, essa aproximação não é evidente, mostrando-se de modo mais alusivo. Sem pretender fazer “arte vodu”, o artista se vale de elementos do vodu, enfatizando a sua presença na vida cotidiana do país e ressaltando o seu caráter de conhecimento ampliado do mundo.

A inscrição do sagrado em solo cotidiano se faz presente nos dois artistas, de maneiras diversas. Os oratórios de Farnese nos reportam às paisagens mineiras da infância e ao mundo doméstico, relançando memórias e experiências pretéritas. Os seus objetos povoados de santidades, sexo e corpos mutilados criam uma atmosfera de violência e fantasmagorias, ao mesmo tempo que se referem a objetos e práticas rotineiras. Além de subverter fronteiras entre religiões e devoções, ele

aproxima sagrado e vida cotidiana, ajudando também a pensar a casa simultaneamente como espaço de devoção, criação e exposição. O exemplo de Guyodo, por sua vez, nos endereça ao “jardim” de suas criações, no qual o universo vodu é de algum modo recriado; nele, as relações entre a vida e a morte, presentes nas interações cotidianas com seus espíritos, são recuperadas e revividas. O cuidado com a manutenção das coisas, sua constante reposição e reconfiguração de modo a criar objetos artísticos novos e vivos (as esculturas não por acaso são, em sua maioria, figuras antropomórficas) evocam o zelo com o qual se cuida de um altar vodu, este igualmente uma estrutura viva, dotada de força e agência.

Tais questões fazem ecoar os problemas levantados de maneira precursora por Michel Leiris em *O sagrado na vida cotidiana* (2017 [1938]), quando ele não apenas expande os sentidos do sagrado para além da esfera religiosa, como o enraíza em solo comum, ligado às lembranças de infância, a pessoas e objetos, assim como às relações que estabelecemos com eles. O sagrado, menos do que esfera apartada do mundo, é presença no solo da vida ordinária, deflagrando sentimentos e criações. Não parece descabido afirmar que tanto os artistas tratados quanto Leiris interrogam a “sacralidade profana”, experimentada cotidianamente.

Se as composições do tipo altar reaparecem nos trabalhos de Farnese e Guyodo, citadas e experimentadas, as suas criações se querem artísticas, engendrando, portanto, trocas distintas com aqueles que com elas se deparam, o que nos leva a pensar os trânsitos entre os espaços da casa, do “jardim” e os lugares usualmente destinados às artes. No universo doméstico e nos espaços religiosos, os altares definem práticas e reciprocidades específicas – os santos protegem e cuidam das pessoas, bem sabemos. No interior dos espaços expositivos públicos (museus e galerias), por seu turno, outro tipo de rituais e trocas tem lugar. No caso de Farnese, tenderíamos a dizer que, ao proporem uma cogitação sobre as relações entre domesticidade e sagrado, revestindo-as de sentimentos de incômodo e desconforto, os seus objetos-oratórios fazem disparar memórias pessoais e familiares, sublinhando as ambiguidades que rondam o sagrado, revestido de sentimentos de proximidade e distância, respeito, desejo e temor, estranheza e familiaridade (ambiguidades para

as quais Leiris chamara a nossa atenção). As esculturas de Guyodo, de seu lado, recriam o cotidiano de Porto Príncipe com base na precariedade e nos escombros. Mas ao invés de sublinhar a carência, ele converte a suposta terra arrasada em um grande jardim. Suas esculturas, espécies de homens-fantasmas-santos, colocam em questão as fronteiras entre um sagrado propriamente religioso e um sagrado profano, subvertendo ainda certas concepções de senso comum que tendem a opor a brutalidade das ruas à delicadeza da criação artística.

As formas e elementos do universo religioso que esses artistas mobilizam em suas obras – mas que nem por isso convertem suas produções em “arte religiosa” ou “arte vodu” – nos auxiliam a perturbar fronteiras entre os universos. Se, de um lado, expandimos a compreensão do religioso, pensando-o para além de uma dimensão instituída e coletiva alargando-o no sentido da experiência sagrada, como propõe Leiris, de outro, ampliamos o entendimento da arte, tratando-a para além da representação e de certa concepção estética, como propõe Alfred Gell (2018 [1998]). É possível entrever novas formas de relação entre os domínios, que se tocam e se transformam, sem no entanto se confundirem.

Os exemplos analisados sugerem como altares e criações artísticas são artefatos complexos que circulam entre espaços domésticos e públicos, entre a casa e a rua, carregando forças e agindo sobre quem com eles se relaciona, ainda que de modos distintos. Em termos de seus efeitos, poderíamos, mais uma vez inspiradas no exercício de Alfred Gell (2001 [1996]) em torno da armadilha de caça zande, indagar: se altares podem funcionar como obras de arte expostas em museus, será que obras de arte podem funcionar como altares?³² Mesmo que nossa intenção não seja responder à questão (para isso teríamos que analisar de perto experiências expositivas envolvendo os altares, tarefa que ultrapassa o escopo deste artigo),³³ a pergunta mostra-se interessante para refletirmos sobre as proximidades entre criação artística e religiosa, ambas envolvendo

32 Neste artigo, Alfred Gell, partindo da exposição *Art/Artifact*, organizada por Susan Vogel em 1988, se pergunta, em um debate com o historiador da arte Arthur Danto, sobre as homologias entre obras de arte e instrumentos técnicos ou utilitários. Em função da exibição de uma rede de caça zande “como se fosse” uma obra de arte, Gell faz o exercício de pensar se as obras de arte também não funcionariam como armadilhas que, ao acionar relacionamentos complexos, “impediriam a passagem”, capturando o espectador tal qual uma presa (2001, p. 190).

33 Lembremos, entre outras, a exposição *Altars: Art To Kneel Down* realizada em 2001 em Dusseldorf na Alemanha (Kunst Palace) com curadoria de Jean Hubert Martin, que expôs 68 altares do mundo todo com a intenção de dar relevo ao seu aspecto artístico.

procedimentos técnicos, alguns inclusive similares. Isso porque, para Gell, artistas e mágicos (ou sacerdotes) são aqueles que, fazendo uso de técnicas e encantamentos precisos, transformam a matéria, sendo capazes de capturar, por abdução, aqueles que se relacionam com suas criações – estas sempre investidas recursivamente de outras relações.

Levando adiante tal inspiração, não parece fortuita a localização de homologias entre materiais e métodos presentes na feitura de altares e de objetos de arte. Ao colocarmos a ênfase em seu caráter artefactual e técnico, esses objetos mostram-se menos representações (embora possam também representar) do que artefatos que produzem efeitos sobre o mundo. Os altares-oratórios de Farnese, assim como os “jardins” e esculturas de Guyodo, embora muito diferentes entre si, expressam as relações entre vida e morte (entre destruição e criação) que, longe de se excluírem, convivem nas peças. Se, por meio do engenho técnico, eles logram devolver vida à matéria inerte e descartada (lixos, destroços), as coisas criadas não perdem sua dimensão fantasmática, deixando à mostra a violência dos aniquilamentos (de corpos e paisagens) que os fragmentos e o modo como são associados evidenciam. Afinal, longe de se fundirem ou se confundirem nas composições, os elementos primeiros podem ser nelas identificados. As obras configuram-se, assim, como potentes instrumentos de ativação de coisas e memórias, imbuídos de força persuasiva que capturam aqueles que com elas se relacionam.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, F. *Farnese de Andrade*. Texto de Rodrigo Naves (“A grande tristeza”). São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANDRADE, F. *Objetos*. Textos de Charles Cosac, Marco Antonio Mastrobuono e Farnese de Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BRAZIEL, J. E. Atis Rezistans (Resistance Artists): Vodou Street Sculpture at the Grand Rue, Port-au-Prince. *Callaloo*, v. 39, n. 2, p. 419-437, 2016.

CARVALHO, V. C. *Gênero e artefato*. O sistema doméstico na perspectiva da cultura material. São Paulo, 1870-1920. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2007.

CÉLIUS, C. A. *Langage plastique et énonciation identitaire*. L'invention de l'art haïtien. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2007.

CÉLIUS, C. A. Dynamiques de création en Haiti In: CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015a. p. 28-33.

CÉLIUS, C. A. Quelques aspects de la nouvelle scène artistique d'Haïti. *Gradhiva*, n. 21, p. 104-129, 2015b.

CLAUDINE, M.; BELLEGARDE-SMITH, P. (org.). *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.

COSENTINO, D. J. On looking at a Vodou Altar. *African Arts*, v. 29, n. 2, Special Issue: Arts of Vodou, p. 67-70, 1996.

COSENTINO, D. J. *Vodou Things: the art of Pierrot Barra and Marie Cassaise*. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.

COSTA, F. M. *Proteja esta casa*. Retratos das moradas brasileiras. Textos de Guacira Waldeck, Ricardo Gomes de Lima e Myriam Moraes Lins de Barros. Rio de Janeiro: Centro Nacional do Folclore e da Cultura Popular/IPHAN, 2009.

COSTA, H. *Imagens aprisionadas: a foto/objeto em Farnese de Andrade*. Catálogo da exposição Imagens aprisionadas. São Paulo: Espaço Porto Seguro de Fotografia, 2000.

CRUZ, A. T. D. A casa e os altares. *Etnográfica*, Portugal, v. 24, n. 2, p. 351-370, 2020.

CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015.

DALMASO, F. Heranças de família: terras, pessoas e espíritos no Haiti. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 3, p. 96-123, 2018.

DE LA TORRE, R. La Virgen de los mil y un rostros: del mimetismo colonizador al ultrabarroco guadalupano. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 19-54.

DUARTE, L. F. D. O sacrário original. Pessoa, família e religiosidade. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 11-40, 2006.

GELL, A. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. *Arte e Ensaios*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 8, p. 174-191, 2001 [1996].

GELL, A. *Arte e agência*. São Paulo: Ubu Editora, 2018 [1998].

GINZBURG, C. Representação. A palavra, a ideia, a coisa. In: GINZBURG, C. *Olhos de madeira*. Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.

GOLDMAN, M. Histórias, devires e fetiches nas religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise social*, Lisboa, v. XLIV, n. 1, p. 105-137, 2009.

GOYATÁ, J. V. *Haiti popular*: saberes antropológicos e artísticos em circulação (1940-1950). 2019. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

GUIGON, E.; SEBAGG, G. (ed.). *Sur l'objet surréaliste*. Paris: Le presses du réel, 2013.

HURBON, L. *Le barbare imaginaire*. Paris: Éditions du cerf, 1988.

HURBON, L. *Les mystères du vaudou*. Paris: Gallimard, 1993.

JOSEPH, N. *Spirits in Sequins*: Vodou Flags in Haiti. Atglen: Schiffer, 2007.

LEIRIS, M. O sagrado na vida cotidiana. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 3, p. 15-25, 2017 [1938].

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 2013 [1962].

MCCARTHY BROWN, K. Altars Happen. *African Arts*, v. 29, n. 2, Special Issue: Arts of Vodou, p. 67, 1996.

MCCARTHY BROWN, K. *Mama Lola*: A Vodou Priestess in Brooklyn. Los Angeles and London: University of California Press, 2001 [1991].

MCALISTER, E. A Sourcerer's Bottle: the visual art of magic in Haiti. In: COSENTINO, D. J. (org.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA/Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 305-323.

MACHADO, C. E. Revisitando os altares domésticos: os usos do espaço doméstico como parte da experiência religiosa. *Primeiros Estudos*, São Paulo, n. 12, p. 144-165, 2012.

MACHADO, D. P. *A privatização da fé: capelas domésticas nas Minas Gerais dos séculos XVIII e XIX*. 2019. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

MALINOWSKI, B. *Coral Gardens and Their Magic*. A Study of the Methods of Tilling the Soil and of Agricultural Rites in the Trobriand Islands. London: George Allen & Unwin Ltd., 1966 [1935].

MARQUES, L. Fazendo Orixás: sobre o modo de existência das coisas no Candomblé. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 38, n. 2, p. 221-243, 2018.

MÉTRAUX, A. *Le vaudou haitien*. Paris: Gallimard, 1958.

MINTZ, S.; TROUILLOT, M. The social history of haitian vodou. In: COSENTINO, D. J. (org.). *Sacred Arts of Haitian Vodou*. Los Angeles: UCLA/Fowler Museum of Cultural History, 1995. p. 123-147.

MORAIS, F. Farnese de Andrade. *Galeria Revista de arte*, v. 7, n. 29, 1992.

NEIBURG, F. (org.). *Conversas etnográficas haitianas*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2019.

OLIVEIRA, P. L. Conexões entre patrimônio e sacralização da vida doméstica: uma releitura de O sagrado na vida cotidiana de Michel Leiris. *Debates do NER*, Porto Alegre, n. 31, ano 18, p. 113-123, 2017.

PEIXOTO, F. A. Os objetos e suas artes In: FONSECA, C.; ROHDEN, F.; MACHADO, P. S.; PAIM, H. S. (org.). *Antropologia da ciência e da tecnologia: dobras reflexivas*. Porto Alegre: Sulinas, 2016. p. 63-80.

PÉRODIN-JÉRÔME, M. Lieux informels d'expérimentation In: CUZIN, R.; PÉRODIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015. p. 20-27.

PRICE-MARS, J. *Ainsi parla l'Oncle*. Port-au-Prince: Les Éditions Fardin, 2011 [1928].

RAMSEY, K. Prohibition, persecution and performance: anthropology and the penalization of vodou in the mid-twentieth century. *Gradhiva*, n. 1, p. 165-179, 2005.

RICHMAN, K. *Migration and vodou*. Florida: University Press of Florida, 2005.

RIGAUD, M. *La tradition voodoo et le voodoo haïtien* (son temple, ses mystère, sa magie). Port-au-Prince: Éditions Fardin, 2015 [1953].

ROCHA, E. S. *Vestígios do sagrado: uma etnografia sobre formas e silêncios*. 2012. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SANSI, R. “Fazer o santo”: dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. *Análise social*, Lisboa, v. XLIV, n. 1, p. 139-160, 2009.

SANSI, R. *Art, anthropology and the gift*. London: Bloombury Publishing Plc., 2015.

SANSI, R. The everyday life of shrines in Cachoeira, Brazil. *Magic, ritual and withcraft*, v. 13, n. 2, p. 231-249, 2018.

SANTOS, V. *Santo de casa faz milagre: desenho e representação dos oratórios populares em Feira de Santana*. 2014. Dissertação (Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade) - Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

ULYSSE, S. Le vaudou dans l'art contemporain In: CUZIN, R.; PÉRO-DIN-JÉRÔME, M. (org.). *Haiti: deux siècles de création artistique*. Paris: Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2015. p. 122.

VERNANT, J. *Mito e pensamento entre os gregos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

VITAL DA CUNHA, C.; OLIVEIRA, P. L. Sentidos de transformação na *street art*: religião, arte e política nos Anjos de Wark. In: GIUMBELLI, E.; PEIXOTO, F. (org.). *Arte e Religião: passagens, cruzamentos, embates*. Brasília: Aba Publicações, 2021. p. 87-120.

Sites consultados

GRAND PALAIS. *Haïti / Interview de Guyodo*. 12 dez. 2014. YouTube: Grand Palais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=G6Qe-9DhgMVU>. Acesso em: 11 ago. 2020.

ORATÓRIO do Demônio. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020a. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra15471/oratorio-do-demonio-the-devils-oratory>. Acesso em: 14 nov. 2020. (Verbete da Enciclopédia).

ORATÓRIO do Índio. In: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020b. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra25200/oratorio-do-indio>. Acesso em: 14 nov. 2020. (Verbete da Enciclopédia).

Filme consultado

GORDON, L. *The sculptors of Grand Rue*. 2008. Curta-metragem (32 min). Disponível em: <https://vimeo.com/51848464>. Acesso em: 11 ago. 2020