

Artes visuais e rituais umbandistas: uma experiência poética com os objetos cerâmicos utilizados no *pejé* de Mãe Isabel

Visual arts and practices of Umbanda ritual: one poetic experience with ceramic objects use in Mom Isabel's *pejé*

Luisa Magaly Santana Oliveira Reis

RESUMO

Este artigo expõe os resultados poéticos alcançados na pesquisa em artes visuais, realizada em 2014, no *pejé* de Mãe Isabel, zeladora de *inquice*, na cidade de Juazeiro – BA. A partir de dados coletados em visitas e entrevistas à Mãe Isabel, referentes aos objetos cerâmicos utilizados nos rituais umbandistas, foi possível estabelecer relações entre Arte, Natureza e Umbanda. A compreensão de elementos poéticos visuais e rituais a partir desses objetos contribuiu para a construção de instalações artísticas, resultantes das contenções (aquilo que pode ser contido) e transbordamentos (aquilo que não pode ser contido). A análise do uso do *ibá* sagrado de Umbanda junto aos processos de criação em artes visuais resultou em uma exposição individual denominada “Cerâmica encantada: objetos de contenções”.

Palavras-chave: Umbanda, Artes Visuais, processos de criação, contenções, transbordamentos.

ABSTRACT

This article exposes the poetic results achieved in the art research conducted at the *pejé* of Mother Isabel, caretaker of *inquice*, in the town of Juazeiro - BA in 2014. From the data collected in visits and interviews with Mother Isabel regarding the ceramic objects used in the Umbanda rituals, it was possible to establish relations between Art, Nature and Umbanda. The understanding of visual and ritual poetic elements from these objects contributed to the construction of artistic installations, resulting from containment (what can be contained) and overflows (what cannot be contained). The analysis of the use of the sacred *Ibá* of Umbanda together with the creation processes in visual arts resulted in an individual exhibition called “Enchanted Ceramics: Objects of Containments”.

Key-words: Umbanda, Visual Arts, creation processes, containments, overflows.

¹ Licenciada em Artes Visuais pela Universidade do Vale do São Francisco (UNIVASF). Mestra em Processos de Criação em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia. Docente de Artes do IF Baiano – *campus* Uruçuca. Artigo recebido em 29.09.2019 e aceito em 05.11.2019. Contato: luisa.reis@ifbaiano.edu.br

INTRODUÇÃO

“Cerâmica Encantada: objetos de contensões” é o resultado artístico da pesquisa em artes visuais, feita em 2014, a partir de análises e estudos realizados no *peji* de Mãe Isabel, zeladora de *inquice*, na cidade de Juazeiro – BA. Nas visitas e entrevistas à Mãe Isabel, foi possível coletar dados que subsidiaram a construção de trabalhos artísticos referentes aos objetos cerâmicos utilizados nos rituais umbandistas, estabelecendo relações entre a Arte, a Natureza² e a Umbanda. A compreensão de elementos poéticos visuais e rituais a partir das reflexões acerca do *ibá*³ sagrado de Umbanda junto aos processos de criação em artes visuais contribuiu para a construção de instalações artísticas, resultantes de questionamentos sobre possíveis contensões (aquilo que pode ser contido) e transbordamentos (aquilo que não pode ser contido).

Neste sentido, pensemos também de que forma a religiosidade afrodiáspórica umbandista poderia contribuir para a elaboração de trabalhos em artes visuais. Como é possível unir processos de criação em Artes a partir de referências na religião Umbanda e, por meio desta fusão, elaborar um arcabouço poético capaz de resultar em visualidades artísticas anímicas? A partir dessas provocações foram elencadas diversas possibilidades de temas que foram suscitados por meio de interrelações entre arte e religião, como as vestimentas, a presença do feminino nos ritos, a possibilidade de representações de suas entidades ou de fotografias capturadas nos terreiros, dentre outros temas corriqueiros aos artistas e pesquisadores da antropologia e sociologia.

A Política, a Cultura, a História, a Sociologia e a Antropologia referentes aos estudos diaspóricos são suscitados pela produção nas Artes. Discussões que se implementam a partir do encontro de etnias e das assimilações das diversas culturas e crenças, para formular uma outra manifestação religiosa e cultural. Existem peculiaridades nas religiões de matrizes africanas e dos povos originários brasileiros que fizeram com que a série de trabalhos artísticos desenvolvidos com base nos objetos e vivências rituais na Umbanda fossem desenhadas por meio da análise de outras experiências estéticas localizadas no campo da arte: cerâmica, natureza e espiritualidade tornaram-se potentes elementos de enredamento dessa pesquisa e processo de criação artístico.

A mistura desses campos de conhecimento propiciou a reformulação dos recipientes, possibilidades visíveis de modos de existências invisíveis, criadas por meio da arte. A vida

² Natureza aqui se apresenta no sentido da fisicalidade do mundo, do mundo natural, ambiental. A Natureza enquanto provedora de fenômenos e materiais.

³ *Ibá* ou *igba* é conjunto de utensílios feitos de cerâmica (pratos, tigelas, talhas, combucas, moringas etc.) pertencentes ao umbandista para assentamentos sagrados dos orixás e outros rituais.

extracorpórea anímica, apesar de suas insubstancialidades, pode provocar nos corpos, humanos ou não, múltiplas sensações, desde arrepios até brados que mais parecem sons de trovões. No ato da incorporação é possível perceber nuances de um incorpóreo agindo sobre um corpo, que dança, gira e pode curar. Captar o limiar das ações que envolvem o corpo, a cosmogonia e os objetos possibilitou a reelaboração de formas e as deu um outro sentido, uma outra sacralidade, desta vez no ambiente artístico.

A apropriação artística das formas dos recipientes (objetos cerâmicos) sacralizados pela Umbanda dá origem a novas configurações dos objetos e atribui a eles significados estéticos, gerando instalações artísticas por meio de uma poética das contenções e dos transbordamentos. O resultado foi uma série de instalações, onde a presença da materialidade parecia permitir o contato com o imaterial. Além dos vasos, potes, aribés, moringas, pratos e panelas contentoras, estão presentes elementos transbordantes como o mel, o azeite doce, a seiva de alfazema e o azeite de dendê que, em conjunto com as crenças umbandistas, tentam conter os espíritos que em sua fluidez são incontíveis.

Para fundamentar as reflexões aqui iniciadas partiremos da entrevista feita com Mãe Isabel, *zeladora de inquice*⁴, na cidade de Juazeiro (BA), de observações feitas em seu quarto de santo, em sessões e rituais umbandistas, a fim de criarmos uma ponte sacralizada, onde em uma das extremidades podemos encontrar a cerâmica, enquanto meio expressivo da arte, no outro extremo a religião Umbanda, manifesto de uma cultura híbrida. Entre esses dois extremos existe as indispensáveis forças da natureza e sua diversidade material. As palavras de Mãe Isabel são como linhas que costuram o processo de criação, numa espécie de renda ou bordado, ligando os extremos existentes entre Umbanda e cerâmica, encontrando semelhanças no que se refere a modelagem da argila e em sua posição como pessoa que zela e modela outras pessoas.

Arte e religião se encontram por meio da materialidade, do ritual e dos elementos fundamentais (terra, água, ar e fogo), guiados, teoricamente, pela fenomenologia poética de Gastón Bachelard. Através de uma metodologia transcendente, a artista elabora seus próprios ritos de passagem e conceitos operacionais, estabelecendo analogias entre a sacralidade da matéria e sua correspondente imaterial. As criações são reflexos visuais de uma tentativa de expor o universo simbólico presente no culto dos orixás e encantados. Ao permitir que o

⁴ O mesmo que mãe de santo. Quem cuida do terreiro, das entidades regentes e dos agregados. *Nkisi* é a palavra em Bantu que denomina essas entidades. “Inquice” é a grafia em português da palavra africana.

azeite de dendê transborde e se auto represente, tomando na liquidez de seu estado físico seu formato fluido, a artista sugere a presença do intangível.

Aos trabalhos que compuseram a exposição “Cerâmica Encantada: objetos de contenções” foram incorporadas nuances que variavam entre o que se pode tocar/conter e, ao mesmo tempo, aquilo que não podemos tocar, ou aquilo que transborda. Somos então condicionados a repensar nosso ato de ver, uma proposta de aproximação dos objetos ali apresentados com os animas da natureza e personificações dos Orixás e os Encantados dos povos originários brasileiros, que seriam as representações do intangível. A contenção se dá pela sacralização dos objetos e ao mesmo tempo a atribuição ao que ele pode guardar para uma determinada entidade. Mas, como poderíamos conter o impalpável? Neste caso, a proximidade se dá por meio de um outro recipiente, o corpo do médium. Vejamos então como poderia acontecer essa mediação entre corpo, espiritualidade, arte e natureza.

A religião Umbanda tem como um de seus fundamentos a crença nas personificações das forças da Natureza e representações da ancestralidade, conhecidas como Orixás, Caboclos, Pretos Velhos, Ciganas, Marujos. Deste modo, os elementos naturais, cada parte que os compõe, tornam-se insubstituíveis. A terra, que pode conter a dureza e a moleza, é o que justifica a singularidade da presença de objetos cerâmicos ou da argila em ritos de passagem, celebrações e oferendas feitas às entidades representantes do tempo, águas, terra, fogo, ar e matas. Resultado do cozimento da terra, a cerâmica envolve em seu fazer uma prática milenar, revolucionária, que contribuiu para que a humanidade aprendesse a guardar coisas, criar formas e compreender o tempo da natureza. Sobre a exposição Cerâmica Encantada e o processo criativo da artista escreve a curadora da mostra Sarah Hallelujah:

A cerâmica guarda em sua memória o avesso da terra, o barro que é lama da beira do rio, em seu trabalho contém também o inatingível. E esse conter é re.construído pela artista, o contido agora nos escapa, e ela permite à matéria o fluir em um transbordar transformador. Na fala do escritor moçambicano Mia Couto: “Não se pode contrariar os espíritos que fluem”, assim se desvela a natureza do conter metafórico nas cerâmicas encantadas que a inquietam. (HALLELUJAH, 2014).

Neste sentido, é cabível que a Umbanda tenha funcionado, para este processo de criação artístico, como objeto central da concepção de imagens concretas, justamente, por apresentar a natureza como fundamento de uma crença. Uma vez que a gênese da série Cerâmica Encantada tenha como objetivo refletir sobre os pontos de encontros entre o que pode conter um objeto sacralizado e aquilo que é incontível, foi permitido a artista atualizar

conceitos mediante procedimentos artísticos e ritos próprios das artes visuais, compreendendo-os enquanto fases de desenvolvimento criativo e poético.

Os conceitos operacionais e formas, ora extraídos da natureza, ora dos rituais umbandistas, proporcionaram enxergar e materializar outras perspectivas e significados para os recipientes encontrados no *peji* de Mãe Isabel. Verbos como: modelar, soprar, transbordar, conter, derramar, ritualizar, queimar, serviram de guias para a elaboração dos trabalhos artísticos e dos resultados estéticos alcançados. No atelier, as palavras-conceito foram transformadas em ações, texturas, materiais, cores, formas, ferramentas, técnicas e modos de fazer. Na galeria, os objetos resultantes permitiram o derramar e a reserva de substâncias ora sólidas, como a terra e a cera, ora fluidas, como azeites, o mel, água e seiva.

UMA SÍNTESE RELIGIOSA BRASILEIRA CHAMADA UMBANDA

Sem querer estabelecer linhas ontológicas, mas ao mesmo tempo questionando espaços de poder, contextualizar a Umbanda é essencial para que haja a compreensão diante dos dados que foram levantados nesse processo de criação. A intenção não é resumir o contexto de surgimento da religião em datações e marcos históricos, pois não seria apropriado dar ênfase a essa análise, uma vez que o interesse foi o de nos aprofundarmos nos significados gerados pela religião. O que trataremos aqui é de uma síntese religiosa brasileira chamada Umbanda, que possui um poder simbólico capaz de motivar criações no campo das artes visuais.

O surgimento da Umbanda, no início do século XX, no Rio de Janeiro, apresentou uma religião em que suas características conformavam em uma espécie de síntese do que parecia ser o povo brasileiro e as crenças existentes naquele dado momento pós-colonial, pós-genocida e pós-afrodiaspórico. A presença espiritual dos povos indígenas, marujos, pretas e pretos velhos, crianças, ciganas e orixás nos rituais apontam para uma diversidade sagrada, denominada por Fernando Giobellina Brumana de “marginalia sagrada” (BRUMANA, 1991), isto é, esses indivíduos contidos nos rituais umbandistas seriam as mesmas vítimas do genocídio colonial, do mito racial e da exploração por meio do trabalho escravo e das condições precárias de vida, ocorridos em momentos e lugares distintos no Brasil. Esses espíritos pertenceriam então aos corpos que foram colocados à margem e que encontravam modos de resistir nos resquícios culturais advindos da ancestralidade que carregavam, tornando-se no momento do desencarno, espíritos de luz presentes nas sessões umbandistas.

Por meio de investigações sobre os rituais umbandistas foi possível encontrar os vestígios das migrações nas entidades que rodopiam no terreiro, numa espécie de etnografia das terras brasileiras. Poderíamos citar indiretamente aqui a fala do professor Mário Teixeira de Sá Junior onde, em um de seus minicursos, que tem por título “Umbanda: essa marginalia sagrada” (2012), aponta a sacralização das vozes silenciadas, ao passo que compreende que a Umbanda possui em seu conjunto sagrado as diversas representações sociais que fizeram e fazem parte dos processos de construção da sociedade brasileira.

São eles: **Caboclos**: espíritos dos povos indígenas, líderes de aldeias; **Caboclos Boiadeiros**: espíritos de vaqueiros, representações do sertanejo, vestidos de couro; **Pretos velhos**: espíritos de idosos negros, que relatam suas biografias diante das vivências enquanto escravizados; **Marujos**: espíritos de marinheiros, os homens do mar, geralmente se apresentam alcoolizados; **Ciganas**: as mulheres que possuem vidência, operam sobre a saúde, vida pessoal e profissional, são representações da sexualidade feminina; **Mineiros**: são os mineradores, extratores de ouro. Explorados nas minas que enriqueceram as coroas europeias e **Zé Pelintra**, um exemplo espiritual de personagens que marcam a época em que a Umbanda foi sistematizada. Porta-se como um típico “malandro carioca” do início do século XX figura cultuada em alguns Candomblés, Tambores de Mina e em outras casas de Umbanda.

Violência, silenciamento e dispersão forçada resumem o contexto da formação da população brasileira. Cada povo trouxe consigo elementos culturais e experiências sociais que diferiam das já encontradas nas terras brasis. Com o passar do tempo os paradigmas coloniais foram substituídos por ideias como modernidade, industrialização e divisão de classes. Elaborou-se uma proposta hegemônica de identidade sociocultural brasileira e, diante desse contexto, no início do século XX, surge a Umbanda. De acordo com Renato Ortiz:

Constataremos assim que o nascimento da religião umbandista coincide justamente com a consolidação de uma sociedade urbano-industrial e de classes. A um movimento de transformação social corresponde um movimento de mudança cultural, isto é, as crenças e práticas afro-brasileiras se modificam tomando um novo significado dentro do conjunto da sociedade global brasileira. Nesta dialética entre social e cultural, observaremos que o social desempenha um papel determinante. (ORTIZ, 1999. p. 15).

Os rituais da Umbanda reúnem aspectos de outras práticas religiosas: espiritismo, catolicismo, culto aos Orixás e rituais indígenas de cura que, individualmente, sofreram alterações quando nossos povos originários foram forçados ao contato com os colonizadores europeus, ou quando trazidos para o Brasil, formando um contexto cultural híbrido

(CANCLINI, 1998). Seja no que se refere às adaptações práticas dos seus referidos dogmas e rituais ou justaposição das práticas decorrentes da convivência com outros povos.

Nessa dialética entre social e cultural, como menciona Ortiz (1999, p.15), a Umbanda recolhe em outras religiões as frações que a interessa para formular sua crença, por exemplo, extraindo do catolicismo as imagens dos santos e algumas rezas; reinterpretando os gestos, objetos, palavras e formalidades das religiões de matriz africana e originárias brasileiras, apresentando proximidade com o pensamento racional do espiritismo kardecista, conseguiu encontrar semelhanças entre fragmentos apropriados e outras práticas ritualísticas; sistematizou a presença de objetos, signos, entidades e participantes em sua prática; instrumentalizou o seu praticante recriando símbolos e objetos para agregá-los aos cultos.

No terreiro estudado, as reinterpretações geraram a substituição dos tradicionais tambores por tamboretas (bancos) de madeira, encourados e afinados ao calor do fogo. Esta especificidade ocorreu devido a adaptações determinadas por uma das entidades que guia o terreiro de Umbanda onde mãe Isabel se encontrava. Na maioria das casas de culto afrodiáspóricas tocam-se durante os rituais os atabaques, três tambores, denominados na língua *Yorubá* de *rum*, *rumpi* e *lé*. Outro fator interessante neste terreiro é a fluência na comunicação com as entidades por meio de rezas e cantos, que traduzem a formação linguística do Brasil, apresentando palavras originadas dos troncos linguísticos *Bantu*, *Yorubá* e dos povos originários brasileiros, junto à língua colonial, o português.

É certo que as mudanças geográficas ou sociais podem modificar as práticas culturais de cada indivíduo. O contexto que promoveu as principais alterações do modo de vida do povo brasileiro foi de dominação por meio da escravização, do genocídio e do epistemicídio estrelado pelos colonizadores portugueses. A partir da investigação no *peji* de Mãe Isabel, foi possível detectar traços de resistência e uma contínua reencenação da existência dos povos subalternizados. A história vive dentro dos terreiros de religiões de matrizes indígenas e africanas, pois nos corpos dos rodantes encarnam momentaneamente espíritos daqueles que viveram as violências colonizadoras. Os próprios terreiros, enquanto territórios, podem ser considerados quilombos urbanos, nos quais a prática da resistência é vivida desde as investidas de feitores, perpassando pelos policiais da Delegacia de Jogos e Costume e, nos dias atuais, pelos grupos de fanáticos neopentecostais.

As adaptações, transformações ou ressignificações ocorridas durante a sistematização da Umbanda enquanto religião são consequência de um movimento inevitável da sociedade, principalmente daquelas provocadas de maneira forçosa e dominadora. Muitos estudiosos

tentaram explicar as religiões de matriz africana de modo pejorativo, inferiorizando tais crenças devido a um projeto de dominação cristão, implementado pela coroa portuguesa e engendrado nas camadas sociais mais abastadas para manutenção do domínio e controle dos corpos, legitimados por pensamentos racistas. Em pleno século XXI, atitudes como essas, agora protagonizadas por alguns praticantes de religiões neopentecostais, um público que faz parte de camadas mais populares, comandadas por pessoas que enriquecem às custas da fé, promovem a intolerância religiosa por meio do discurso de ódio e dos constantes ataques aos templos pertencentes aos povos de terreiro.

Desde o Brasil Colônia o contato entre as diferentes culturas e as estratégias utilizadas como formas de resistência à tentativa portuguesa de “matar” a cultura dos povos que viviam sob seu domínio, provocaram o encobrimento dos cultos afrodiáspóricos e indígenas pelas imagens e práticas da religião Católica. Este fenômeno foi nomeado de inúmeros modos, ficando mais conhecido como sincretismo religioso. A justaposição creditada ao alagoano Artur Ramos (2001) para delinear as influências dos povos na constituição das entidades umbandistas, “jeje-nago-muçulmi-banto-católico-espírita-caboclo”, pode ser assimilada ao que foi denominado como sincretismo por outros estudiosos da antropologia e sociologia.

Como em um movimento de dentro para fora, a doutrina umbandista também pode alterar o modo de vida dos praticantes. Poderíamos dizer que, visto a devoção dos fiéis de Umbanda aos seus guias espirituais e as mudanças de rotina ocorridas devido adesão aos cultos, é possível afirmarmos que estes fiéis promovem uma troca constante entre práticas multiculturais (HALL, 2003) ou híbridas (CANCLINI, 2008) em seus contextos socioculturais e políticos.

Apesar do contexto de violências simbólicas, psicológicas e físicas em que se deu o sincretismo, a partir da fala de Mãe Isabel, o fenômeno sincrético não é aceito e tampouco negado pelos seus praticantes, é algo que está naturalizado no cotidiano sagrado, que não é estranho e que não se deu somente pela forçosa relação entre católicos europeus e africanos escravizados, mas também pela possibilidade de inclusão de outras referências cosmogônicas, como a pajelança praticada pelos povos originários brasileiros. Repensar a palavra sincretismo (FERRETI, 2013) ao falar de Umbanda torna-se necessário, pois constitui-se como parte da religião, característica combatida por discursos puristas a respeito das formações culturais e religiosas brasileiras. O sincrético pode ser percebido facilmente nas orações ou nas imagens de santos católicos encontradas no *peji* e aqui representadas pelo depoimento de Mãe Isabel (2013):

Quando Deus criou o mundo. Falando na... é... Digamos assim, Deus a gente chama de Olorum, na Umbanda, né? A gente diz ser Olorum. Deus criador de todo o Universo. Olorum, que na Umbanda a gente diz assim: Olorum, venera Deus. Assim como Oxum. Nossa Senhora Imaculada Conceição, venera Oxum. Na Umbanda é dito assim. Não que isso seja real. Mas, na Umbanda, para os Umbandistas é feito dessa forma. Então, Olorum sendo Deus (SANTOS, 2013).

A fala de Mãe Isabel confirma a perspectiva de que nos processos de trocas simbólicas promovidos pela imposição do cristianismo para os povos diaspóricos ou originários o efeito híbrido em religiões como a Umbanda nasce a partir de parâmetros cristãos, isto é, coloniais. Onde sempre irá existir um padrão católico para comparar a existência de outras crenças. Para a cosmogonia africana, Olorum não é Deus, mas, efetivamente Olorum. Não se traduz ou explica quem esta entidade é a partir de figuras do cristianismo, no entanto, para nós brasileiros, a prática da tradução/traição nos provoca assimilações um tanto literais.

Vê-se culturalmente como algo naturalizado, a partir de uma forçosa catequização do povo brasileiro, a explicação de que qualquer outra divindade exista a partir de personagens judaico-cristãos. Deste modo, Xangô (*Sangô*, entidade dos raios e trovões para os yorubas) é representado por São Jerônimo ou São João, do mesmo modo que ocorre com os exemplos destacados anteriormente na fala de Mãe Isabel. Outro fenômeno ocorre a partir do contato entre as nações africanas, desta forma, Nzazi (entidade dos raios e trovões para os povos *Bantu*) é comparado ao Orixá Xangô, no entanto, Nzazi é um *Nkisi* e tem um sentido sagrado para os Bantu. Xangô, por sua vez é um orixá dos lorubá. Essas duas entidades são diferentes, entretanto, assemelham-se por representarem a mesma força da natureza, há fundamentalmente uma mudança de nome, modo de representá-los e cultuá-los. Quando seus cultos são trazidos para o Brasil, nas condições escravistas, essas entidades recebem configurações proximais e se encontram em um único lugar, o terreiro.

Frente a complexidade das relações estabelecidas entre os praticantes de Umbanda e os processos de formação socioculturais brasileiros, entende-se a necessidade da criação de ritos e estratégias artísticas singulares. Com efeito, o que se buscou com a pesquisa que deu origem a exposição “Cerâmica Encantada: objetos de contensões, não se trata do sincretismo religioso convencional, mas de atribuições de significados a partir das experiências artísticas e de articulações entre Umbanda, Natureza e Arte. As linhas se definem a partir de ligações entre natureza e cosmogonias africanas e indígenas, entre arte e espiritualidade.

A primeira relação citada se dá pela presença das personificações da natureza nos rituais umbandistas, por meio da aproximação entre os orixás, *mikis*⁵, voduns e encantados

⁵ Plural de *Nkisi* – entidades cultuadas pelos povos Bantu.

com os quatro elementos primordiais (terra, fogo, água e ar), além da utilização de produtos de origem vegetal, animal e mineral para a construção dos trabalhos artísticos; a segunda acontece no momento em que surge uma poética pautada na tridimensionalidade cerâmica, dando origem a peças que estarão interligadas à Umbanda por meio dos objetos, criados a partir da arte do fogo, sacralizados em seus rituais.

A partir dessas considerações, as linhas que dividem Arte, Natureza e Umbanda são diluídas, o processo de criação faz de seu próprio ritual capaz de sacralizar objetos e criar suas próprias entidades. Com efeito, este fluxo entre arte e espiritualidade possibilitou a criação de aproximações pela artista capazes de entrelaçar conceitos, ações e imagens advindos dos dois campos. Em seguida veremos como ocorrem mais a fundo as associações e como se deu a poética das contenções e transbordamentos.

DO *PEJÍ* AO ATELIER

No terreiro é possível imergir em uma diversidade de significados culturais e ritualísticos. Por meio de um exercício constante de observação os sentidos físicos apuram, o som do tamborete fica mais alto, as cenas mudam todo o tempo em uma aparente sensação mista entre imagens insurgentes, ora em câmera lenta, ora muito rápidas. Não diferente, no entanto, em outro campo de atuação, a arte é também um lugar de observações e multiplicidade de signos e símbolos. Para a Umbanda, cada passo, cada vela, cada ponto cantado, cada recipiente que se apresenta diante dos visitantes e praticantes possui importâncias ímpares e inerentes às entidades. Para as artes visuais as cores, formas, texturas, dimensões geram modos de significações que podem se entrecruzar em um mesmo ponto com a religião, a própria complexidade da sociedade permite esse encontro.

Elementos singulares como os que estão presentes na Umbanda, principalmente aqueles construídos do barro e logo tornados cerâmica juntos formam composições sagradas, lares dos orixás, *mikisi* e encantados, e foram capazes de influenciar a poética das contenções e transbordamentos. Esses mesmos objetos cerâmicos, antes de ocuparem o espaço sagrado religioso, eram vazios criados por artistas/oleiros, para serem preenchidos, talvez conterem um outro sagrado. Vazios no sentido formal e no sentido físico, por esses recipientes não estarem abrigando outra coisa além do ar.

Os entrecruzamentos conceituais, formais e interpretativos feitos a partir dos objetos cerâmicos ritualísticos encontrados no *pejí* de Mãe Isabel possibilitaram que a artista entendesse a importância do barro, elemento natural moldável para a religião. O contato com

a moleza da massa que passa entre os dedos da artista permitiu que os objetos artísticos ganhassem forma, concretude. O conjunto de peças cerâmicas, louças ou esmaltados conhecido no Candomblé como *Ibá* transfigurou-se através do trânsito entre o *peji* e o atelier.

Os estudos feitos pela artista visual sobre o uso dos objetos cerâmicos nos rituais umbandistas, conteúdo quase ausente em outras pesquisas, ofertou a esse processo de criação o desejo pela massa e pelo jogo elementar. Com efeito, aprendeu que em um atelier de cerâmica e em um terreiro é necessário ter parcimônia e cuidado. Ensinamentos que se tornaram audíveis por meio da voz dos mais velhos. E é com base no relato da zeladora de inquite, modo como mãe Isabel prefere ser enunciada, respeitando seu tempo e a hora certa de fazer perguntas, que reconheceu cada peça, compreendeu seus significados, em que momento e para que são usadas.

Não é de maneira linear que a espiritualidade umbandista acontece para todas as pessoas, parece surgir daí a ideia de que cada filho é como uma espécie de barro diferente, cada um com mais ou menos necessidade de água e limpeza, onde são retiradas as impurezas como pedras, areia e matérias orgânicas, que possuem mais ou menos plasticidades, facilitando ou dificultando sua modelagem. Perguntada se zelar de um filho era o mesmo que modelá-lo Mãe Isabel disse:

Com certeza! Com certeza! É o mesmo que modelar. Só que... Eita, mas está difícil esse povo, meu Deus. Eu acho que vou mandar... Entrem de novo na forma pra ver se vocês se consertam! Mas...Zelar de um filho de santo, o filho, o Orixá, não. O filho em si, a matéria, é a mesma coisa que modelar. Com certeza! Agora, zelar do Orixá, não. Você zela do Orixá para que o Orixá tenha mais força, mais luz. Né! Dada por Deus. Pra que você, através de tudo que você... (SANTOS, 2013).

Relaciona-se o processo de produção de uma peça em argila ao esforço que faz uma Mãe de Santo para doutrinar as matérias que por suas mãos passam. Precedente indispensável para que, por meio das artes visuais, fosse possível criar uma relação inversa, a de que os objetos construídos também pudessem ser análogos a corpos. Junto ao tempo os corpos-objetos passíveis de incorporações são erguidos pelas mãos da artista, assim como se erguem os corpos humanos nas mãos da espiritualidade.

A arte pode nos levar a dimensões desconhecidas e ainda não imaginadas, opera em seu próprio tempo e com uma rede própria de significações. No *peji*, o tempo torna-se parte indistinta das ações coordenadas por forças intangíveis, que fazem do corpo do médium um “cavalo”⁶ a ser montado. Arte e espiritualidade compartilham de um tempo que ainda é misterioso e instável. Acompanhar o processo de transformação da massa assemelha-se a ver o

⁶ Cavalo: nome dado aos *médiuns* de Umbanda passíveis de incorporação.

tempo deslizar sobre a terra. Desde o seu estado de moleza até alcançar a rigidez irreversível após a sinterização⁷, vemos a dureza se formar, a resistência mecânica e a perenidade da matéria que não pode voltar ao seu estado anterior, de poeira ou lama.

Os recipientes encontrados na ritualidade umbandista guardam, além das sementes, água, azeites e demais elementos, forças intencionais, segredos, orações, que dialogam com os pedidos feitos pelas pessoas designadas a zelar das entidades junto a seus filhos espirituais. O grande objetivo é manter os Orixás e outras entidades cultuadas pela Umbanda mais próximas, fortificadas e iluminadas. Formas diferentes de culto se revelam, de acordo com os diferentes terreiros, nações ou entidades. Entretanto, todos os praticantes tentam conter de alguma maneira essas forças, resignados a guardar uma pequena fração de energia em cada um desses objetos cerâmicos. Fechados ou não, esses objetos auxiliam a alimentar o intangível e, além de tudo, oferecem um conforto concreto, visível, para aqueles que os resguardam.

Para o atelier, as formas, cores, tamanhos, texturas, significados e particularidades dos objetos cerâmicos umbandistas foram sintetizados em uma rede de significações que se distancia dos ritos religiosos para tentar representar as sensações entre o corpo dos médiuns, entidades e objetos, suas contenções e transbordamentos. Somente as peças em terracota, a argila avermelhada cozida e sem os processos de vitrificação foram selecionadas. Desse modo reitera-se o uso dos objetos destinados aos rituais religiosos, comprados pelos praticantes das religiões de matrizes africanas em casas especializadas ou nas feiras livres. Muitos desses objetos ainda são produzidos por famílias ou indivíduos designados a esta prática. Poder construir peças como essas propicia o contato com os antepassados, já que o próprio fazer cerâmico pode induz a pensar nos vestígios da história.

No espaço religioso, as peças podem ser produzidas em comunidade ou muitas vezes atribuídas a uma determinada pessoa, que possui um cargo específico para o ofício de construção dos objetos sagrados. Este foi o caso do artista baiano Deoscóredes Maximiliano dos Santos, mais conhecido como Mestre Didi, que atuava como sacerdote no terreiro do qual fazia parte. Estava ele ligado diretamente à feitura das ferramentas dos Orixás pertencentes ao panteão da terra. A geometria e as matérias-primas constituintes dos elementos rituais são de extrema importância para a eficiência dos ritos. Deste modo, mestre Didi encontra nesses mesmos elementos funções estéticas para a construção dos seus trabalhos.

Na região pesquisada, um outro contexto de produção dos objetos cerâmicos foi encontrado. Muitos dos oleiros construtores dos objetos cerâmicos não participam dos cultos

⁷ Operação ou processo pelo qual se obtém a cerâmica, submetendo a argila a altas temperaturas, que variam de 900°C a 1340°C, suas partículas se unem e a transformam em um corpo inteiro e resistente.

afrodiaspóricos, mas compreendem o valor formal de cada objeto para o rito, a ancestralidade e o modo de produção hereditário da cerâmica, sabendo eles o tamanho ou especificidades de cada um. Mãe Isabel discorre sobre a insubstituível presença da terra enquanto matéria-prima da cerâmica e elemento constituinte dos objetos rituais. Quando perguntada se objetos que são produzidos a partir de outros materiais poderiam substituir a cerâmica nos rituais, incisivamente a zeladora respondeu:

Não. Nenhum pode substituir a cerâmica. Nada, nada, nada. Porque a força, não tem no gesso, não tem... nada, nada, que possa trazer tanta força quanto a argila. Porque a argila vem da natureza, não é ninguém que fabrica. Você pega ela ali bruta, você constrói, sem praticamente mexer com ela, botar mais nada nela. Tá entendendo? Ali é onde está plantada a força que vem da natureza. A força do Orixá tá ali na cerâmica. Então nada, nada substitui. Pra nós umbandistas nada pode substituir a cerâmica. De jeito nenhum (SANTOS, 2013).

Podemos observar a importância da argila, vista como elemento natural que representa as forças retiradas do chão, como chave para estabelecermos as relações Umbanda/Natureza e Umbanda/Arte. Diante de análises formais, funcionais, conceituais e interpretativas foram selecionados os seguintes recipientes anímicos, contidos no *peji* de Mãe Isabel e por ela definidos e nomeados:



Imagem 1 Objetos cerâmicos pertencentes ao *Peji* de Mãe Isabel. 2014. Foto: arquivo pessoal.

Aribé: uma espécie de tigela, com bordas arredondadas, encontrada em três tamanhos diferentes. É utilizada nos rituais feitos para os *Ibejis*, *Erês* e *Eremins*, onde é depositado o caruru, comida típica dos festejos dessas entidades e posteriormente servida para as sete,

quatorze ou vinte e uma crianças que se sentam às mesas. Também é usada para depositar as matanças e elementos ofertados a outras entidades;

Pratos: são pratos comuns, feitos em cerâmica, alguns mais, ou menos fundos. São utilizados para ofertar as comidas secas (sementes e outros alimentos) aos Orixás e Caboclos, para a alimentação dos participantes e visitantes do terreiro ou para acender velas, ofertando a luz às entidades;

Quartinha: uma espécie de pequeno vaso com tampa. Usado pelos iniciantes para ofertarem para os Orixás a água que fez parte dos rituais de feitura de cabeça, isto é, iniciação. Após essa feitura, periodicamente, o médium deve trocar a água contida nela, em um ritual de renovação denominado *osé*;

Panelinha: espécie de panela pequena com tampa, bem arredondada. Segundo Mãe Isabel é onde se guarda o *inxé* (força) extraído no momento da matança, junto com as sementes que são usadas nos rituais de feitura. Depois ela é guardada e alimentada, ou seja, repõe-se alguns elementos;

Talha: vaso grande, que possui duas ou três asas, com ou sem tampa. Este objeto só pode ser adquirido por aqueles que já possuem sete anos de obrigações cumpridas com seus Orixás, ou seja, alguns Pais e Mães de Santo. Nela deposita-se água.

Estes objetos cerâmicos são, antes de tudo, recipientes utilitários que, anteriormente aos rituais, guardavam o vazio e que, ao mesmo tempo, devido à sua forma, podem estar completos em si mesmos, feitos para conservar aquilo que é material, como alimentos, por exemplo. Todavia, estes alimentos (água, sementes, dendê, mel, azeite, frutas, legumes, ervas etc.) funcionam para os umbandistas como instrumentos que resguardam, aproximam ou “firmam” aquilo que não se pode tocar. Para as artes visuais, tornaram-se instrumentos de construção estética, um meio possível para refletir acerca de como conter o incontível.

CERÂMICA ENCANTADA: OBJETOS DE CONTENÇÕES

A exposição individual, ocorrida no Centro de Cultura João Gilberto, na cidade de Juazeiro – BA, no ano de 2014, denominada “Cerâmica Encantada: objetos de contenções” configurou-se como um conjunto de instalações, surgidas a partir de peças construídas por meio dos processos cerâmicos. Os recipientes artísticos, traduções das contenções, foram unidos a água, seiva de alfazema, azeite de oliva, azeite de dendê, vela e aos quatro elementos fundamentais, fogo, terra, água e ar, para possibilitar interpretações sobre os transbordamentos do invisível.

O transbordamento e liquidez dos elementos tensionados à cerâmica parece causar uma espécie de fluxo contínuo, onde a presença de fatores externos, como o vento, insetos e o calor transformaram sutilmente os trabalhos. As oito propostas instalativas guardam em seu interior não só aquilo que se pode ver ou tocar, mas também o intangível por meio do próprio fazer artístico, mediados pela imaginação e espiritualidade. Esta é uma mostra que entrelaça os ritos ao atelier, fazendo assimilações a partir do que se pode observar nos rituais de umbanda acessíveis.

A terra sempre presente na cosmogonia africana junto à água torna-se massa modelada e viva. Mãe Isabel relata duas histórias, uma de lágrimas e terra e outra de leite e terra. Essas misturas deram origem a argila que teria originado os demais Orixás e seres humanos, contudo, destaca a multiplicidade de versões das histórias em torno da criação do mundo:

Contam-se as lendas, que são diversas, ninguém pode nem acreditar em uma delas, mas a que eu mais acredito é a lenda que diz assim: que dos olhos de Iemanjá, ela chorando, e dos olhos dela as lágrimas que caíram de arrependimento, de sofrimento, foram gerando a lama e em alguns daqueles buraquinhos que foi ficando, ele foi moldando cada Orixá.

Pergunta: Por isso considera-se Iemanjá como a mãe de todos os Orixás?

A mãe de todos os Orixás... Outra lenda conta que dos seios dela, que ela engravidou, né? E daí, parece que rejeitou o filho, alguém levou o filho, parece que Ogum levou o filho, não sei como foi, e os seios dela ficaram cheios de leite, porque ela rejeitou a criança e não amamentou. E dos seios dela ficaram jorrando leite e caíram na terra e daqueles pingos de leite foram nascendo os Orixás. Então, do barro Deus criou o homem. Na Umbanda, Olorum criou os Orixás (SANTOS, 2013).

Em *Mãe da lama, pai da terra* (2014) o *itãn*⁸ contado por Mãe Isabel ganha vida. Neste trabalho os objetos cerâmicos modelados, um seio e um aribé, surgem como signos representativos do panteão da terra. Do seio, que traz uma textura de tecido em sua composição, jorra água, elemento da moleza e da doçura. O aribé, posicionado estrategicamente para recolher a água que escorre do seio, carrega em seu interior a terra argilosa seca, os dois elementos são unidos e dão origem a massa, matéria prima de sua própria existência. O barro, refere-se nas crenças umbandistas ao orixá Obaluaê, o pai da Terra, e a Nanã, a mãe da lama, esta última representa a dualidade da massa, a água e a terra unidas.

⁸ Palavra similar a um conjunto de histórias, mitos, canções, e demais componentes culturais dos grupos étnicos iorubás.



Imagem 2 *Mãe da Lama, Pai da Terra*. (foto-detalle). Luisa Magaly, 2014. Foto: Arquivo pessoal.



Imagem 3 *Mãe da Lama, Pai da Terra*. Instalação. Cerâmica, água e argila. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

Os elementos da natureza são parte indispensáveis para esta exposição. Assim como são personificados por meio de objetos e imagens pela cosmogonia africana e indígena, nas artes visuais tornam-se importantes fundamentos poéticos para a construção de trabalhos artísticos. Deste modo, surge *Ventanias de Iansã* (2014), díptico, instalação aérea onde as duas peças juntas contêm cerca de 1 metro de altura por 60 centímetros de largura. Os ventos são invisíveis partículas de ar que fazem com que exista a sensação do movimento, por sua vez, estas peças não poderiam se eximir dos seus movimentos. Foram construídas para ficarem suspensas, pairando sobre as demais instalações que compõem a exposição, esticando os olhares do público para a verticalidade.

Imagem 4 *Ventanias de Iansã*. Instalação. Cerâmica. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah



Imagem 5 *Ventanas de Iansã I*, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

No díptico *Ventanas de Iansã* os pratos e os aribés tiveram suas formas repetidas, ganhando combinações leves visualmente. Além disso, foram dispostos de uma maneira em que pudessem se movimentar de acordo com o sopro do vento, outro fator que nos leva a

pensarmos em uma menor densidade. A fragmentação das peças é percebida com a retirada dos fundos dos recipientes, contudo, não há perdas em suas formas originais, além do aumento de suas dimensões. Através das aberturas ganharam força, justamente, por deixarem passar o vento puro e vazio, preenchendo novamente os objetos de acordo com a intensidade do ar, propositalmente verossimilhante à energia da orixá Iansã, a rainha dos ventos, que também possui o domínio do fogo.

Em *Luzes para Xangô* (2014), há uma exposição da relação direta entre a cerâmica e a chama da vela, mediada pelos pedidos e oferendas de luz ao orixá Xangô. Orixá do panteão do fogo, leva consigo, como elementos simbólicos, os raios, trovões e a cor vermelha. A liquidez da cera derretida pela chama da vela escorre sobre o prato, representando as intenções colocadas em cada pavio aceso. O sentido da vela acesa, na Umbanda, atribui ao “sonhador inflamado” (BACHELARD, 1989) um sentimento orgânico, criador, que mantém iluminadas a vida e as crenças.



Imagem 6 *Luzes para Xangô*. Instalação. Cerâmica, vela e fogo. Luisa Magaly, 2014. Foto: Ana Paula Maich

No trabalho *Luzes para Xangô* cada uma das velas foi acesa de modo intencional, circundadas por preces nos dias de quarta, dia destinado ao culto do orixá. Sua constituição gradativa indica a convivência do real com o sagrado. Inicialmente, as velas foram acesas uma a

uma, as chamas ganham verticalidade por meio de preces e orações. Depois, de acordo como objetivo estético planejado, foram acesas mais de uma vela, gerando um transbordar luminoso e assimétrico e permitindo o surgimento de fragmentos maiores ou menores, que se construíram verticalmente ou se debruçam sobre a superfície cerâmica tomando-a por inteiro.

Cerâmica Rendada (2014) teve como objeto principal para sua elaboração a panelinha, recipiente que contém um mistério singular, de uma delicadeza ímpar. Para construí-lo, foi necessário invadir um outro universo, o das rendas e bordados que enfeitam os corpos dos médiuns de Umbanda. Fazendo referência ao encurtamento do espaço existente entre as linguagens da arte e da religião, as rendas são também analogias à costura feita a partir dos relatos de Mãe Isabel, que relaciona a presença da cerâmica ritual por meio de uma explicação fundamentada na força da natureza. Através de incisões feitas no formato de rendas, foi possível ver o transbordamento do azeite doce, geralmente colocado dentro desses recipientes.

Numa espécie de bordado cerâmico, a superfície da panelinha tornou-se o pano que se destaca nos corpos dos praticantes da Umbanda, as ferramentas que auxiliaram no entalhe (goivas) seriam as agulhas que atravessam este pano, por fim, o vazio causado pela retirada de partes da peça faz-se a linha que dá sentido a trama. Essas linhas ausentes podem ser recriadas por meio da imaginação dos observadores que, inferindo suas experiências, podem conter esse transbordamento.



Imagem 7 *Cerâmica Rendada*. Instalação. Cerâmica e azeite doce. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

A busca dos umbandistas pelas enérgicas contenções, gerou o trabalho *Contentoras* (2014). O ato de fechar os potes, panelinhas e a reposição dos elementos que se mantêm

protegidos não só pela estrutura do vaso utilizado nesta obra, a *quartinha*, mas, principalmente, pela tampa que compõe sua estrutura, implicam na aproximação entre os preceitos umbandistas e os médiuns.

O caminho percorrido dentro da prática religiosa até encontrar as energias das entidades que regem a cabeça de cada praticante está representado pelas cinco tampas penduradas acima da *quartinha*. A presença do dendê faz com que o trabalho escorra, junto a sua liquidez, trazendo ainda mais vida para o trabalho. Sua fluida cor quente toma, por vezes, a atenção dos espectadores, podendo provocar uma procura por suas próprias contenções e transbordamentos. Cada tampa possui um tamanho diferente e somente uma delas é compatível com o tamanho da peça que se encontra em um plano mais baixo. Encontrar a tampa correta requer tempo, somente ele poderá mostrar quais são as medidas contentoras.



Imagem 8 *Contentoras*. Instalação. Cerâmica e azeite de dendê. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

Composta por duas peças laboriosas que se complementam, *Entre Mares e Cachoeiras* (2014) é o trabalho que representa a energia dos rios e mares. Na talha e na grande bacia cobertos de escamas, aplicadas uma a uma sobre as superfícies dos objetos as águas doces e salgadas repousam e exalam seiva de alfazema. O grande pedaço retirado na talha permite que a água vaze de dentro para fora sendo este vazamento limitado pelo aribé que, por sua vez, age como objeto de contenção, atribuindo à obra uma dualidade que transborda e ao mesmo tempo retém. Essas águas implicam em um navegar imaginário sobre as ondas marítimas e a queda das cachoeiras, os remansos e a calma dos mares, antagônicas características das águas salgadas e doces.

Entre Mares e Cachoeiras exprime um particular afeto sobre as águas doces e presenteia as sereias mães com o cheiro da seiva de alfazema. É onde se destaca a sedução das águas, o bailar da brisa que passa e levanta um frescor inigualável, fazendo com que nunca tenhamos vontade de nos despedir dos lugares banhados. Uma ligação por meio de um elemento que me renova a cada segundo que o olhamos.



Imagem 9 *Entre Mares e Cachoeiras*. Instalação. Cerâmica, água e seiva de alfazema. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

Da doçura do panteão das águas surge *Doces Contenções*, trazendo consigo o gosto doce das sensações. As moringas, garrafinhas pertencentes aos Erês, Eremins e Ibejis, são utilizadas para ofertar água e mel a essas entidades da Umbanda. Neste trabalho o mel transborda, foge da moringa, se espalhando e referenciando a liberdade do invisível. Os cortes das moringas fazem com que elas se multipliquem em mais duas partes de iguais proporções, fazendo alusão às oferendas feitas em par aos santos meninos. A cor, a textura e a maneira

como o mel escorre nas moringas podem remeter a uma infância não tão distante da artista, podendo ser também um gatilho de memória para os espectadores. *Doces Contenções* a aproxima das brincadeiras de **crianças**. É como comer e lambuzar-se. O mel usado pela religião é um elemento contendor, depositado nas moringas para ser ofertado aos orixás ou em outros alimentos e banhos, fazendo com que as entidades se aproximem do seu médium.



Imagem 10 *Doces Contenções*. Instalação. Cerâmica e mel. Luisa Magaly, 2014. Foto: Sarah Hallelujah

Adentrar neste mundo de encantamentos anímicos sincretizando Arte e Umbanda pode se configurar como uma experiência transbordante. A arte cerâmica e a religião Umbanda, possibilitaram a aproximação com as percepções do sagrado, um contato com as forças naturais e seus animas, combinando fogo, água, ar e terra com o azeite, o dendê, o mel, a seiva e a renda. A poética está lançada, as traduções dadas conduzem por energias contidas na exposição “Cerâmica Encantada: objetos de contenções”, a realização visual do que o invisível pode provocar em um corpo.

Com efeito, os caminhos teóricos e poéticos percorridos para a realização desta mostra, nos expõem a temas pertencentes a diversas áreas do conhecimento. Construída a partir da materialização das sensações surgidas do contato dos corpos invisíveis com os corpos visíveis, a ponte entre a cerâmica sagrada e a cerâmica artística foi recriada por meio de um exercício de escuta da natureza personificada nas entidades da Umbanda, de contenções e transbordamentos anímicos.

O sincretismo inerente a religiosidade umbandista foi ressignificado por meio da pesquisa em artes. A partir de interligações que possuem códigos e modos de assimilação diferentes do sagrado religioso, em seus processos de criação em artes visuais a artista

elaborou aproximações entre signos e significados pertencentes aos universos que fundamentam sua metodologia. Arte e Umbanda se encontraram por meio das forças e nuances da Natureza para instaurar metáforas visuais compreendidas a partir do conceito de animismo. A materialidade terrestre, desde a moleza até a dureza conseguida após o cozimento em alta temperatura, requer dos procedimentos adotados no atelier tempo e fisicalidade próprios. As ideias dos vários corpos materiais e espirituais pertencentes a ritualidade umbandista (visíveis ou não, humanos ou não) são substancialmente incorporados às noções de corpos-objetos artísticos.

A galeria transformou-se em um *pejé* artístico, no intuito de ampliar vivências e sensações que perpassam pelas dimensões espirituais, estético-filosóficas e sociais do ser. Dessa forma, a mostra funciona como instrumento que auxilia no reconhecimento das religiões de matrizes africanas e indígenas, vazando corpos-objetos e abrindo espaço para discussões transbordantes.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gastón. *A chama de uma vela*. Título original: *La flamme d'une chandelle*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A, 1989.
- FERRETI, Sérgio Figueredo. *Repensando o Sincretismo*. 2. Ed. São Paulo: Edusp; Arché Editora, 2013.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* / Stuart Hall; Organização Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et all. — Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- HALLELUJAH, Sarah. Texto curatorial para exposição *Cerâmica Encantada: objetos de contenções*. — Juazeiro: 2014.
- JUNIOR, Mario Teixeira de Sá. *Umbanda: essa marginália sagrada. Encontro de História e Cultura dos povos indígenas e afrodescendentes*. Curso de História da Universidade de Pernambuco UPE — *campus* Petrolina. 10 de outubro 2012.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: Umbanda e sociedade brasileira*. 2ª ed. Brasiliense. São Paulo, 1999.
- RAMOS, Arthur. *O negro brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.
- SANTOS, Isabel Cristina Pereira Lima dos. *Os objetos cerâmicos utilizados nos rituais de Umbanda*. [Entrevista concedida a] Luisa Magaly Santana Oliveira Reis. Juazeiro, Dezembro, 2013.