



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Tecnologia e Ciências
Escola Superior de Desenho Industrial

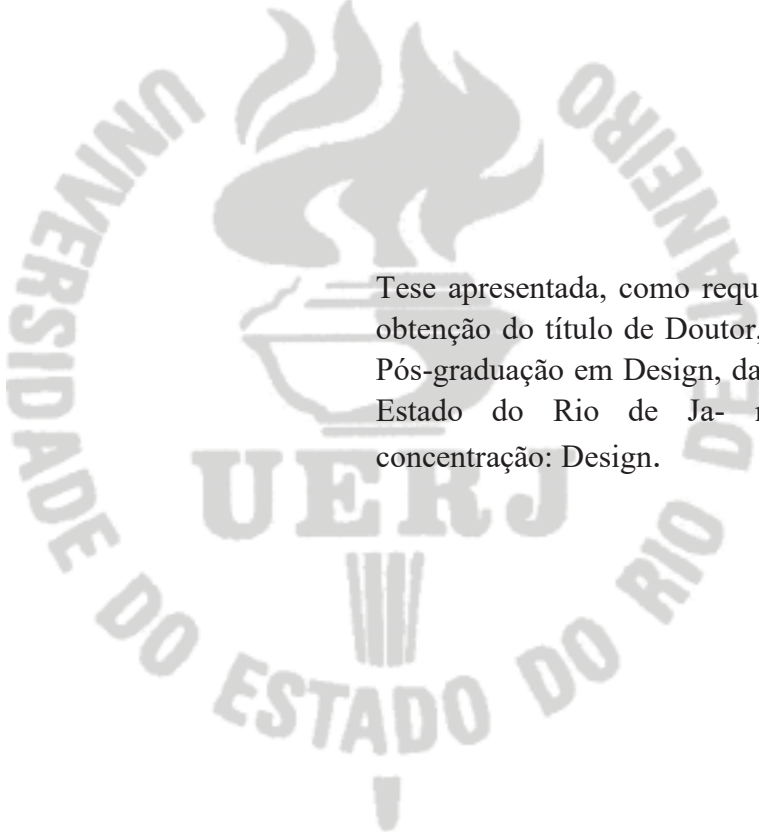
Marina Sirito de Vives Carneiro

**Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas
extraordinárias: caminhos para encantar o design**

Rio de Janeiro
2022

Marina Sirito de Vives Carneiro

**Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias: caminhos para
encantar o design**



Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-graduação em Design, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Área de
concentração: Design.

Orientadora: Profa. Dra. Barbara Peccei Szaniecki

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE

UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CTC/G

C289 Carneiro, Marina Sirito de Vives

Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias:
caminhos para encantar o design / Marina Sirito de Vives Carneiro. – 2022.

255 f.: il.

Orientadora: Barbara Peccei Szaniecki.

Tese (Doutorado em Design) - Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial.

1. Desenho industrial - Estudo e ensino - Teses. 2. Cultura popular -
Teses. 3. Folclore - Teses. I. Szaniecki, Barbara Peccei. II. Universidade do
Estado do Rio de Janeiro. Escola Superior de Desenho Industrial. III. Título.

CDU 7.05:008

Albert Vaz CRB-7 / 6033 - Bibliotecário responsável pela elaboração da ficha catalográfica.

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

Assinatura

Data

Marina Sirito de Vives Carneiro

**Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias:
caminhos para encantar as teorias e práticas do design**

Tese apresentada, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor, ao Programa de
Pós-Graduação em Design, da Universidade do
Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 16 de novembro de 2022.

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Prof.a Dra. Barbara Peccei Szaniecki (Orientadora)
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dr. Gabriel Schvarsberg
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof.a Dra. Zoy Anastassakis
Escola Superior de Desenho Industrial - UERJ

Prof. Dra. Raquel Gomes Noronha
Departamento de Design - UFMA

Prof. Dr. Roberto Luis Torres Conduru
Southern Methodist University

Rio de Janeiro

2022

DEDICATÓRIA

À memória de Chico Carneiro, meu pai.

À Vera e Jorge,
às suas histórias
e às histórias que me contaram,
à casa-coisa, suas coisas e afetos.

AGRADECIMENTOS

A Esdi, que por 8 anos foi casa.

Ao LaDA, espaço de luta e aprendizado.

A Capes pela bolsa concedida para realização dessa pesquisa.

A minha orientadora Barbara Szaniecki, por ter aceitado me conduzir com tanta generosidade. Obrigada pela parceria, amizade e mãos estendidas ao longo desse percurso-tese e desses anos todos no LaDA, não teríamos chegado até aqui sem você.

Ao professor Roberto Conduru pela leitura atenta e acompanhamento na qualificação e defesa e pelas grandiosas contribuições.

A professora Raquel Noronha pelo exemplo nessa longa jornada de pós graduação e contribuição para a construção dessa tese.

Ao professor Gabriel Schvarsberg pela inspiração e contribuição nesse percurso de doutoramento.

A professora Zoy Anastassakis pela parceria nesses longos anos de LaDA e pela leitura desse texto.

Aos professores do PPDESDI em especial João de Souza Leite, pela inspiração e abertura de mundo.

Aos meus parceiros Imaira, Samia, Nilmar pelo colo, afago e cuidado.

A Paula, Bibiana e Carol pela cumplicidade e motivação.

Ao Pedro, Clara, Mari, Ilana, Talita, Cássia e ao Cerveja Crítica por serem encontro, na alegria e na tristeza.

A Cuca por estar ao meu lado indiscutivelmente.

A todos eles, amigos, pelo amor.

A todos parceiros de laboratório pelas trocas infinitas e amizade.

Aos meus alunos da EBA-UFRJ que tanto têm me ensinado sobre ensinar e aprender.

A Dani e ao Doutor Cláudio, por me ajudarem a andar no meu submundo.

A Clara e Naty por serem parte do que guarda essa tese.

A Miriam, minha tia, que me ensinou o que é amar a profissão.

Ao meu irmão, Pedro, pelas infinitas conversas, em especial as sobre linguagem, por me apresentar Manoel de Barros e por ser criança comigo.

A minha mãe por ser porto e motivação e pelo amor.

Ao meu pai pelo amor e incentivo.

Aos dois por me ensinarem a amar a educação e a sala de aula.

Aos meus avós por tanto: afeto, exemplo e memória.

A casa-coisa por acolher e desafiar.

Sobre importâncias - Manoel de Barros

“Um fotógrafo-artista me disse outra vez: Veja que pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balanças nem com barômetros etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós.

Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (Veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do “que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo. Se fizerem algum exame mental em mim por tais julgamentos, vão encontrar que eu gosto mais de conversar sobre restos de comida com as moscas do que com homens doutos.”

RESUMO

SIRITO, Marina. **Pensando com bandeira e máscara, pedras e coisas extraordinárias: caminhos para encantar o design.** 2022. Tese. (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

A pesquisa tem por fim investigar a vida das coisas nas manifestações culturais, intencionando encontrar pistas sobre encantamento a partir delas. Nos propomos a pensar o que os encontros entre coisas e pessoas podem nos dizer sobre encantamento e, como elas, nesses encontros, podem nos dar pistas para encantarmos um mundo carregado da pretensa universalidade dos valores e medidas ocidentais. Para alcançarmos esse objetivo partimos do entendimento das coisas enquanto parlamentos capazes de reunir humanos e não humanos, mortais e deuses, num sentido latouriano, e construímos a tese formando assembleias com uma máscara e uma bandeira da folia de reis, a casa que habitam e outras coisas que encontramos no caminho-tese como pedras e coisas extraordinárias. Ao longo do percurso buscamos relacionar as coisas e acessá-las em seus múltiplos sentidos, investigando questões relativas às culturas ditas populares, aos espaços de memória, às relações entre sagrado e profano na intenção de encontrarmos pistas para encantarmos o design e suas práticas.

Palavras-chave: Coisa. Cultura popular. Teoria do design. Encantamento.

ABSTRACT

SIRITO, Marina. **Thinking with flags and masks, stones and extraordinary things**: ways to enchant design. 2022. Tese (Doutorado em Design) – Escola Superior de Desenho Industrial, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022

The research aims to investigate the life of things in cultural manifestations, intending to find clues about enchantment from them. We propose to think about what the encounters between things and people can tell us about enchantment and, how they, in these encounters, can give us clues to enchant a world loaded with the alleged universality of Western values and measures. To achieve this goal, we start from the understanding of things as parliaments capable of bringing together humans and non-humans, mortals and gods, in a Latourian sense, and we built the thesis by forming assemblies with a mask and a flag of the folia de reis, the house they inhabit and others. things we find on the thesis path like stones and extraordinary things. Along the way, we seek to relate things and access them in their multiple senses, investigating issues related to so-called popular cultures, memory spaces, the relationship between sacred and profane in order to find clues to enchant design and its practices.

Keywords: Thing. Popular culture. Design theory. Enchantment.

LISTA DE FIGURAS

<i>Imagem-síncope: bem-vindas, bem-vindos.....</i>	<i>21</i>
Figura 1 - fantasma de quadro.....	22
Figura 2 - parede dos mais velhos.....	23
Figura 3 - pedra fria.....	24
Figura 4 - mesa de trabalho.....	25
Figura 5 - parede do escritório.....	25
Figura 6 - novo espaço.....	25
Figura 7 - um recorte.....	26
Figura 8 – bandeira.....	27
Figura 9 – máscara.....	27
Figura 10 - máscara no tacho.....	28
Figura 11 - bandeira no quadro.....	29
Figura 12 - folia do divino, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	30
Figura 13 - Vera no jornal, Jornal O Fluminense, 1977.....	30
Figura 14 - capela foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	30
Figura 15 - máquina de escrever.....	30
Figura 16 - papéis da avó.....	30
Figura 17 - coisas da pesquisa O Homem Fluminense.....	30
Figura 18 - escultura de um homem.....	30
Figura 19 – Tatão.....	31
Figura 20 - Plantas da casa desenhadas pelo avô.....	32
<i>Imagem-síncope: folia de reis.....</i>	<i>46</i>
Figura 1 - Bom Jardim - Duas Barras.....	47
Figura 2 - palhaços na folia, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	49
Figura 3 - Mestre e bandeira, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	49
Figura 4 - Instrumentos I, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	51
Figura 5 - Instrumentos II, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	51
Figura 6 – cavaquinho.....	51
Figura 7 - porta bandeira.....	52
Figura 8 – mestre.....	52
Figura 9 - folia, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	53
Figura 10 - folia II, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	53
Figura 11 – chapéu.....	54
Figura 12 chapéus.....	55
Figura 13 - chapéus, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	55
Figura 14 - chapéus na prateleira.....	55

Figura 15 - máscara de asa, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	56
Figura 16 - máscara com rabo, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	56
Figura 17 - vestimenta, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	56
Figura 18 - folia completa, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	57

Imagem-síncope: uma bandeira, uma máscara.....

Figura 1 - olho d'água, nascente do rio batalha, serra do jacutinga, Agudos – SP.....	69
Figura 2 - raíz de concreto, Reprodução: Horst Kiechle.....	69
Figura 3 - raíz de concreto 7, foto: Calvin Lee.....	69
Figura 4 - broto não chão.....	69
Figura 5 - sutileza o vazio.....	70
Figura 6 - Duas Barras.....	71
Figura 7 - Boca de Baleia, Bom Jardim.....	71
Figura 8 – bandeira.....	73
Figura 9 - recorte véu bandeira.....	74
Figura 10 - recorte bandeira I.....	75
Figura 11 - recorte bandeira II.....	75
Figura 12 - fitas bandeira.....	76
Figura 13 - alegria e bandeira, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	77
Figura 14 - bandeira com haste, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	78
Figura 15 - bandeira no vento.....	79
Figura 16 – máscara.....	80
Figura 17 - o verso da máscara.....	81
Figura 18 - olho de urucum.....	82
Figura 19 - recorte dente.....	83
Figura 20 - recorte verso.....	83
Figura 21 – palhaço.....	84
Figura 22 – máscara.....	85

Imagem-síncope: coisa.....

Figura 1 – rachadura.....	96
Figura 2 - trama-raíz.....	96
Figura 3 - fantasma de raíz.....	96
Figura 4 - chão do porto, Philippe Anastassakis, 2015.....	97
Figura 5 – emaranhado.....	98
Figura 6 - cama de gato.....	98
Figura 7 - fantasma da presença.....	100
Figura 8 – móbile.....	101
Figura 9 - cabide na escada.....	101

Figura 10 – bic.....	103
Figura 11 – pedra.....	103
Figura 12 - nuvem Cumulus.....	103
Figura 13 – vaso.....	103
<i>Imagem-síncope: casa-coisa.....</i>	<i>126</i>
Figura 1 - trevinho roxo.....	127
Figura 2 – oriri.....	127
Figura 3 - Jorge e Vera jovens.....	128
Figura 4 - Jorge e Vera velhos.....	128
Figura 5 - planta baixa 1 pavimento.....	129
Figura 6 - planta baixa 2 pavimento.....	130
Figura 7 - peça moinho.....	131
Figura 8 - porta de vidro, porta de madeira.....	131
Figura 9 - processo cestaria.....	131
Figura 10 - cabeça do boi.....	132
Figura 11 - tapeçaria de retalho.....	132
Figura 12 - parede da sala.....	132
Figura 13 - relógios parados.....	133
Figura 14 – cuco.....	133
Figura 15 – estante.....	133
Figura 16 - prateleira dos livros antigos.....	134
Figura 17 - brinquedos das gerações.....	134
Figura 18 – janela.....	134
Figura 19 – corredor.....	135
Figura 20 – peneira.....	135
Figura 21 – escada.....	136
Figura 22 escada segundo pavimento.....	137
Figura 23 - carro de boi.....	137
Figura 24 - pavão Aninha.....	137
Figura 25 - coisas do arquiteto.....	138
Figura 26 - coisas do arquiteto II.....	138
Figura 27 - parede do arquiteto.....	139
Figura 28 - parede do arquiteto II.....	139
Figura 29 – espantalho.....	139
Figura 30 – salão.....	140
Figura 31 - parede do salão.....	140
Figura 32 – estante.....	141
Figura 33 - Vera e Jorge por Paulo Flores.....	142

Figura 34 - boi pintadinho.....	146
Figura 35 – carranca.....	146
Figura 36 – cabeça.....	146
Figura 37 - vasos da bruxa.....	146
Figura 38 - máscara de papel.....	146
Figura 39 - escultura homem com cachimbo.....	147
Figura 40 - escultura procissão.....	147
Figura 41 – tridente.....	147
Figura 42 - esculturas na estante.....	148
Figura 43 – feirante.....	148
Figura 44 – boizinho.....	148
Figura 45 - folia de barro.....	149
Figura 46 - plantas, terraço, sereia.....	150

Imagem-síncope: pedra..... 168

Figura 1 - a roupa de Oxaguian.....	169
Figura 2 - uma pedra.....	171
Figura 3 - muitas pedras.....	172
Figura 4 - mapa da Pequena África.....	173
Figura 5 - Cais do Valongo I, Philippe Anastassakis, 2015.....	174
Figura 6 - Cais do Valongo II, Philippe Anastassakis, 2015.....	174
Figura 7 - Cais do Valongo III, Philippe Anastassakis, 2015.....	175
Figura 8 - Cerimônia Cais do Valongo, Philippe Anastassakis, 2015.....	175
Figura 9 - Cais do Valongo IV, Philippe Anastassakis, 2015.....	176
Figura 10 - Pedras do Cais do Valongo, Philippe Anastassakis, 2015.....	177
Figura 11 - transferência das coisas.....	178
Figura 12 - um otá.....	179

Imagem-síncope: palhaço..... 216

Figura 1 - Palhaço de Muqui, Prefeitura de Muqui.....	217
Figura 2 - 3 palhaços, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	218
Figura 3 - palhaços na rua, foto Gui Christ, 2017.....	219
Figura 4 - palhaços malabarismo, foto Gui Christ, 2017.....	219
Figura 5 - retrato do palhaço, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	220
Figura 6 - palhaços na rua II, foto Gui Christ, 2017.....	221
Figura 7 - retrato da máscara, foto Paulo Nabas.....	221
Figura 8 - palhaço dançando.....	222
Figura 9 - na folia, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	223
Figura 10 - na folia II, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	223

Figura 11 - palhaços organizados, foto Gui Christ, 2017.....	224
Figura 12 - palhaços na rua III, foto Gui Christ, 2017.....	224
Figura 13 - um retrato, foto Gui Christ, 2017.....	224
Figura 14 - palhaço bengala, foto Gui Christ, 2017.....	225
Figura 15 - palhaço bengala II, foto Gui Christ, 2017.....	225
Figura 16 - na folia III, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	226
Figura 17 - uma pose, foto do acervo O Homem Fluminense, 1977.....	226
Figura 18 - palhaço na noite, foto Gui Christ, 2017.....	227
Figura 19 – malabarismo.....	228

Imagem-síncope: balúrdia.....240

Figura 1 - balbúrdia I.....	241
Figura 2 - balbúrdia II.....	242
Figura 3 - balbúrdia III.....	243
Figura 4 - balbúrdia IV.....	244
Figura 5 - balbúrdia V.....	245
Figura 6 - balbúrdia VI.....	246
Figura 7 - balbúrdia VII.....	247

SUMÁRIO

I - Breve manual de leitura.....	18
<i>Pensamento-síncope: saindo do casulo.....</i>	<i>20</i>
<i>Imagem-síncope: bem-vindas, bem-vindos.....</i>	<i>21</i>
INTRODUÇÃO: UM CONVITE AO TEXTO.....	33
<i>Pensamento-síncope: o doce de leite.....</i>	<i>44</i>
<i>Imagem-síncope: folia de reis.....</i>	<i>46</i>
1. SOBRE FOLIA DE REIS E AS DITAS CULTURAS POPULARES.....	58
1.1 - Que cultura? o popular, a resistência, as frestas e a síncope.....	61
<i>Imagem-síncope: uma bandeira, uma máscara.....</i>	<i>68</i>
1.2. Uma bandeira e uma máscara na folia de reis.....	87
<i>Pensamento-síncope - Pensando com o Ch'ixi.....</i>	<i>93</i>
<i>Imagem-síncope: coisa.....</i>	<i>95</i>
2. AS COISAS, AS COISAS E O FAZER E AS COISAS EXTRAORDINÁRIAS.....	104

<i>Pensamento-síncope: o texto no corpo.....</i>	<i>108</i>
2.1 - Coisas e humanos, coisas e mundos.....	110
2.2 As coisas, o fazer artesanal e o fazer do design.....	114
2.2.1. As coisas e o fazer artesanal.....	115
2.2.2 As coisas e o fazer do design.....	119
2.3. As coisas, o sagrado e o profano.....	122
<i>Pensamento-síncope: pensando com oriris.....</i>	<i>125</i>
<i>Imagem-síncope: casa-coisa.....</i>	<i>126</i>
3- A CASA-COISA: JOGANDO COM AS COISAS EXTRAORDINÁRIAS E ESPAÇOS DE MEMÓRIA.....	151
3.1 Coisas e casa: entre ordinário e extraordinário, outros espaços de memória.....	160
<i>Pensamento-síncope: Encontro com Oxaguiã.....</i>	<i>166</i>
<i>Imagem-síncope: pedra.....</i>	<i>168</i>
3.2. Pedras e territórios: entre passado e futuro, outros presentes do design.....	180
4. PENSAMENTOS PARA ANIMAR O DESIGN E ENCANTAR O MUNDO.....	193
4.1. Prometeu Cauteloso e O Idiota.....	200
4.2. O palhaço e a bagunça: outros caminhos para encantar o design.....	204
<i>Imagem-síncope: palhaço.....</i>	<i>216</i>
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E PISTAS PARA RECOMEÇOS.....	229
<i>Imagem-síncope: balúrdia.....</i>	<i>238</i>
<i>Pensamento-síncope último: um fim para um início.....</i>	<i>246</i>
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	248

I - Breve manual de leitura

Essa tese é escrita por atravessamentos. Buscando falar de encantamento fui me deixando afetar por memórias e sentimentos que pareciam não caber nos moldes dos capítulos de uma tese que se propõe acadêmica, que parte de dentro de uma Escola de Design (com D maiúsculo) e que têm por dever responder aos requisitos de uma pesquisa científica. Mas a pergunta que me rondava era: como posso escrever sobre encantamento sem me deixar encantar e sem deixar o encanto tomar conta e também sair do próprio texto?

Enquanto essa questão me rondava, o tempo passava sem nada de relevante sair nas páginas em branco do documento intitulado “TESE”: só conseguiria escrever se deixasse fluir todos esses afetos de alguma forma. Cada dia ficava mais difícil olhar para meus objetos de pesquisa e me distanciar deles: era humanamente impossível conviver com a maior parte das coisas sobre as quais eu escrevo e tentar me apartar delas. Para conseguir deixar o texto fluir, deixar o encanto ocupar as frestas do texto, como a água ocupa os micro espaços do chão, tive que deixar sair um outro tipo de texto que num primeiro momento veio em forma de desenho. Pinte para conseguir lidar com a pesquisa: trago então para essa tese colagens e desenhos meus que ilustram memórias minhas e inventadas e sentimentos de agora ou de tempos passados. Embora eu não seja uma aquarelista, desenhista ou pintora, as imagens aqui ajudam a expressar os afetos sobre o que escrevo.

Num segundo momento resolvi arriscar colocar meus pensamentos em fragmentos de texto que nomeei por pensamentos-síncope, que ocupam os tempos vazios entre teorias e histórias que compõem essa tese. Os pensamentos-síncope são fragmentos de pensamento que me guiaram na construção do texto e que me ajudaram a aceitar que não seria possível escrever essa tese sem deixar o sentimento tomar conta das páginas. Desse modo, vocês encontrarão ao longo do percurso texto, trechos com outra formatação intitulados: Pensamento-síncope x. Vou

especulando sobre - e a partir - de encantos, afetos e atravessamentos para formular esses fragmentos de texto que pretendem, para além do que já descrevi, propor novos modos de pensar e fazer pesquisa, num tempo-espço que precisa demais ser encantado.

Trago também cadernos de imagens e montagens que chamei imagem-síncope que são agrupadas de forma que expressem outros múltiplos sentidos que os textos tentam apresentar mas não dão conta. Elas se localizam também nos entre textos, como sínopes visuais que nos ajudam a abrir e fechar nossos entendimentos sobre algum ponto específico da história, elucidar conceitos, e também gerar confusões e desentendimentos ou outros entendimentos. São imagens feitas por mim, pelos fotógrafos que acompanharam minha avó Vera de Vives em sua pesquisa (mais a frente explicitada), e também por outros fotógrafos que registraram os temas aqui discutidos.

Desse modo, as imagens aqui apresentadas são também parte da investigação sobre nossas questões de pesquisa. Buscamos com elas explorar outras formas de leitura e de compreensão sobre os temas aqui discutidos. Propomos associações entre elas gerando novas assembleias com o intuito de que não apenas ilustrem nossas discussões teóricas, mas que sejam em si pesquisa e exploração dos conceitos aqui discutidos. Assim, construímos a pesquisa com imagens, teorias e histórias reais ou inventadas.

Pensamento-síncope: saindo do casulo

Mudando tudo de lugar.

Habitar o mundo com as coisas, as pequenas, corriqueiras e ordinárias.

Ter que refazer o espaço para fazer do texto, sentido.

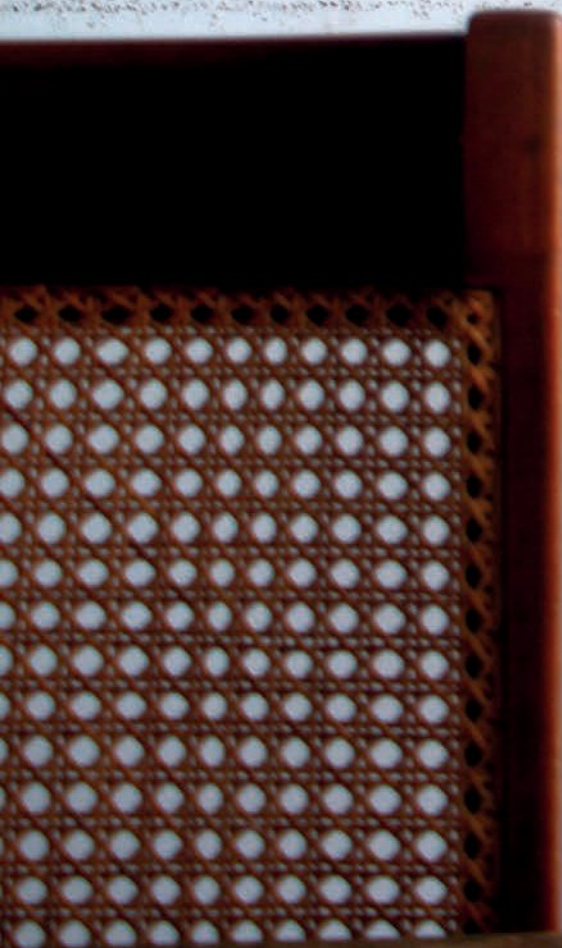
Para retomar a escrita, junto com o próprio retomar da vida, do lado de fora do corpo e do corpo-casa - vida essa que parecia estar guardada com os sapatos, na condição total de isolamento, senti a necessidade de me rearranjar fisicamente, no corpo e no espaço. Senti que sair do casulo me gerava sensações que antes não existiam. Meus pés doeram de um modo diferente após dois anos sem sapatos. As feridas, os calos e as bolhas surgiram na fricção com os materiais dos sapatos antes confortáveis. Meus pés mudaram? Dois anos descalça ou de meias fizeram com que os pés não mais coubessem naquele tênis confortável que sobrou inteiro - diferente de tantos outros que se desfizeram no tempo do armário. Colocar o corpo de volta na rua e deixar a rua entrar em casa, fez com que desconfortos imensos surgissem, e com eles o mais paralisante: o texto já não podia mais sair naquela mesa, com a luz daquela sala que me suportou por dois anos inteiros, com suas paredes quase brancas marcadas por fantasmas de quadros que caíram porque tiveram seus suportes de arame corroídos pela maresia.

Rearranjei a casa-coisa - de forma atrevida e revolucionária - para acolher esse novo corpo desconfortável. A máscara da folia de reis, que assistia o texto nascer, e ser sabotado, por dois anos, andando de cômodo em cômodo, como se hora eu pudesse habitar o mesmo espaço que ela e hora não mais, subiu as escadas e descansa repousada num tacho imenso de cobre, daqueles de virar doce, de fazer compota.

Ocupei o quarto-hospital (que atrevimento). Nesse quarto, estiveram os meus mais velhos em suas velhices e ficou fechado por cinco anos, desde a morte de meu avô, até que me sentisse no direito de habitá-lo. Suas paredes são cobertas por imagens e retratos desses mais velhos que já se foram. Em todos os cantos tem um pedacinho de memória e tem gente que olha para (e por) mim. Agora, incrivelmente, me sinto confortável. Rearranjei. Mudei (quase) tudo de lugar. E minhas coisas agora constroem com meu corpo, os retratos e as memórias, esse texto que não saía naquela outra mesa de pedra fria, que permitiu que tanta coisa fosse feita e desfeita até que eu sáísse enfim do casulo.

--

imagem-síncope: bem-vindas, bem-vindos











nos term

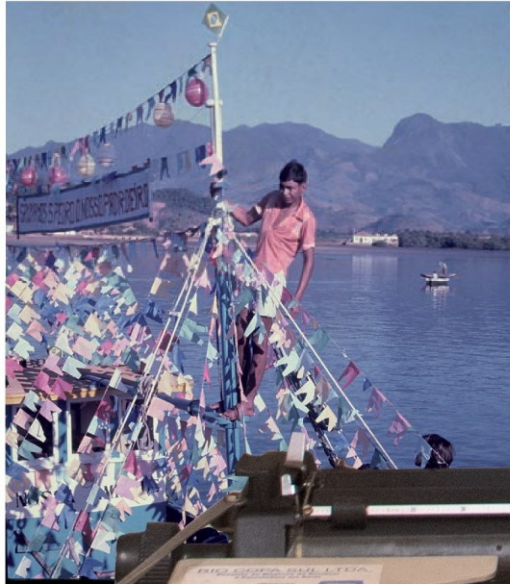
em 13

Exma







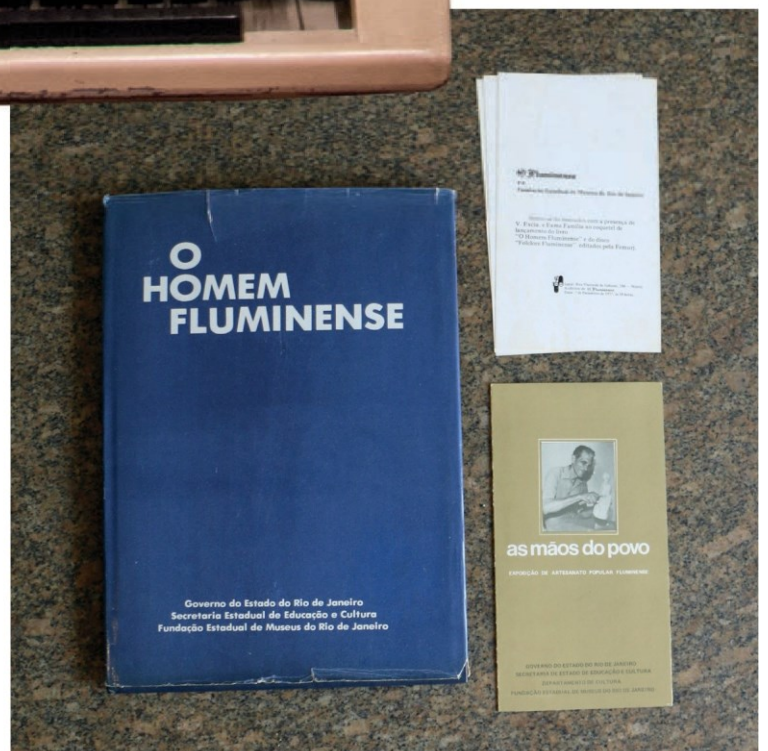
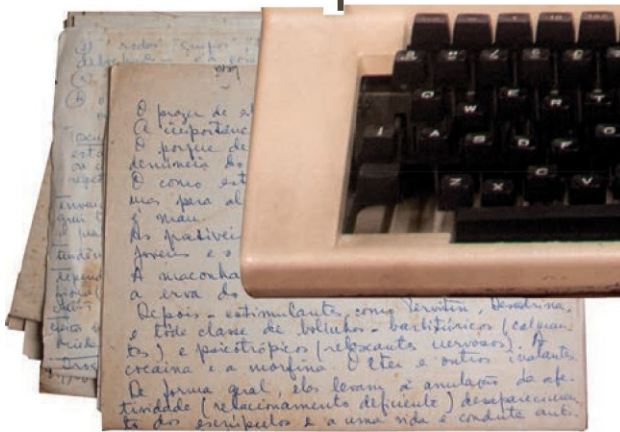


'Sempre achei
um absurdo o
anonimato da
arte popular
do Estado'

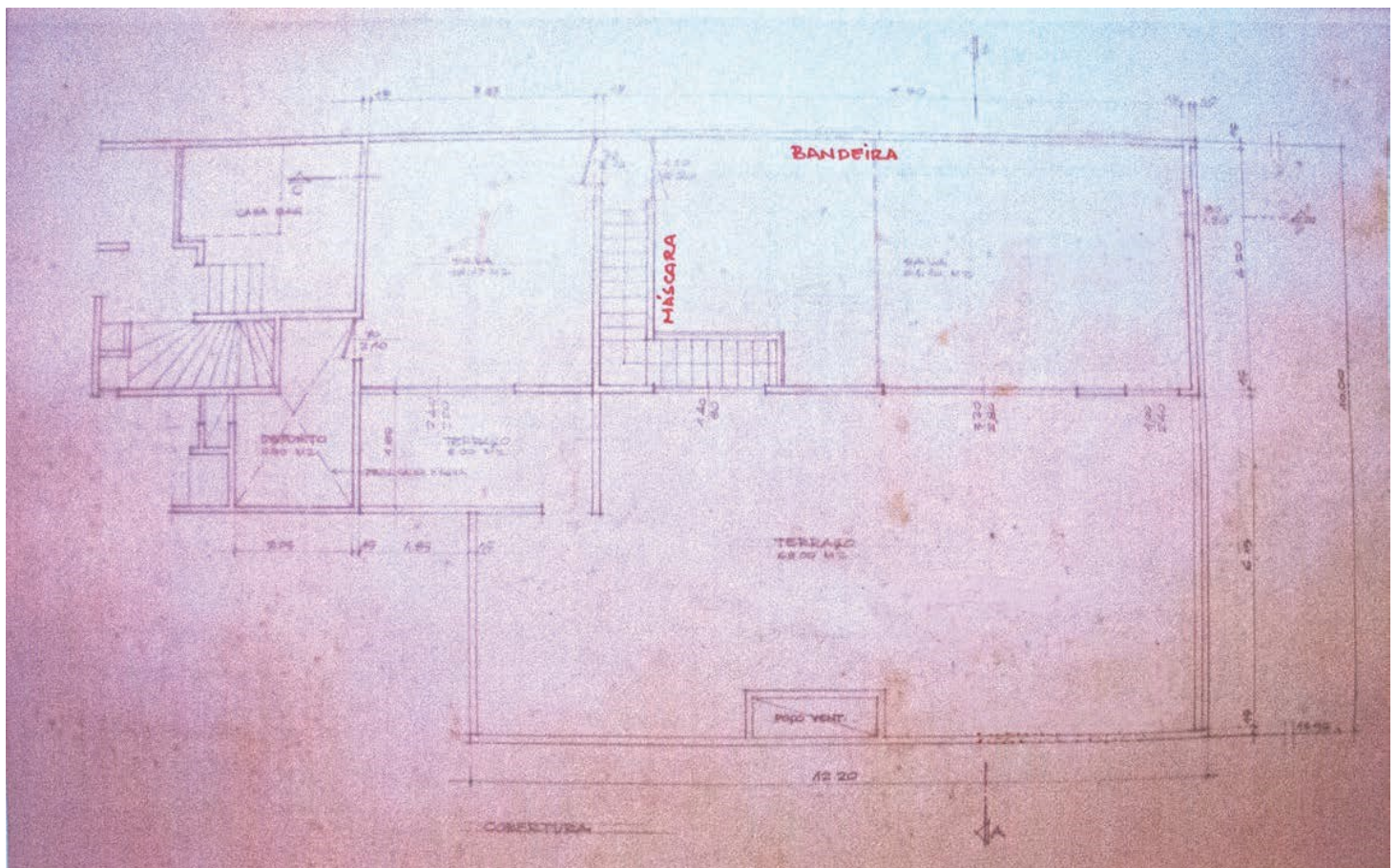
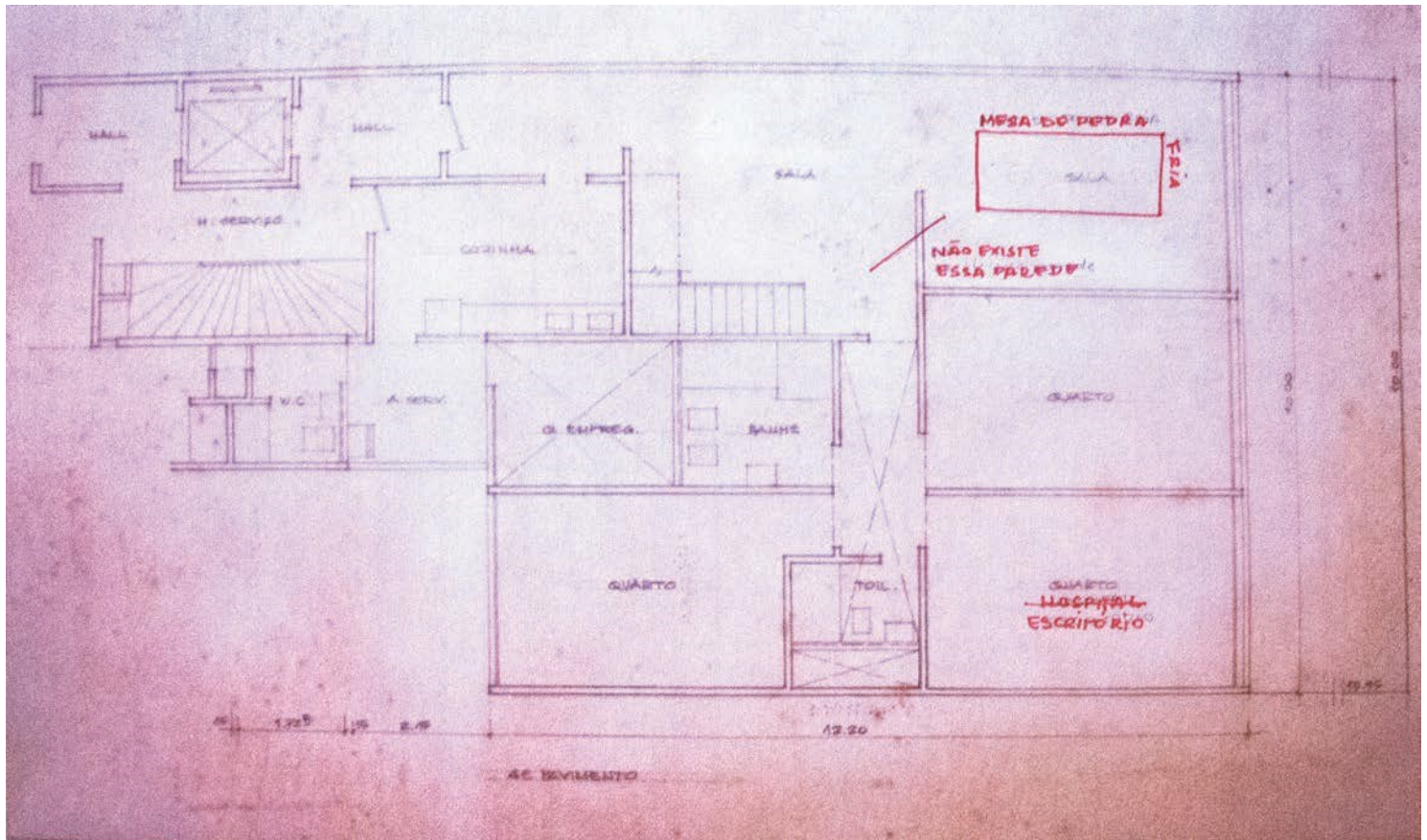


OLYMPIA
SG3B

1







INTRODUÇÃO: UM CONVITE AO TEXTO

Essa pesquisa começou quando herdei uma coleção de aproximadamente setenta objetos, duas mil imagens em slides e o material bruto de uma pesquisa de anos sobre cultura popular fluminense. Antes de me ver sozinha com essas coisas eu já flertava com elas. Produziam em mim uma curiosidade extrema, tanto pelo encantamento que naturalmente geram em alguém entusiasta da cultura desse país, quanto pelas histórias que meus avós contavam sobre as viagens de campo e sobre as pessoas que encontraram nessas viagens, histórias essas que dariam um filme e que já são na minha memória.

Pois bem, minha avó partiu primeiro, meu avô, seis anos depois. Nesse meio tempo, ele passou a me dizer que seria eu a responsável por tomar providências sobre essas coisas e sobre o jabuti de quase 60 anos que também ficou sob os meus cuidados. Quando minha avó morreu, em 2011, meu avô passou a organizar o que eles haviam feito na vida. Ela, escritora, professora, pesquisadora, tinha sua produção toda bagunçada e ele colocou tudo em ordem: agora são caixas numeradas e organizadas por assunto. Ele, arquiteto, selecionou os projetos que julgava serem os melhores que havia feito tanto em qualidade de projeto, quanto no que haveriam produzido de sentido em sua própria vida. Foram felizes fazendo o que faziam. Mas fiquei eu, objetos, caixas intermináveis de documentos e imagens e um jabuti de quase 60 anos.

Desde pequena me deslumbrava com essas coisas, e ensaiei pela vida diversas aproximações com elas: sem poder levá-las de fato para a brincadeira, porque não me atreveria a descumprir a ordem de não tocá-las, construía com suas presenças histórias de um mundo imaginado. Mais tarde, me aproximei da pesquisa, propondo uma reedição do livro resultado da pesquisa da minha avó *O Homem Fluminense* - editado em 1977 pela FUNARTE, como projeto de conclusão de curso na graduação na PUC-RJ. Depois, no mestrado, foi o encanto por elas que me fez propor uma dissertação que analisava as aproximações entre design e artesanato.

Agora me atrevo a olhar para elas mais de perto para escrever esse texto.

Aqui tem de tudo um pouco: ferramentas de trabalho no campo e na pesca, mini esculturas, vasos, gaiolas diversas, indumentárias, instrumentos musicais, cabeças, máscaras e uma coisa específica que sempre me causou medo e curiosidade, a máscara do palhaço da folia de reis - que hoje ocupa um lugar de predileção junto com uma bandeira da mesma folia. Eu não sei se herdei um sentimento também, antes de herdar as coisas, um sentimento de peito preenchido quando paro para observá-las ou quando falo delas. Talvez valham muito para mim porque percebo o quanto carregam: são as mãos de quem as fez, suas histórias, as histórias da pesquisa da minha avó, misturadas com sua vida e com a vida de todas essas pessoas.

Também mora dentro dessas coisas uma magia diferente, misturada com um mistério que quanto mais se busca desvelar, mais misterioso fica, uma beleza outra que apresenta uma dimensão estética que não é homogênea mas que se complementa, formando um grupo curioso de coisas. Mas o que interessa mesmo é que produzem encanto. Esse seria então o motivo primário da minha investigação: O que faz com que as coisas nos provoquem encantamento?

Depois dessa pergunta primária muitas outras surgiram e precisamos fazer um recorte. Desse modo, o objetivo dessa pesquisa passou a ser o de pensar a vida dos objetos inseridos em manifestações culturais. Longe de querer discutir o “estado da arte” das coisas nas manifestações “populares” de cultura, nos propomos a pensar o que os encontros entre coisas e pessoas podem nos dizer sobre encantamento e, como essas coisas, nesses encontros, podem nos dar pistas para encantarmos um mundo carregado da pretensa universalidade dos valores e medidas ocidentais - valores esses que a disciplina Design parece estar amarrada.

Com o tempo, o motivo primário se desdobrou em duas questões centrais que iremos percorrer ao longo desta tese:

-Que caminhos para o encantamento as coisas nos mostram?

-É possível driblar a «máquina desanimadora»¹ de mundos e encantar o design?

Por mais que tivéssemos um motivo pessoal para escolher olhar para essas coisas, há também uma importância dessas coisas inseridas nas manifestações culturais, no que diz respeito ao entendimento da sociedade, porque, como propôs o historiador Luiz Antonio Simas no documentário *Libertem Nosso Sagrado*, “são importantes para a compreensão do que é a construção do Brasil e de sua gente no tempo”.

Poderíamos escolher investigar as próprias manifestações culturais brasileiras e, ainda, seria válido pensar a partir das próprias pessoas nas manifestações - através de uma etnografia, por exemplo. Qualquer um desses caminhos certamente nos daria pistas sobre outros modos de compreender o Brasil, ou os brasis, e outros modos de fazer e pensar design. Mas porque então

¹ como sugeriu Wellington Cançado no seminário do Laboratório de Design e Antropologia em 2022, mais a frente explicitado.

escolhemos os objetos? Pela razão de ocuparmos o mundo com as coisas, e por isso, talvez possamos encontrar outras respostas se as ouvirmos, diferente do que nos diriam os humanos.

“os objetos são sócio-históricos e geram conhecimentos com repercussões sensoriais, perceptuais, semióticas e comunicativas; Por fim, numa dimensão sócio-crítica, o que se desenha tem potencial evocativo e transformador, uma vez que os objetos afetam a mutação social e mudam paradigmas, atitudes, valores e hábitos.” (tradução minha) (Borrero, 2019)

Segundo Borrero, as coisas nos afetam e transformam contextos sociais, bem como materializam essas transformações, períodos históricos, acontecimentos e movimentos sociais e culturais. Ouvindo a pista deixada por ele, gostaríamos de nos vincular às coisas para que possamos compreender quais dimensões eles suscitam e como podem nos ajudar e compreender os muitos mundos que habitamos e a propor caminhos para pensar design.

Também temos pistas - além das empíricas - de que as coisas nos provocam encantamento. Podemos pensar no encanto das coisas seguindo Manoel de Barros, que via na pequenez do mundo, no chão com pedrinhas e formigas - mais do que na amplitude dos céus - uma magia que transformava em palavra: “a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós”. O poeta, em sua gramática “manuelística”, seu “idioleto manoelês” - como proposto por ele - dava às coisas mais simples a maior importância, via em seu quintal, potencial maior para a poesia do que nas coisas grandes e celestiais.

Podemos, ainda, pensar no encantamento que os objetos nos provocam se voltarmos às nossas infâncias: tente você buscar uma lembrança. Por exemplo a de receber um brinquedo novo, uma bola, uma bicicleta, ou ainda, pense na brincadeira com uma cortina - como propõe Walter Benjamin em seu livro *Rua de mão única Infância berlinense: 1900* (2013) - uma criança atrás de um pano branco esvoaçante vira facilmente um fantasma e algo também acontece quando uma criança atrás de uma porta, transforma-se num instante também em porta ao se esconder. Nas atividades mais ordinárias com as coisas, também há o encantamento, aquele cujo significado podemos tirar de um dicionário: “Encanto, enlevo, sedução”.

A relação entre mulheres, homens e os objetos instiga muitos pensadores da cultura material, da antropologia, da filosofia, da arqueologia, da museologia, da semiótica e também do design. Não fosse apenas pelo fato de que os modos como nos relacionamos com os mundos que habitamos são transformados pelos objetos ou também porque transformamos os objetos para nos relacionarmos com esses mundos a todo tempo, mas, ainda, pelo fato de que os próprios objetos, muitas vezes, parecem habitar esses mundos com vida e participar deles em par de igualdade com os seres humanos, como se as coisas por si, assim como a vida, estivessem em devir.

Podemos pensar essa relação entre seres humanos e objetos desde a relação que estabelecemos com eles no uso cotidiano, que talvez seja a forma mais primária de relação entre seres e coisas, até a relação especial com os objetos sagrados passando pela proposta de Donna

Haraway², inspirada pelo Ciborgue. E, por mais que consigamos classificar os objetos pelo uso que socialmente damos a eles, a existência das coisas não pode ser determinada apenas pela perspectiva do humano e da cultura, na qual colocamos os seres humanos no centro. As coisas existem independentemente do uso ou função que damos a elas.

O antropólogo e arqueólogo Daniel Miller (2005) propõe, a partir de Hegel, que “os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos (2005)” (tradução minha). Sendo assim, em última análise, não existe separação entre sujeitos e objetos (ibid). Na objetificação proposta por Hegel e apresentada por Miller, entendemos que o próprio ato de criar forma cria a nossa consciência através de um processo no tempo e, o ato de criar, transforma tanto a forma quanto a consciência.

Ainda, há a reflexão proposta pelo arqueólogo Ian Hodder (Hodder, 2012:8) em seu livro *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, que é a partir da materialidade das coisas que sentimos cheiros, gostos, texturas e nos diferenciamos desses objetos e nos reconhecemos. O arqueólogo, citando Merleau-Ponty (ibid, 2012:8), nos apresenta a ideia de que é o corpo que dá unidade à coisa e, é no contato sensorial com ela, que sabemos que o corpo é constante.

Merleau-Ponty, em sua obra *Fenomenologia da Percepção*, ressalta que “não esgotamos o sentido da coisa definindo-a como o correlativo de nosso corpo e de nossa vida” (1999, p.432), porque só aprendemos nosso corpo enquanto unidade, quando entramos em contato com os objetos através dos nossos sentidos. É a partir das coisas que entendemos o nosso funcionamento, sendo assim há uma “dependência bidirecional do corpo humano e das coisas” (ibid, 432).

Podemos pensar, como os autores da fenomenologia nos mostram, que há uma absoluta dependência entre seres humanos e objetos. As coisas constituem nosso cotidiano e nos relacionamos com os mundos que habitamos a partir e através delas, mesmo sem nos darmos conta disso: não racionalizamos essas relações a todo tempo, apenas seguimos vivendo com as coisas sem refletir sobre isso até que elas acabem ou quebrem.

Em tempos pandêmicos (ou pandemônicos), em isolamento social, sentimos ainda mais a falta de coisas que deixaram de existir, ou por algum motivo deram defeito - parece que muitas coisas deixaram de funcionar, talvez pelo fato que passamos a usá-las muito mais do que de costume, pois passávamos mais tempo fora do que dentro de casa com os nossos objetos. Torneiras vazaram, máquinas de lavar pifaram, vassouras perderam suas cabeças.

Em contrapartida, outras coisas nem vemos mais: sapatos que costumavam passear pelas ruas, brincos, bolsas e roupas ficaram confinados nos armários, correndo perigo de se tornarem comida de traças e serem dominadas por mofos (no caso de cidades úmidas, como o Rio de Janeiro).

Passei a pandemia só. Habito minha casa apenas com um jabuti, objetos e plantas. Há mais de um ano sozinha, convivo mais com coisas do que com seres humanos. Não havia como

2 Manifesto Ciborgue e Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano de Dona Haraway, 2000

esse momento não refletir imensamente num texto que se propõe a discutir a vida das coisas. Ainda mais porque escrevo esse texto de uma casa nada tradicional, uma casa-coisa que já descrevi brevemente no começo desta introdução e a qual retomarei mais à frente nesta tese.

Ao pensar na pesquisa e olhar para a casa e as coisas específicas da cultura “popular” que a habitam, me inquieto inúmeras vezes em como seriam as vidas desses objetos quando estavam participando ativamente das manifestações “populares” de cultura e, porque não, da vida das pessoas que as fizeram, ou as usaram, que, possivelmente, já não habitam mais esse mundo terreno. Embora não tenha a intenção de classificá-los, em primeira instância, sei que a atividade que desempenham hoje é diametralmente oposta de quando estavam participando dos cortejos, como é o caso das coisas da folia de reis, ou ainda de quando compunham um carro de boi, ou peneiravam grãos, armazenavam água - alguns entre muitos exemplos que poderia citar. Esses objetos que hoje estão presos em estantes, pendurados nas paredes e tetos, ou apoiados em prateleiras, há algumas décadas atrás estavam em plena atividade, participando ativamente da vida das pessoas.

Muitos autores pensam as relações entre humanos e objetos a partir do humano. Nas abordagens mais tradicionais das coisas, é o humano e o social que vêm em primeiro lugar, a partir de abordagens utilitaristas ou semióticas dos objetos. Mas e se pensarmos os objetos a partir dos próprios objetos? O que será que eles teriam a nos falar?

Escolhemos os objetos porque os entendemos como uma materialização das nossas expressões históricas e sociais, e ao mesmo tempo, como integrantes que constroem e participam das culturas em igualdade com as pessoas, capazes de produzir encantos e formas de driblar o mundo.

Sobre o encanto seguimos a pista deixada por Simas e Rufino em diversos textos e falas: O contrário da vida não é a morte mas o desencantamento. Simas e Rufino, no texto “*Encantamento: sobre políticas de vida*” (2020), nos dizem que o termo “vem do latim incantare, o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo”. É a partir do encantamento do cotidiano que espaços são abertos para a invenção da vida em oposição ao desencanto. No percurso do jogo, novas possibilidades são geradas e viver se torna possível. Os objetos em sua dimensão encantada também criariam outros sentidos?

Antes de tentar aprofundar a ideia de encantamento, faz-se necessário pensar sobre aquilo que desejamos encantar. A pergunta lançada acima, inspirada em Luis Antônio Simas, nos provoca a pensar numa questão anterior a ela: que mundo é esse que julgamos necessário encantar?

No começo do ano, participamos de um encontro que realizamos no laboratório do qual faço parte o LaDA (Laboratório de Design e Antropologia da Escola Superior de Desenho Industrial da UERJ), uma espécie de seminário fechado, em que atualizamos uns aos outros sobre as nossas pesquisas. Ao longo dos três dias, muitas reflexões foram lançadas, mas fiquei com uma provocação que trago para esse texto para tentar descortinar-lá, trago para pensar sobre ela. Wellington Cançado, nosso convidado, levantou a ideia de uma contradição entre design e

encantamento. Ele falava que design é por si uma “máquina desanimadora” que, claramente, é oposta a ideia de encantamento. O pesquisador trouxe a questão de como a gente pode pensar um desvio para o animismo, se o que a gente faz é exatamente desanimar o mundo? Será que podemos propor um mundo vivo, animado e encantado, por meio do design?

Acredito que muitas e muitos de nós, designers, pesquisadoras ou não, temos tentado construir novas formas de fazer e pensar design que nos descole desse desencantamento, dessa máquina desanimadora e cinzenta. Estamos há tempos buscando caminhos que nos ajudem a pensar fora do espaço em que institucionalizamos design, fora dessa lógica universalista que herdamos e continuamos a reproduzir sem descanso, seja quando continuamos projetando a partir de aspectos prescritivos e normativos de um campo tecnicista e desenvolvimentista que não considera as diferenças alarmantes dos mundos os quais habitamos e com os quais trabalhamos, seja não revendo nossos pensamentos sobre design ainda presos no modernismo, que nos fazem reproduzir um discurso positivista e criar a figura de um designer salvador: o “deu-signer”.

Borrero abre seu texto *“Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros”*, apresentando o pensamento de Escobar, que diz que com a incessante expansão da modernidade e de suas formas hegemônicas, a humanidade criou um dualismo ontológico que hierarquiza diferenças e impõe a crença de um mundo único capitalista que carrega consigo sua crise civilizatória (Escobar apud Borrero, 2015). Esse mundo único nos direciona para um design também único, global.

Design esse que vêm reverberar suas vozes aqui no Brasil com a institucionalização do campo que se deu, também, pela abertura da primeira escola de ensino superior de design, a Esdi³, cujo currículo foi baseado na estrutura da escola de Ulm, completamente descolado da realidade brasileira⁴. Dessa forma a expansão do campo e do ensino formal do design brasileiro seguiu esse caminho por muito tempo uma vez que grande parte dos cursos de design que começaram a surgir no Brasil se inspiraram na estrutura curricular da Esdi. Ou seja, aprendemos a fazer e pensar design a partir de lógicas deveras descoladas das muitas realidades do nosso país, alinhadas a um pensamento universalista que, cada dia menos, dá conta das necessidades às quais o design pode, e precisa, responder.

O desenvolvimento econômico industrial aconteceu de forma muito rápida e junto com ele um aumento sem precedentes da população humana na terra. O custo desse desenvolvimento foi a ruptura entre as pessoas e a terra, acumulação de capital e um inusitado progresso técnico-científico que determinou um processo irreversível. Industrializamos a produção, a economia e finalmente a vida (Borrero apud Casado, 2015). O ser humano projeta a indústria

3 Junto com a esdi outras escolas foram criadas na mesma época, como a escola do MASP em São Paulo e do MAM no Rio de Janeiro.

4 Sobre esse tópico procurar os textos de João de Souza Leite, Design de costas para o Brasil e Zoy Anastassakis com o prefácio do seu livro Triunfos e Impasses.

que os projeta e assim impõe essa forma de vida a todos os outros seres humanos. E essa epistemologia dominante é acompanhada por uma ontologia de um mundo único de uma só verdade moderna e euro-ocidental.

Se Latour em 2008⁵ dizia que designers já não conseguiriam mais criar fora dessa crise, imagina pensar a modernidade agora no curso de uma crise sanitária global, causada pela Covid-19, e todas as outras crises que foram intensificadas por ela, como num labirinto de domínios, onde se cai uma peça, caem todas.

Parece, pois, que não há mais como negar e nem fugir da crise. E ela não acomete apenas nosso campo de interesse, o design, mas a racionalidade ocidental que carrega junto com ela a crise do antropoceno, uma crise do ocidente que é ele mesmo a invenção da racionalidade, que não é a crise do planeta, mas a crise do ser humano que é também produzido por essa própria racionalidade. A gente inventa o que identifica enquanto humanidade e inventamos alternativas para que nós, humanos, “tenhamos a sensação de permanência e a ilusão de que permaneceremos existindo” (Krenak, 2021). Ailton Krenak enfatiza em seu texto *A vida não é útil* (2021) que “estamos viciados na modernidade, nos projetamos em matéria para além dos nossos corpos”, para darmos conta da ilusão dessa superioridade humana.

Latour em uma palestra na Cornualha - que resultou no artigo *Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design* - debate sobre a significação de design e a ampliação do conceito de design, pensando sobre o modo como nos relacionamos com ações e objetos de modo geral e como isso impacta numa ressignificação do conceito de design. Latour nos aponta a divisão tipicamente modernista que coloca materialidade de um lado e design de outro, e afirma que essa divisão precisa se dissolver e, dessa maneira, questões de fato agora se transformariam em questões de interesse e, em tempos de exponencial crescimento das crises do antropoceno, existe uma necessidade latente de repensar as teorias e as práticas de design.

Para Latour, o design vem sendo expandido, em conceito e em atuação. O que entendíamos como um design moderno já não dá mais conta de responder a essa crise toda colocada diante de nossos corpos. E então como nós designers podemos ou devemos agir? Percorrer essa interrogação talvez nos leve à construção de possibilidades que nos ajudem a rearranjar a máquina desanimadora que herdamos e continuamos a (re)produzir. Perseguindo a questão de Wellington Cançado, iremos investigar maneiras de pensarmos encantamento para essa máquina desanimadora de mundos.

Vemos nas coisas uma possibilidade de dialogar com o encantamento enquanto categoria de pensamento. Seguindo Latour, buscaremos entender as coisas - em oposição aos objetos - enquanto questões de interesse, buscando compreender como constroem, junto com os humanos e os outros que humanos, esses múltiplos mundos que habitamos. Para isso construiremos

5 Bruno Latour repensa a significação de design em uma palestra ofertada na Cornualha em 2008, que mais tarde viraria o artigo *Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design*

essa tese formando assembléias com coisas que constituem essa casa-coisa, de onde parte esse texto, com outras coisas que encontramos no caminho.

Para tecer essa tese, tive que entender, inspirada por Conceição Evaristo em *Becos da Memória*, que só conseguiria escrevê-la se me permitisse “(con)fundir” a vida e a escrita, ou como ela nos apresenta, a escrita e a vivência - a escrevivência. Desse modo, esse texto é uma junção de memórias, pensamentos, afetos e teorias, minhas e de outros, que se reúnem em assembleias, nas quais me insiro, seja porque escrevo ou ainda porque partem de mim muitas lembranças: me permiti compartilhar minhas memórias reais e inventadas - e seguindo novamente Conceição Evaristo, entendemos que são todas inventadas, porque construídas por alguém (EVARISTO, 2018) - da infância e da fase adulta, e também as histórias dessa casa e dos que a habitam ou habitaram (humanos e outros que humanos).

Desse modo, construo o texto pensando com coisas específicas e também com um parlamento maior de coisas, que é a casa-coisa, que, como assembleia, vai seguindo o fluxo da vida e vai sendo feita, desfeita e refeita no devir do tempo, com agentes humanos e outros que humanos, vivos ou mortos, como plantas, coisas, bichos e mofos, traças e afins, afetos, assombros e paixões - minhas e dos outros. Pensar as coisas que compõem a casa faz necessário também, pensarmos a própria casa como espaço de reunião que possibilita encontros (e desencontros) em tempos diversos e não lineares. Refletir sobre as coisas que habitam a casa é antes refletir sobre a condição e a construção da memória que só é possível porque em presença da casa-coisa e todos os afetos por ela gerados. Pensamos assim, a casa-coisa como assembléia casa-coisa, de onde partem, no sentido estrito e lato, as construções desse texto.

Para tentar responder à pergunta de Cançado e às nossas perguntas norteadoras, partimos dessa casa, da relação que estabeleço com as coisas que fazem parte dessa herança e da relação também estabelecida entre as próprias coisas. Então, pensando além da própria casa, convidamos duas coisas específicas que habitam essa casa para fazê-lo comigo: uma bandeira e uma máscara da folia de reis.

A escolha por essas duas coisas se deu por todo deslumbramento e encanto gerados pelas folias de reis ao longo da vida e ainda mais por uma necessidade de desvendar o mistério do palhaço - ser que com o passar do tempo me despertou muitos afetos de muitas maneiras diferentes. Desde criança convivi com o encanto da folia e ainda com essas duas coisas - bandeira e máscara - que ocupam o mesmo cômodo da casa-coisa, mas que aqui, assim como na folia - acredito que de forma inconsciente - recebem tratamentos diferentes.

Durante muitos anos, ambas ficavam presas a duas paredes perpendiculares de um mesmo salão que guarda a maioria das coisas que formam o acervo de objetos de “cultura popular”. Para receber a bandeira foi construída uma caixa de madeira com uma porta de vidro em que a bandeira repousa intacta. Em contrapartida, a máscara ficava pendurada ao tempo, e, durante a minha infância, ocupava espaço da parede em cima de um piano - que hoje já não toca mais. Com a pesquisa a máscara saiu da parede e começou a circular a casa comigo e a bandeira permanece no mesmo espaço, pendurada na parede em sua caixa de madeira e porta de vidro que,

eu mesma, devo ter aberto 2 ou 3 vezes ao longo de toda minha vida com elas.

A máscara e bandeira são elementos opostos na folia de reis e são a representação do profano e do sagrado. Como veremos ao longo da tese, a máscara pertence ao palhaço - ser que profana o folguedo e que bagunça toda a ordem estabelecida. Ao pensar na relação entre profano e sagrado dentro da folia a bandeira também passou a me despertar muitos afetos e questionamentos: haveria nessa bandeira específica a dimensão do sagrado? Estariam aqui com ela todos os desejos, pedidos e votos a ela atribuídos? Todos os questionamentos que passaram a circundar essas coisas e, ainda mais, suas relações, me fizeram escolhê-las, em detrimento a todas as outras coisas que compõem a casa-coisa que, de algum modo, também fazem parte dessa tese, mas sem o mesmo protagonismo. É relevante citar também que ambas são parte de uma mesma folia - da qual também habitam essa casa indumentárias como chapéus e também instrumentos musicais.

Buscaremos, ao longo da tese, investigar como essas duas coisas participam das folias de reis e como suscitam encantamento enquanto categoria de pensamento. É importante dizer que tudo o que toca a folia de reis nesta tese é construído a partir de memórias minhas da infância; do texto de minha avó, Vera de Vives, em seu livro *O homem Fluminense*; da tese de doutorado de Daniel Bitter, *A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis*; da também tese de doutorado de Luiz Gustavo Mendel Souza, intitulada *Girros Urbanos: uma etnografia da festa do arremate da folia de reis no estado do Rio de Janeiro* e do documentário *Especial Folia de Reis*, da TV Brasil.

Para a construção de novas assembleias⁶ contamos com outras coisas que encontramos no percurso dessa pesquisa, mais especificamente com pedras que constroem histórias ancestrais da cidade do Rio de Janeiro, como as pedras do Cais do Valongo e os Otás que compõem a coleção *Magia Negra*, do museu da Polícia, cujos objetos foram apreendidos pela polícia em casas de santo entre 1889 e 1945.

Essa tese fala de herança em, no mínimo, duas esferas: a esfera de um campo de conhecimento que escolhemos herdar e uma segunda que é a herança que carrega essa casa-coisa, a qual habito, que pode, num primeiro momento, não parecer uma escolha, mas se faz escolha no ponto em que decido construir um pensamento com e a partir dela.

Essa é uma tese de doutoramento em design cuja contribuição parte da reflexão - mas não somente - de que, se antes estávamos orientados a pensar o projeto de produtos - “interpretando produtos amplamente – produtos em si, design gráfico, design de serviço e qualquer outra forma de resultado do processo de design” (tradução nossa) (BUCHANAN apud NORONHA, 2018 p.127) - agora faz-se necessário expandirmos suas noções e também as noções de projeto, ou fazermos o que Raquel Noronha, citando Buchanan, considera como uma “especulação sistemática sobre a natureza do design” (tradução nossa) (ibid), investigando e questionando a própria epistemologia desse campo de conhecimento (tradução nossa) (ibid).

6 O conceito de assembleia é discutido por Bruno Latour em *From Realpolitik to Dingpolitik – An Introduction to Making Things Public*, e será apresentado no capítulo 2 dessa tese.

Parece agora necessário que pensemos o design enquanto um aliado para a transformação de mundos, a fim de enfrentarmos as graves crises que se desencadeiam diante de nossos olhos. Não se trata de abandonarmos as coisas, mas de nos vinculamos a elas e deixarmos que elas nos guiem também para alcançarmos outros modos de fazer e pensar que se fazem necessários no campo do design. Investigar a vida das coisas, pensar e escrever com elas, é também tecer novos caminhos para as teorias e as práticas do design, e também de sua pesquisa e ensino.

Se antes olhávamos para um horizonte vinculado à própria origem da disciplina, o mundo industrial, preocupados mais com os resultados de design e de projeto - seus produtos, objetos e coisas, agora atuamos por meio do design. Nessa ampliação do entendimento do design, podemos compreender que a construção de pesquisas como essa são também modos de fazer design.

Nossa proposta é que as assembleias aqui formadas nos direcionem para outros entendimentos de design. A pesquisa, embora em primeira análise esteja ligada de forma estreita com o que diversos campos compreendem por cultura material, também pode ser encarada como um caminho que tece o próprio entendimento de design. A construção das assembleias com as coisas, com a casa-coisa e suas histórias constroem uma sociologia de associações - como propõe Bruno Latour (2005), que nos ajudam a descortinar questões pertinentes ao campo do design. Intentamos então um outro caminho: ao invés de abandonar o pensamento sobre a construção de coisas e nos atentar às questões de interesse que permeiam a atualidade, vemos justamente nas coisas linhas que podem tecer pensamentos que nos ajudam a criar novas teorias e práticas de design, e também expandi-las. Com as coisas pensaremos questões de interesse e esperamos contribuir para a construção de “caminhos outros” para o campo do design, que precisa demais ser encantado.

Desse modo percorreremos 4 capítulos: o primeiro - “Sobre folia de reis e as ditas culturais populares” busca apresentar, de maneira introdutória, as folias de reis a partir de memórias minhas e de outras pessoas que já citamos acima. Conhecendo um pouco melhor a folia de reis, também poderemos conhecer mais seus objetos e percorrer suas controvérsias. Neste capítulo também discutiremos sobre a noção de “cultura popular”, buscando percorrer seus entendimentos políticos para afastar definições que relacionam o popular a uma generalização da cultura referente ao povo, a massa, a algo simplório e naif. Também apresentamos as nossas duas coisas, bandeira e máscara da folia de reis, buscando conhecer as relações que estabelecem entre elas e com a folia de reis.

No segundo capítulo, “As coisas, as coisas e o fazer e as coisas extraordinárias” temos a intenção de aprofundar, ainda que de forma introdutória, a discussão sobre o conceito de coisa em oposição a objeto, explorando as maneiras que nos relacionamos com as coisas e com os mundos em que se inserem, a partir de sociologias das associações, como sugere Bruno Latour. Também é nesse capítulo que pensamos a partir do fazer artesanal e do fazer do design, buscando a compreensão de como nos relacionamos com os materiais nesses fazeres, apoiadas em Octavio Paz e Tim Ingold. Ainda no segundo capítulo, com Agamben, investigamos a relação entre sagrado e profano suscitada pelas coisas.

Já no terceiro capítulo “A casa-coisa: jogando com as coisas extraordinárias e espaços de memória” buscamos investigar a casa, a entendendo como assembleia latouriana, explorando a minha relação com ela e a relação dela com as coisas que a habitam. Também é nesse capítulo que buscamos compreender a casa-coisa como casa-corpo e casa-museu, a relacionando a outros espaços de memória, espaços museais, que suscitam nossa relação com a memória, a herança e a ancestralidade e nos convidam a caminhar até a Pequena África, na Região Portuária do Rio de Janeiro. Nesse capítulo deixamos a casa para adentrar o espaço, e dialogamos com as pedras que pisamos e encontramos no caminho da pesquisa, como as do Cais do Valongo, com outras pedras presas no museu da Polícia - os Otás, e a bandeira e a máscara, com objetivo de deixar emergir como se relacionam com o encantamento enquanto categoria de pensamento, a noção de passado e futuro, no intuito de encontrar outros presentes para o design em suas teorias e práticas.

O quarto e último capítulo “pensamentos para animar o design e encantar o mundo” buscamos apresentar saídas para as crises que nos assolam a partir de proposições de autores que buscam refletir sobre a epistemologia do design, e tencionam caminhos para desmontarmos os modos a partir dos quais estamos pensando e fazendo design à luz do modernismo. Nesse percurso nos encontramos com personagens conceituais como Prometeu de Bruno Latour e o Idiota de Isabelle Stengers, que pensam revisões para o campo do design e das ciências modernas e dialogamos com autores que propõem formas de encantarmos nossa disciplina a partir de pensamentos sobre feitiçaria, magia, animismo, profanação, reativação (to reclaim) e do próprio encantamento. Por fim, convidamos o palhaço para, a partir da bagunça, da transgressão e do riso, sugerir outros caminhos para ativarmos o design e encantarmos o mundo.

Essa tese é então sobre herança, sobre bagunça e sobre encantamento. Percorreremos essa pesquisa como participantes em um folguedo, guiadas pelas folias de reis, de mãos dadas com o palhaço, buscando acessar mundos ao revés.

Bem-vindas, bem-vindos, bem-vindes.

Pensamento-síncope: o doce de leite

Sobre memórias de infância que não podem ser guardadas.

Herança-memória.

Escrevo sentada neste novo espaço de escritório.

Parece mesmo curioso como somos atravessados pelas coisas que nos cercam. As coisas e os espaços, em presença ou ausência. Mudar de lugar, habitar esse novo espaço com outras coisas, diferentes das coisas que me acompanhavam na escrita e do espaço que nos embalava, foi também mudar a forma de escrever e de pensar. Agora observo um retrato que tirei quando começava a me aventurar na fotografia - ainda adolescente - em que estão os dois abraçados - meus avós. Essa fotografia, que antes não via com tanta frequência, me despertou uma memória:

Me lembrei da estrada que ligava Bom Jardim à Duas Barras, na região serrana do Rio, em que minha avó ia cantando - para nos ensinar, acredito - calangos e leras que os trabalhadores da região serrana do Rio de Janeiro lançavam como desafio quando na lida com a terra: “calango-dê, oi, calango-dá, eu sou filho de sete-léguas, neto de cobra-corá (...)”. Essa estrada, uma via de mão dupla, tinha na volta uma parada obrigatória, os doces Wermelinger que vendiam quadradinhos de doce de leite que acredito nunca mais comer igual. Tem coisa que marca a gente bem no espírito - nesses casos é possível sentir o gosto do doce sem colocá-lo na boca nem por mais uma vez. As marcas da infância são as mais profundas.

Perdemos muito ao deixar endurecer nossa capacidade de encanto e de interesse pelas

coisas simples e residuais (natural da criança) - como diria Benjamin em A Infância Berlinese. Agamben, citando Benjamin, expressa que a primeira experiência da criança no mundo não é a de que “os adultos são mais fortes, mas sua incapacidade de magia” (BENJAMIN apud AGAMBEN, 2006). Ao me permitir, novamente, o gosto do doce, caminho para a lembrança e a clareza de que é essa estrada que me permitia alcançar as duas cidades que me apresentaram, junto com minha avó, as folias de reis.

Era bem menina quando vi a primeira. Mistério, deslumbramento e encanto. Criança vê o mundo diferente e é também desse lugar que quero compartilhar minhas memórias. Embora um pouco desvirtuadas pelo enrijecimento que chega com o ser adulto, desejo percorrer a estrada, via de mão dupla, em busca da categoria do encanto que a criança conhece melhor do ninguém.

Assim como os brincantes, que fazem o folguedo e constroem no jogo outros mundos paralelos ao que encaramos cotidianamente, criando novas formas de organizar esse mundo - que precisa demais ser encantado. Estar na brincadeira é afirmar a vida. Por instantes estamos autorizados a viver a liberdade e a plenitude de ser humano. Assim, a folia por si, já nos fala de encantamento.

A criança é capaz de viver em plenitude, de transformar qualquer situação em jogo. Para experimentar novamente a vida em plenitude é preciso antes experimentar o riso e a brincadeira. Tragam consigo suas crianças.

--

imagem-síncope: folia de reis



SOBRE O SEIS DE JANEIRO

Essas noites são festivas nao deve dor ir ninguem
Ai. ai meu deus. não deve dormir ninguem

Sabe que ja foi nascendo o salvado de Belem^r
Ai, ai meu deus, o salvador de Belem

Santo Reis pede uma oferta não e pra ganhar dinheiro
Ai, ai, meu deus, nao e pra ganhar dinheiro

pra umprir uma promessa no dia *b* de Janeiro
Ai, i meu deus, no dia *b* de Janeiro

(música de reis - autor desconhecido)





Folia de Reis - Maria Bethânia















1. SOBRE FOLIA DE REIS E AS DITAS CULTURAS POPULARES

Dia 06 de janeiro, Dia de Reis.

Durante os meses de dezembro e janeiro os foliões saem em cortejo no interior do Estado do RJ, saudando os Reis Magos, espantando o mal e abençoando as casas e as pessoas que os encontram.

Fevereiro de 2021.

Foram alguns 6 de janeiro que fizeram parte da minha infância e me trouxeram até aqui. Até aqui, na feitura desta tese que tem interesse em entender a vida das coisas nas manifestações culturais. E teriam as coisas vida?

O que me traz até aqui é a curiosidade pela cultura: Nasci com uma avó estudiosa da cultura popular que me transmitiu, ainda na infância, esse interesse. No meio de muitas histórias contadas e experiências vividas com ela, destaco aqui a Folia de Reis: esse cortejo marca a minha memória profundamente, num lugar de afeto e mistério. Das imagens da infância recorto as formadas ao esperar e viver o 6 de janeiro das folias de reis na região serrana do Estado do Rio de Janeiro, mais especificamente em Duas Barras e Bom Jardim.

Quando paro para acessar minha memória, me vêm à cabeça imagens dos cortejos muito bem orquestrados por seus mestres, e todos aqueles objetos que compunham a Folia. Não sei ao certo se tenho clareza da imagem desses objetos a partir da experiência vivida, ou se confundo minhas memórias com os registros e objetos da folia que estão guardados aqui nessa casa, de onde escrevo esse texto. Mas, certamente, os objetos que me saltam à memória constituem esse interesse - e o cortejo, e, sem eles, as folias seriam uma outra coisa.

Posso dizer, também, que ainda mais especificamente, o que me faz chegar até aqui

e escrever essa tese é o encantamento pelo palhaço que, nessas imagens que formam a mi-

nha memória, é meio bicho - meio gente. Uma figura que serve de soldados de Herodes, além de outras figuras execradas, Barrabás, Judas “Carioca” (Iscariotes) e Exu. Na minha memória é o palhaço o que se mostra mais nítido. Quando fecho os olhos, posso me transportar para a folia e dar de encontro a um ser meio bicho-meio gente. Vestido com uma máscara de bicho, de pele de quati - ou de outros animais silvestres como cachorro do mato; macacões coloridos; fitas de cetim; o palhaço se distingue de todos os outros participantes da folia de reis.

Essa tese não é sobre a Folia de Reis, mas julgo importante trazê-la a vocês leitores para apresentar o meu ponto de partida - é dela que parto para pensar a vida dos objetos.

A Folia de Reis é uma celebração religiosa com objetivos que vão além do ato de dramatizar ou interpretar algo. No caso da folia de reis, o ato de folgar é um ritual que tem por objetivo cultuar aspectos da religião representando o sagrado através das músicas, palavras pregadas, danças e indumentárias, delegando às personagens que formam o grupo de foliões, o ato de abençoar e espantar os maus agouros por onde passam.

A origem das folias é portuguesa e inicialmente cristã. As Folias de Reis - que descendem da folia do divino e do reisado português, como conta Cascia Frade no documentário Especial Folia de Reis, representam a viagem dos reis magos em busca do menino Jesus nascido em Belém. É por vezes obrigação santa e outras tantas o meio de ensinar aos mais jovens a religiosidade. Quando chega ao Brasil, como apresenta o artista Edson Machado no mesmo documentário, se mistura com outras culturas: a dos povos africanos e indígenas.

Seus participantes divididos entre mestres, contramestres, alferes, palhaços, foliões e tocadores, se comprometem com a obrigação de organizar uma folia por sete anos consecutivos - no mínimo - e firmam compromissos de bem proceder que são mantidos durante o giro (Vives, 1977).

A formação de uma folia tem algo de paramilitar, seja pelos nomes dados aos participantes - como o alferes, seja pelo “fardamento” (ibid, 04) - nome dado às roupas que trajam. Essas lembram fardas militares, as fitas cruzadas no peito lembram talabartes, Mestres e contramestres usam dragonas. Os bonés são muito enfeitados com flores, fitas e espelhos e têm semelhança com os quepes dos soldados do império.

Os participantes também portam uma bandeira - peça símbolo da folia de reis, tanto que costuma ser tomada pela própria folia, dizendo-se correntemente “a bandeira de reis do mestre fulano” (ibid, 40), traz imagens de santos, flores de papel, enfeites de aljôfar e numerosas fitas coloridas. É à bandeira que os devotos pregam suas ofertas - que podem ser feitas em dinheiro ou materiais como novas fitas, medalhas de santos, etc.

As folias de reis relatadas por minha avó, Vera de Vives, em seu livro *O Homem Fluminense*, costumavam acontecer entre os dias 24 de dezembro e 20 de janeiro. Faz parte da folia a peregrinação pela zona rural e urbana na qual os foliões visitam moradias das pessoas e se apresentam em praça pública.

As músicas cantadas em coro entoam em grande parte questões religiosas e são de devoção. Devoção essa também demonstrada na feitura das coisas, roupas e instrumentos que há décadas atrás - possivelmente nos anos 1960 à 1980 - eram confeccionados pelos próprios foliões ou suas famílias.

A função do palhaço na folia se difere de todas as outras, os palhaços não tomam parte na cantoria, nem podem se aproximar dos presépios, devendo, quando os encontram, prostrar-se o rosto no chão (Vives, 1977). Quando a cantoria acaba - feita por todos os outros participantes da folia, os palhaços se exibem para os donos das casas ou os espectadores em praça pública, correm atrás das crianças, improvisam versos que recitam (sem cantar) e dançam ao som que a percussão do grupo e sua sanfona sustentam. A melodia denomina-se “chula” e é especial dos palhaços.

Uma máscara de couro lhes cobre o rosto. Na década de 1970 eram feitas a partir da pele de animais silvestres como os quatis, preguiças e cachorros-do-mato, o couro ficava em contato com a pele do rosto e a superfície da máscara mantinha o pelo do animal. Ainda, ficavam as caudas dos bichos pendentes na máscara. Nos anos 1990, que datam minhas memórias, as máscaras eram confeccionadas de tecido e eram vestidas pelo palhaço, cobrindo seu rosto e nuca. Hoje são muito diversos os materiais que podem compor uma máscara.

O palhaço, meio bicho meio gente é assustador e mágico. Ele veste a máscara por um simbolismo: ao encontrarem o menino deus, os soldados de Herodes se convertem e, para não serem reconhecidos e perseguidos pelo rei, cobrem seus rostos com máscaras, como conta Cascia Frade no documentário citado acima. Quando palhaço, não é mais a pessoa que está presente. O palhaço só existe pelo que veste, por se transformar em pessoa-bicho.

Na folia os corpos das personagens são transformados pelos objetos que portam, cada um em sua função. Da máscara do palhaço, lembrando os soldados de Herodes; os demais participantes - auto denominados soldados de Santo Reis, com a indumentária que nos reporta aos trajes militares; à bandeira da folia, ao o que todos que participam da folia se reverenciam. Cada uma das coisas que são vestidas, tocadas, carregadas e participam da manifestação têm seu lugar.

A folia apresenta um mundo mais vibrante, espontâneo, mais miraculoso. Capaz de devolver, no cortejo, um encanto perdido, abafado pelo cotidiano. São as coisas que produzem com os humanos essa possibilidade de encantamento: Uma bandeira ao que se reverenciam todos que participam do cortejo, tanto os foliões e também os que assistem e recebem a folia, o objeto recebe os votos, promessas, agradecimentos e os carrega consigo; não apenas representa, mas carrega em si mesmo o que é sagrado para um determinado grupo de pessoas.

Uma máscara que faz um palhaço bicho-gente que é capaz de seduzir, amedrontar, causar espanto e curiosidade naqueles que o assistem, mas só é palhaço da folia de reis pelo que veste; o que o difere de qualquer outro palhaço é a máscara que lhe cobre o rosto. Além das vestimentas dos outros foliões e os instrumentos que acompanham as músicas ora sagradas, que relatam a vida do bom menino e reverenciam os Santos Reis, ora profanas,

com as chulas dos palhaços.

Coisas e pessoas, o sagrado e o profano, compõem o cortejo que mistura muitos simbolismos e que fazem da manifestação uma atividade não maniqueísta, onde bem e mal formam a atividade de devoção e fé. A folia apresenta um mundo encantado, no qual não há uma linha clara que nos faça distinguir sagrado e profano, assim como se misturam suas influências étnicas e culturais. Com bordas borradas, a folia nos apresenta outras possibilidades de mundos, bem como suas coisas. Essas coisas teriam vida?

1.1 - Que cultura? o popular, a resistência, as frestas e a síncope

Quando começamos essa pesquisa, o interesse pela dita cultura popular era conhecido. Sabíamos que a investigação das coisas tocava o universo do “popular” e que possivelmente envolveria a coleção específica de objetos que compõem essa assembleia casa-coisa que já descrevemos brevemente no início desse texto - embora não soubéssemos a princípio quantas dessas coisas ou quais delas traríamos para a pesquisa - porque essas coisas, os objetos rituais, as coisas em geral que participam das manifestações das ditas culturas populares produzem outros afetos e nos tocam de maneiras diferentes das dos objetos ordinários, como um copo, uma cadeira, uma caneta, por exemplo.

Então, num primeiro momento, tínhamos a consciência que falaríamos de cultura popular e também de todas as controvérsias que esse conceito carrega. Quando escolhemos partir dos objetos das folias de reis, sabíamos que pertenciam a esse imaginário da cultura popular, mas nos questionávamos: deveríamos pensar a folia de reis a enquadrando em uma definição específica de cultura popular? Que popular seria esse? A folia de reis se refere a algo genérico do povo? É relativa à massa? É uma cultura menor? É simplória?

Afinal, o que é cultura popular?

É necessário, antes de tudo, escapar das delimitações conceituais acerca dessas manifestações de cultura que perpassam a produção que conhecemos ordinariamente por popular. Mas o que é o popular? Pensar uma cultura popular brasileira não seria por um lado homogeneizar o povo brasileiro numa grande massa cinzenta indiferenciada e pasteurizada? O conceito *popular* “por mais que se tente circunscrever seus limites, escapa por entre os dedos feito água quando se busca fechá-la nas mãos”. (LIMA, 2015 p.326). Segundo Ricardo Gomes Lima, a expressão tem origem nos estudos de eruditos e se revela enquanto uma categoria imprecisa e ambígua, “a qual não se consegue circunscrever limites” (LIMA, 2016, p86).

O termo *popular* tem diversos usos que conotam sentidos diferentes, como nos apresenta Lima. Aqui daremos atenção a alguns aspectos que Lima levanta no texto “*Arte Popular*” (2015): Um sentido é quando aproximamos o popular ao conceito do nacional, nos referindo ao povo, remetendo ao que é do povo, próprio do povo, relativo ao povo, seus costumes, certas características e valores que expressam. *Popular* conota nesse sentido uma totalidade: é relativo a todas e todos aqueles que nasceram ou por algum motivo escolheram o Brasil como país, in-

dependentemente de classe, gênero ou cor (LIMA, 2015, p.326). Assim empregamos o conceito para definir uma massa homogênea, integral, descartando as diferenças dos múltiplos brasis que formam o Brasil. Para Tício Escobar, a cultura popular assim empregada, não distingue o sujeito unificado na trama política, “mas menciona um *locus*, um espaço animado por agentes sociais diversos” (ESCOBAR, 2015, p95)

Por outro lado, o conceito popular pode significar cultura popular no que se refere àqueles que participam das camadas menos favorecidas da sociedade, o seu povo, deixa de ser uma totalidade e passa a se referir a um estrato específico, definido pela classe em que o indivíduo se insere. Nesse sentido, *popular* se refere à classe popular, ao trabalhador. A um conjunto de setores subalternos à margem da plena participação e representação no conjunto social.

Ligado a classe o termo atribui a “produção simbólica e imaginária de setores localizados em uma posição assimétrica, subalterna com relação ao poder hegemônico” (ibid, p.95). Mas é importante ressaltar, como coloca Tício Escobar e outros autores como Canclini, a relação entre a hegemonia e a cultura das classes subalternas não se dá numa imposição realizada pelo opressor sobre o oprimido - ou dominante sobre dominado - mas num encontro altamente complexo: “o popular opõe-se ao poder hegemônico não em termos de contradição, mas em tom de diferença, de postura alternativa diante dele” (ibid, p.95).

As margens, minorias subalternizadas, ou maiorias, criam, imaginam, pensam, creem às margens do poder instituído. Seguindo o pensamento de Escobar, podemos entender que a cultura popular, no que tange as classes sociais, enfrentam o poder hegemônico em “oposição contingente, aberta a desenlaces arriscados e transitórios, às vezes cruzados, outras vezes coincidentes em fragmentos. Uma oposição definitivamente irresolúvel” (ibid, p.95). Ainda Segundo Tício Escobar, essa condição de oposição dificulta o acesso à cena social e instâncias de poder e faz com que essas culturas produzam suas representações e símbolos seguindo sua própria lógica, muitas vezes alheias às lógicas da hegemonia.

Stuart Hall nos diz que “As culturas não existem fora da relação entre as diversas formas culturais, e tampouco existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo das relações de poder e de dominações culturais” (HALL, 2003, p. 238). Na interação entre as diversas formas culturais, para Hall,

“há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Essa é a dialética da luta cultural. No atual, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam a cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (HALL, 2003, p. 255).

A partir do pensamento bakhtiniano podemos pensar as culturas populares também enquanto espaços de luta, onde se negociam forças mais ou menos díspares, não nos fixando ao entendimento da cultura popular ligada aos modos tradicionais de vida, mas como combates

que são travados exatamente quando as diferenças se cruzam. Bakhtin, ao escrever sobre Rabelais, analisando o realismo grotesco, vai expondo esses cruzamentos a partir do riso. “Essas formas tinham uma relação capital com o tempo, a mudança, o devir. Elas destronavam e renovavam o poder dirigente e a verdade oficial. Faziam triunfar o retorno de tempos melhores, da abundância universal e da justiça” (BAKHTIN, 2008, p. 85).

Ao tratar do riso a partir de Rabelais, Bakhtin nos sugere um dinamismo que gera de maneira desarmônica um encontro de modos de vida entre sujeitos heterogêneos, de classes distintas, dando atenção às forças que interagem num dado tempo-espço e que partem desses diferentes grupos socialmente organizados. Para ele nesse dinamismo, não existe recepção passiva ou conhecimento acabado e estático, a cultura popular se estabelece justamente pela troca e só pode existir à medida em que seja revolucionária. Bakhtin propõe um jogo dialógico entre a hegemonia e o que é criado pelas classes populares e entende que não há estagnação ou fenômeno concreto e inalterado no que poderíamos chamar de cultura popular, mas sim como algo que está em contínua transformação. Essa algo seria aquilo que reelabora relações, incompatibilidades e influências, quando integra relações de crise e subversão nas relações sociais construídas sucessivamente. Pajeú, inspirado por Bakhtin, traz em sua tese *A Estética da Cultura Popular da Folia de Momo do Recife* (Pajeú, 2014) um pensamento sobre o que seria essa cultura popular viva:

Na perspectiva bakhtiniana, tratamos de uma esfera em que formas e manifestações são variáveis: “a cultura popular viva que organiza os modos e meios de interação dos sujeitos e se torna palco de conflitos culturais latentes. Assim, na cultura popular tudo é mistura, tudo é mistura ideológica de (re)significação!” (Pajeú, 2014 p.132).

Bakhtin, ao descrever a cultura popular seguindo Rabelais na Idade Média, alerta que “nesse espetáculo real sem palco, onde se dava os festejos populares, é impossível traçar uma fronteira nítida entre a realidade e o símbolo” (BAKHTIN, 2008, p. 213)

No artigo *Quem não tem cão, caça com gato: comunicação e sociabilidade de resistência* (2008), Barbara Szaniecki ao retomar a leitura do mundo de Rabelais feita por Bakhtin, relembra que a cultura que convencionamos chamar de popular já existia antes do conceito de “povo” ser formulado, isto é, antes mesmo da formulação dos Estados-Nação, e ainda que tal cultura sobrevive a seu esfacelamento e ganha força ainda maior com a aceleração da globalização. Desse modo, Szaniecki nos aponta para o fato de que a ideia de “nação” não é assim determinante, uma vez que existe a (r)existência dessas culturas aquém e além do conceito de povo como nação. (SZANIECKI, 2008, p.04).

A autora sugere então que reconheçamos essas culturas enquanto práticas de resistência seguindo Foucault: “resistência que é primeira no sentido que precede o poder disciplinar e normalizador que pretende dominá-la” (SZANIECKI, 2008, p.5). Porém, segundo Barbara Szaniecki, é preciso antes reconhecer que essas culturas que podemos denominar como culturas de resistência adquirem traços singulares de acordo com os locais nos quais se inserem. Como exemplo,

pensando o Brasil, a autora relembra a “malandragem” proposta por da Matta, ou a “velhacaria” à francesa, de Darnton. Desse modo, a autora aponta para uma abordagem pela resistência:

elemento comum que nunca se perde, muito pelo contrário, se reinventa continuamente na travessia dos oceanos (da Europa à América Latina, de Portugal ao Brasil em particular) e na travessia dos tempos (da era pré-moderna a era dita pós-moderna). (ibid)

Como fio condutor em seu texto, Barbara Szaniecki apresenta o gato “enquanto fenômeno sociocomunicativo de criação de outros mundos possíveis” (ibid p.02). Do balaio de gatos à francesa, significando baderna, como algo contrário ao poder instituído à “cultura de gato” à brasileira, partindo de suas expressões estéticas, formas de socialização e comunicação, que no Brasil contemporâneo é cultura que critica a ordem social em tom de deboche. Ao longo do texto, a autora nos conduz pelas variadas significações de gato, passando pela linguagem coloquial em que gato designaria os desvios da rede elétrica ou serviços de telecomunicação o famoso “fazer um gato”, ou ainda o mesmo termo empregado na Marinha significando a realização de um serviço não autorizado, ou desconhecido, durante o expediente com o material de bordo (ibid p.05).

O entendimento de tais práticas, assim como tantas outras apropriações que ocorrem nas cidades, podem ser duplamente entendidas como desvio ilegal ou legítima apropriação, a depender do ponto de vista, como propõe Szaniecki. A autora nos relembra que o poder instituído aponta tais práticas como “gatunagem”, “condenando deste modo a perspectiva de resistência de seus praticantes dentro de um campo de relações de forças extremamente desiguais” (ibid. p.06).

A resistência, que joga com a ordem das metrópoles pós-modernas - dada até aqui pela ideia de “gato” - na perspectiva do design, da arte e da comunicação, segundo Barbara Szaniecki, pode ser substituído pela ideia de “gambiarra”. Tratam-se de “improvisações dentro de situações de precariedade variadas” (ibid, p.06), gambiarra como:

“qualquer desvio ou improvisação aplicados a determinados usos de espaços, máquinas, fiações ou objetos antes destinados a outras funções, ou corretamente utilizados em outra configuração, assim postos e usados por falta de recursos, de tempo ou de mão de obra.” (ROSAS apud SZANIECKI, 2008 p.06)

Podemos ver na práticas das gambiarras, e também no que se convencionou chamar de design vernacular - termo que pode ser contestado se pensarmos o processo projetivo, ou o processo de design, como habilidade natural e ancestral dos seres humanos, que inventam e agem a partir das necessidades a eles impostas - atos de resistência, ou o que Barbara, ao apresentar uma iniciativa de resistência pela comunicação listou: prática de “golpes” - e acrescento também as táticas -, como afirmaria de Certeau. Artefatos monstruosos, como diria Negri. Resistência biopolítica, como diria Foucault. Um dispositivo profano, como diria Agamben. Uma máquina de guerra nômade, como diriam Deleuze e Guattari (SZANIECKI, 2008, p. 10).

Afinal, “quem não tem cão, caça com gato”, diz o ditado” (ibid. p.06).

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do Cotidiano*, retoma os “dispositivos” de Foucault, que reorganizam o funcionamento do poder através de procedimentos técnicos minúsculos que operam uma “vigilância generalizada”, uma “microfísica do poder” que privilegia o aparelho produtor da disciplina. Porém, para De Certeau, se essa rede de vigilância se estende por toda parte, o importante é entender como a sociedade não se reduz a ela.

Ele defende, então, que são produzidos procedimentos populares também cotidianos e minúsculos que “jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los” (DE CERTEAU, 1998 p.41). O que o autor denomina como “maneiras de fazer”, são os processos, contrapartidas das minorias que organizam a ordenação sócio-política constituindo as práticas a partir das quais essas pessoas se reapropriam do espaço organizado pelas técnicas da produção sociocultural, apresentando questões contrárias e análogas aos dispositivos de Foucault: Contrárias porque já não precisam dar conta de como a violência da ordem se transforma numa tecnologia disciplinar, mas de entender como as formas ilícitas operam a criatividade - “dispersa, tática e bricoladora” (ibid. P. 41) - dos indivíduos e grupos que estão sob a rede de vigilância. Análogas porque reconhecem e distinguem as operações que ocorrem nas estruturas tecnocráticas e assim alteram seus funcionamento através de múltiplas articulações nos detalhes do cotidiano.

Nesse sentido essas minorias operam no cotidiano, a partir de suas maneiras de viver - com “astúcia” (ibid. p.101) - , usam táticas que driblam o poder instituído: essa é a arte dos fracos (ibid. p.102), como denomina de Certeau. A astúcia, segundo o autor, é por muitas vezes a única saída, o recurso último, que se tem para driblar as estratégias estabelecidas, quanto menor a força em direção às estratégias pré-formatadas, mais necessária a astúcia, “tanto mais se torna tática” (ibid. p.101). As táticas são modos de fazer que alteram espaços pré-formatados como num jogo, ocupam cada brecha que a hegemonia deixa aberta.

Essas táticas são como água que no fluxo vai encontrando frestas para ocupar, espaços inimagináveis, pequenas rachaduras nos espaços estabelecidos, que vão sendo infiltradas pela água, em seu curso. As táticas são “mecanismos de afirmação de vida” (SIMAS, 2020), que se opõem a um mundo voltado para o capital, esse sim, cinza, às vezes maquiado, mas nunca fora do controle estabelecido. As táticas funcionam como um jogo, que, como diria o historiador Luiz Antônio Simas, garrinham⁷ tempo e espaço e reinventam cotidianos como num drible: o que importa é subverter a lógica imposta e ocupar o espaço vazio com o corpo em direção ao resultado - do drible, o gol. Nesses movimentos de tomar conta dos espaços vazios através do drible mais importa o processo que o resultado, é no processo que se abrem horizontes de

7 Luiz Antonio Simas desenvolve o conceito de garrinchar em “Drible e flecha de fulni-ô” publicado na revista Cult em 2020: “Garrinchar o pensamento é subverter a lógica do jogo e entender que o processo – drible – pode ser mais importante que o objetivo final: o gol. Arriscar o deslocamento para o vazio, fugir da previsibilidade, chamar o marcador para a roda, entender o que o corpo pede, transitar entre o atleta e o dançarino, ver na bola – o objeto – a flecha fulni-ô acariciando o alvo, refazer a jogada, produzir o espanto, gargalhar na cara do zagueiro, sincopar o tempo para encontrar, no próprio tempo, o ritmo adequado: é do jogo”.

possibilidades: ações ordinárias e cotidianas que afirmam a vida em oposição ao desencanto.

Simas também propõe um outro conceito para definir essas culturas que é a “cultura de síncope”. O autor diz em seu artigo “Drible e flecha de fulni-ô” que começou a pensar no conceito ao escrever o livro *Tantas páginas belas: histórias da Portela*, ao perceber o manancial de conceitos que poderiam surgir do universo do samba. Ao longo do tempo o autor foi desenvolvendo o conceito em várias publicações individuais e também em parceria com Luiz Rufino. A síncope, como descrevem, é uma “alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte”. É imprevisível, quebra duas marcações de ritmo, deixando uma sensação de vazio que é rapidamente ocupada, no samba, por inesperados versos, “a síncope opera bordando de sutilezas o vazio”.

As culturas de síncope são possíveis onde podemos perceber a vida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos, um traçado tático que é contrário a “tendência de normatização e planificação” (SIMAS E RUFINO, 2019, p. 14) das formas de vida das pessoas no mundo contemporâneo, ou de uma apologia ao ser monocultural e da inclusão normativa e domesticada, que consiste em generalizar o acesso das minorias aos “padrões de representatividade, consumo e educação sugeridos pelo cânone” (ibid, p. 15).

Formados por uma lógica normativa, caminhamos comumente para o paternalismo das culturas ditas populares e somos incapazes de perceber aquelas que rompem as constâncias e subvertem os ritmos, encontrando soluções inimagináveis para preencher os vazios a partir de suas próprias existências, manifestações, vozes e corpos (ibid, 2019). Enquanto buscamos entender o mundo a partir de lógicas cartesianas, “o poder da síncope se inscreve no cruzo” (ibid, 2019, p. 16) - o cruzo como um entremear, que não se relaciona ao hibridismo, mas pressupõe o encontro de diversas forças - inventando novas possibilidades de existência.

Rufino e Simas nos dizem sobre a importância de percebermos os fazeres cotidianos e de os entendermos como caminhos de compreensão de outras vozes, entendendo pequenos fragmentos como pistas para desvelar o mundo e além disso, como “chave da desamarração do ponto”. Citando Benjamin, Simas nos relembra a importância de mantermos o olhar contemplativo das crianças pelo que é residual, são nas miudezas que velamos e desvelamos as culturas - assim como é no chão do quintal que Manoel de Barros encontra a poesia.

Essas manifestações, como coloca Simas, também podem ser nomeadas - não como sinônimos estritos - por “culturas de sobrevivência”, “culturas de resistência”, “culturas de supravivência”, “culturas de franjas”, “cultura de frestas”. Simas sugere, após citá-las, que passemos a classificá-las com a ideia de “culturas solidárias e culturas de contra-ataque” (SIMAS et al, 2020 p. 125).

O que nos interessa aqui é exatamente investigar essas sutilezas, pequenas pistas que formam as redes de relações que operam a vida, em conflitos e contrapontos ao desencanto. Buscando driblar o conceito de cultura popular que se refere ao povo como uma massa cinzenta, homogênea, pasteurizada, ou ainda uma cultura popular referente às minorias, muitas vezes ainda generalista e paternalista em relação a subalternidade, podemos pensar nas culturas como

um baile, uma folia, uma dança, que joga para reinventar a vida, no cotidiano, e, nas ações minúsculas, ocupam determinado tempo espaço com seus corpos, reinventando sentidos para a vida e produzindo beleza no precário.

Para além de pensar essas culturas como resistência - mas também -, podemos pegar, a partir das suas táticas, no que fazem para continuar inventando a vida. Nesse sentido, se a cultura é a síncope, a folia é o que dança. Como dançam também seus objetos. Como também se reinventam as culturas das religiões de matriz africanas que são desafiadas desde que pisaram nesse país, por políticas de extermínio, políticas de branqueamento, de semicídio, epistemicídio e exploração. Apesar de tudo, há sempre um modo de reinvenção da vida, de alargamento das perspectivas em oposição ao desencanto.

Nos interessa, então, pensar a cultura dita popular como síncope, fugindo de qualquer limitação que o termo popular carrega. Ao pensar a cultura como síncope que se instala nos tempos vazios, seguindo o entendimento de cultura pelos espaços das frestas e a quebra dos ritmos causadas pela síncope, entendemos que não reduzimos culturas de extrema erudição - como o caso das culturas das religiões de matriz africana - às limitações do termo popular, no qual também, seguindo essa lógica, não se enquadram as folias de reis, manifestação do catolicismo “popular” brasileiro que de *naif* não tem nada, pois carrega consigo as complexidades traçadas pelas hierarquias da religião católica e sua formalidade, colocando no jogo regras duras e muito elaboradas.

*imagem-síncope: uma bandeira,
uma máscara*



SUTILEZA O VAZIO





Calix Bento - Milton Nascimento





























Folia de Reis - Martinho da Vila

1.2. Uma bandeira e uma máscara na folia de reis

Os últimos dias de todos os anos são tomados por um alvoroço de comemorações e despedidas de um ano que se acaba. Muitas pessoas encaram o fim do ano como o fim de um ciclo que dá espaço para outro começar. Me lembro de ouvir o termo ano bom ao invés de réveillon ou ano novo - acredito serem palavras de esperança, coisa que precisamos demais agora. Antes do ano bom, a comemoração do nascimento do menino Jesus (para aqueles que creem, agnósticos, religiosos ou espirituosos), a festa de natal, ou então uma reunião familiar. Me lembro na infância da ritualização do presépio, em que o mais jovem da casa colocava o menino na manjedoura simbolizando o seu nascimento - era coisa da minha avó que acreditava em tudo. Nesse dia os reis magos também eram lembrados, presentes nos presépios, mas também nas músicas e histórias cantadas e contadas na noite da véspera.

No 24 e 25 de dezembro também é comum que os foliões saiam em cortejo para visitar outras casas. Essa tradição vem do reisado português em que foliões saíam tocando nas ruas e visitavam outras casas para celebrar o natal. Embora fosse muito comum passarmos as festas de fim de ano no interior do Rio de Janeiro, lugar de muitas folias, nunca recebemos em nossa casa uma folia para contar história. Mais tarde vim a saber que a folia não escolhe aleatoriamente as famílias que visita, são sempre combinados, data e horário e a passagem da folia em uma casa também exige do anfitrião uma série de protocolos que tornam possível o festejo. Embora nunca tenha vivido uma visita da folia, tenho memórias claras - de muito criança, nos anos 1990 - em que íamos até a folia no 6 de janeiro, passado o alvoroço do fim do ano, fosse em Bom Jardim ou Duas Barras - dois municípios bem pequenos da região serrana do Estado do Rio.

Você já viu uma folia? As que marcam minha memória aconteciam nas praças de ambas as cidades. A praça de Bom Jardim, fica ao pé da Igreja da cidade, embaixo um largo beirando a rua, com um pequeno teatro de arena, conhecido popularmente por boca de baleia por ser coberto por uma concha acústica que parecia a boca aberta do mamífero. Ao fundo, uma pequena escada que levava ao coreto e à igreja. Essa imagem corresponde a antiga praça que anos mais tarde foi revitalizada junto com a reforma da Igreja da Matriz. Na praça nova o anfiteatro - onde se apresentavam as folias - foi extinto e a igreja aumentada.

Já em Duas Barras tem uma praça no centro da cidade que é circundada por 4 ruas e 4 encruzilhadas. É um retângulo bem no centro da cidade, cercada por um casario colonial colorido e bem preservado. É no centro da praça que se apresentavam as folias e onde continuavam acontecendo os encontros das folias de reis da Região Serrana.

Se você já viu uma folia vai se lembrar da sua formalidade. Com inspiração militar, os ditos soldados de Santo Reis divididos entre mestres, contramestres e alferes entoam canções religiosas vestidos com um fardamento e quepes enfeitados com flores, fitas e espelhos. Portam uma bandeira feita com esmero. Rosas de papel, feitas cuidadosamente à mão, fitas de cetim penduradas aos montes, que no movimento dançam com o corpo de quem a porta. É a essas

coisas que todos se voltam para fazer promessas, pedidos e agradecer conquistas. Me lembro bem da seriedade que tinham ao cantar e dividir histórias religiosas e ao passar a bandeira para os participantes fazerem seus votos. Essa seriedade dava ainda mais destaque ao palhaço - aos olhos de uma criança - que se apresentava depois que a celebração religiosa já tivesse sido feita.

Os palhaços despertavam afetos que passeiam entre medo, curiosidade, alegria, deslumbramento e mistério. Corriam atrás das crianças, recitavam poesias - são verdadeiros poetas do improviso - e faziam malabarismos que pareciam ir além do corpo. Suas participações são verdadeiros autos dramatúrgicos. Da boca do palhaço não sai nada de cunho religioso - é o que há de mais profano no folguedo e, ao mesmo tempo, tem o papel de distrair Herodes e espantar o mal que possa chegar perto da bandeira e dos foliões.

Posso me confundir entre as imagens da minha memória e os objetos e fotografias que estão aqui nesta casa ao lembrar de toda a folia, mas não do palhaço: assusta e cativa pelo riso. Na minha memória o palhaço não tem nada de humano, é um ser meio bicho meio gente que mais parece uma figura mitológica do que algo que possa existir nesse mundo terreno em que vivemos, por mais que seja entendido como um personagem profano. Dizem que podem carregar consigo todas as entidades que conhecemos (e as que não conhecemos também). Um folguedo do catolicismo popular brasileiro que carrega consigo traços das culturas indígenas e africano diaspóricas.

A folia nos faz questionar os limites que são postos entre bem e mal, quando em oposição. Também nos faz questionar os limites entre ser humano e animal - se para as religiões cristãs o humano é “feito à imagem de Deus”, o palhaço, ser meio bicho meio gente, gera uma imagem perturbadora à ordem religiosa. O mundo maniqueísta que conhecemos nos sujeita a verdades frágeis que são desmanchadas quando estamos na presença desses seres, personagens, entidades, como o palhaço da folia e Exu - como diria Luiz Rufino -, por exemplo. Esses trazem para o mundo dicotômico a possibilidade da dúvida e da ambivalência: não é o sim nem o não; não é o mal nem o bem é uma terceira coisa, um talvez.

Há uma entrevista com Inimar dos Reis, palhaço de folia de reis, no livro *Os palhaços do nosso povo*, que diz que quem é o palhaço deve ser muito esperto e estar atento a tudo. O palhaço para Inimar dos Reis, é capaz de ver com todos os sentidos, perceber um mau desejo, um quebranto que pode ser colocado no grupo e na bandeira e é o responsável por desfazer e desarmar qualquer coisa feita. Para isso o palhaço enrola a bandeira - momento raro em que pode tocá-la - e a leva para ser benzida por Nossa Senhora ou alguma outra santidade.

O que faz a folia ser a folia de reis é o fato de cruzar as culturas portuguesa, africanas e indígenas em sua formação. Do mesmo modo em que se fazem presentes as diversas culturas em seus objetos. A ativista, socióloga e historiadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui, apresenta em seus livros *Ch'ixinakax utxiwa Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* e *Un mundo ch'ixi es posible*, uma oposição à ideia de hibridismo, apresentada por várias disciplinas das ciências sociais como algo homogêneo, sinônimo à mestiçagem, cujas origens não são reconhecidas. Para a autora, porém, as sociedades chamadas mestiças podem se relacionar à noção aymara de *Ch'ixi*, que pode ser entendida como um contexto mosqueado em que os

diferentes convivem, onde podemos nos confundir na maneira a partir da qual os percebemos, mas que nunca se misturam:

A palavra *ch'ixi* tem conotações diferentes: é uma cor resultante da justaposição, em pequenos pontos ou manchas, de duas cores opostas ou contrastantes: preto e branco, vermelho e verde, etc. É aquele cinza mosqueado resultante da justaposição de duas cores opostas ou contrastantes. É aquele cinza mosqueado resultante da mistura imperceptível de preto e branco, que se misturam para percepção sem nunca se misturarem completamente. A noção de *ch'ixi*, como muitas outras (*allqa*, *ayni*) obedece à idéia aymara de algo que é e não é ao mesmo tempo, ou seja, a lógica do terceiro incluído. Uma cor cinza *ch'ixi* é branca e não branca ao mesmo tempo, é branca e também é neutra, seu oposto. (Cusicanqui 2018, p.69) (tradução minha)

O *Ch'ixi*, como alternativa à ideia de hibridismo, propõe a conjunção dos opostos sem que se sobreponham um ao outro. A imagem do *ch'ixi* nos permite pensar a coexistência de elementos heterogêneos, que não pretendem a fusão, nem a produção de uma nova coisa.

Cusicanqui apresenta a proposta de Canclini para o hibridismo como uma metáfora que conota estabilidade. Expõe a imagem da mula - fêmea resultante do cruzamento entre um jumento e uma égua - que é infértil. Para a autora, o hibridismo assume que do encontro entre dois diferentes possa surgir um “terceiro completamente novo (...) [um] grupo social capaz de fundir os traços de seus ancestrais em uma mistura harmoniosa e, acima de tudo, sem precedentes” (Cusicanqui 2018, p.70) (tradução minha)

Assumindo a metáfora *Ch'ixi* podemos pensar uma ancestralidade dupla e contenciosa que foi negada nos processos colonizadores de aculturação, nos quais se colonizava o imaginário, e ao mesmo tempo, para a autora, é possível pensar uma ancestralidade potencialmente livre e harmoniosa, a partir de formas dialógicas de construção de conhecimento, centrados na diferença e não na homogeneidade. (ibid, 70)

Dessa maneira, podemos entender o encontro das diversas culturas formadoras das folias de reis, como um encontro dialógico, em que se justapõem culturas diversas que não se anulam ou se fundem, mas que convivem, a partir da diferença, de forma mais ou menos harmoniosa.

Daniel Bitter, em sua tese de doutorado *A bandeira e a máscara: estudos sobre a circulação de objetos rituais na folia de reis*, destaca o fato da máscara do palhaço e a bandeira serem signos opostos da folia. Porém, embora opostas, convivem na tensão entre diversas dualidades no folguedo, como as representações do profano e do sagrado.

A bandeira da folia de reis é o elemento mais alto. É a representação do sagrado a quem os que participam e assistem se reverenciam. Não apenas representam, mas carregam as divindades, e não apenas elas, mas também as histórias ancestrais dos foliões e da folia. Os devotos atribuem a bandeira as graças alcançadas pelos pedidos feitos a ela. É também ao estandarte que entregam esmolas, fitas de cetim, medalhas e imagens de santos com a intenção de pagar por uma graça alcançada.

Não são objetos exclusivos das folias de reis, mas também pertencem a outras festas como as folias do divino, maneiro pau, os cortejos de maracatu, as festas votivas dos santos

padroeiros, também às escolas de samba, entre numerosas outras manifestações que podemos citar. No *Dicionário do Folclore Brasileiro* de Câmara Cascudo no vocábulo bandeira, sua tradição provém da bandeira das corporações, “significando com sua presença simbólica a solidariedade de todo grupo” (CASCUDO, v. 1 p. 203). O “ofício embandeirado” significava que as atividades que tinham uma bandeira eram reconhecidas pelo rei. A palavra bandeira também corresponde a mutirão, ocasião em que as pessoas se agrupam para realizar alguma tarefa como uma colheita ou construção. A bandeira, símbolo máximo da folia, representa também o coletivo, o grupo de foliões.

A folia é herdada (BITTER, 2008). Para ter uma continuidade de um grupo específico a bandeira e outros objetos da folia, como os instrumentos musicais, são passadas de mestre para mestre. O novo mestre recebe a bandeira do mestre mais velho, que pode ser um familiar - um filho ou um sobrinho -, ou algum outro mestre, um amigo ou folião (ibid). Quem recebe a bandeira não herda apenas o material, mas também as obrigações, as promessas, pactos feitos antes de a receberem e o objeto carrega o que veio antes e o que virá depois. A bandeira é central na folia e sem sua presença a folia não seria possível.

Já a máscara na folia de reis é o símbolo oposto à bandeira. A máscara é o que faz o palhaço ser profano, é o vesti-la que o torna palhaço. Com a máscara o folião não pode realizar nenhuma atividade dita sagrada ou religiosa: para se aproximar da bandeira o palhaço deve se desmascarar, mascarado não pode cantar e entoar palavras da ordem sagrada e nem rezar, por exemplo.

São confeccionadas com os materiais mais diversos, encontram-se de papel machê, materiais sintéticos e naturais; nas folias rurais era comum que fossem feitas com couro de animais, majoritariamente. Essa máscara que apresentei na imagem-síncope folia de reis é a máscara que fica pendurada em uma parede aqui dessa casa. É feita de pele de quati, do qual conseguimos ver o corpo se olharmos o verso. Essas feitas de pele de quati ou outros animais silvestres, como pacas e cachorros do mato, pertencem às folias rurais.

Para fazê-las, era preciso caçar o animal e matá-lo, e então dissecar o seu corpo, secar sua pele e cortar para virar máscara. Percebe-se que o tratamento dado ao couro é mínimo, pois nele ainda estão presentes seu pêlos que podem ser tingidos - como é o caso dessa máscara, que tem os contornos da boca e dos olhos pintados com urucum. Se pensarmos a folia rural da Região Serrana do Rio de Janeiro como uma assembleia (de coisas), a máscara é certamente um dos elementos principais. A máscara usada nos anos 1970 é diferente daquelas usadas nas folias dos anos 1990 - cortejos que marcam imensamente minhas memórias. As folias dessa mesma região em 1990 - que transitavam entre manifestações rurais e urbanas - as máscaras já não eram mais feitas de pele de animais silvestres, mas de pano.

No dicionário de Câmara Cascudo, no verbete máscara, a definição aparece como objeto sagrado. O autor relata que para os povos indígenas, um demônio morava numa máscara e transferia suas forças para o seu proprietário, dando a ele condição de afastar ou possibilitar espíritos, bons ou ruins. Algumas representavam forças da natureza e eram cuidadosamente

guardadas ou queimadas após o rito. São objetos sem cálculo no tempo, sendo encontrados em túmulos milenares. “São materialmente consideradas como entidades suscetíveis de ação e reação pelos poderes que acumulam” (CASCUDO, v.2 p.179) e tratam do duplo eu-outro, eu-subjetivo, vivas nas sombras e nos reflexos.

Numa conversa com Tim Ingold, na *live* “Correspondências: um encontro com Tim Ingold”, realizada pelo Laboratório de design e antropologia (Lada/Esdi/Uerj) em parceria com o Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia (Nida/UFMA), na qual alunos dos dois laboratórios realizaram perguntas relativas aos seus interesses de pesquisa próprios, apresentei ao antropólogo a máscara e lhe fiz uma pergunta sobre a existência de artefatos mágicos que se distinguem das outras coisas que participam do mundo.

Ingold nos chamou atenção para o fato da máscara, diferentemente de um rosto, possuir um verso:

“a questão é se a máscara é algo que cobre, de modo que quando o usuário real está atrás da máscara, a máscara é um disfarce que o cobre, ou se na verdade a máscara deveria ser um o próprio rosto, que não tem costas, de modo que o usuário se torna a própria pessoa que o está usando. Portanto, a questão é se a máscara é um disfarce que cobre ou se a máscara é um rosto que revela um ser”.

O antropólogo ainda observou o uso do verbo *wear* que em inglês denota não apenas vestir uma roupa mas também expressar algo no rosto: “vestir refere-se não apenas a encobri-lo também a desgastar-se, a erosão, então mesmo este verbo tem este duplo significado de encobrir, mas ao mesmo tempo revelar”. Para ele o que torna a máscara uma coisa interessante é a possibilidade de carregar esses dois sentidos, essa dupla natureza, cobrir e revelar, é o que pode fazer o objeto especial, mágico.

Para Mikhail Bakhtin, no livro *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, ao fazer análises do carnaval na Idade Média e no Renascimento, apresenta a máscara enquanto elemento simbólico muito marcante, capaz de promover a dissolução e a confusão das identidades dos indivíduos e da sociedade, e a alteridade, em tempos reservados à transgressão - o período carnavalesco estudado por ele. Para Bakhtin,

[a máscara] é o motivo mais complexo, mais carregado de sentido da cultura popular. A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação da realidade e da imagem, característica das formas mais antigas dos ritos e espetáculos. O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN 2008, p.52)

Retomando o período grotesco romântico, o autor expõe que a máscara é capaz de conservar os traços da natureza popular e carnavalesca, indestrutível. “Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se pertencesse a outro mundo.

Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros” (ibid.). As máscaras constroem as imagens ambivalentes do grotesco, do princípio material e corporal, como apresentado pelo autor, alcançando simbolismos amplos e perenes. Pensando a relação entre sagrado e profano tanto colocada em questão nas folias de reis, não podemos esquecer que tem no grotesco a degradação do sublime, a máscara, que cobre a cabeça, transfere para o corpo aspectos elevados. Ao receber uma máscara o rosto materializa o ridículo, o fantasioso, a ambivalência.

A bandeira e a máscara são atores fundamentais na formação e ação das Folias de Reis. Sem elas a folia não acontece. Compõem, junto com instrumentos musicais, vestimentas e pessoas, uma assembleia que possibilita o desenvolvimento dos giros e mais, determinam os passos que podem ou não serem dados. É à bandeira que todos se reverenciam, e à máscara que todos temem.

Pensamento-síncope - Pensando com o Ch'ixi

Pensando o Ch'ixi com Cusicanqui, o cinza mosqueado, abigarrado. Podemos olhar uma pedra, como a própria autora sugere, as mais comuns de jardim: se as olhamos de longe as dizemos cinza, se aproximamos nosso olhar sobre elas, vemos que o cinza é composto por micropigmentações de vários pretos, brancos, marrons e diversos outros cinzas. Não é só cinza. São muitos fragmentos de cor que formam o cinza que vemos de longe.

Vejo o Ch'ixi de Cusicanqui nas folias não só por colocar no jogo tantas ancestralidades e heranças: o menino jesus, exu e os pajés. Mas por nos colocar no jogo do profano e sagrado. Profanar o sagrado e sacralizar o profano. Não é um nem outro e é o jogo entre os dois. Diante da folia podemos alcançar a vida em plenitude, transitando entre dois opostos.

O sagrado que mora na bandeira e em todos os atos ritualizados dos participantes soldados de Santo Reis. Seriam os soldados de Santo Reis no ato do folguedo o próprio sagrado? Sagra-do este que se desfaz quando o instante da folia se desmonta. No instante seguinte passariam então a ser sua representação. Qual o poder da comunhão na sacralização das promessas e votos, pedidos e socorros? Se encontram naquele instante desejos, pedidos, ancestralidades e forças que, embora eu possa sentir, não sou capaz de colocar em texto. Acessamos sua materialidade pela bandeira? por cada fita sua? Cada imagem de santo? Por cada pedaço seu e sua inteireza?

O palhaço, o profano na folia, também se faz pelo jogo entre dualidades. O palhaço toma lugar na representação do profano - e no profano em si - pela brincadeira. O lugar do riso na folia é também a oposição ao sagrado. As chulas, músicas próprias dos palhaços, em sua etimologia nos transportam para o lugar do que é grosseiro, obsceno, de baixo calão, chulo. Uma simples denominação do que dançam já carrega em si um lado: grotesco, escrachado. Os matizes que compõem essa figura cheia de dualidades e ambivalências se camuflam no grotesco. Se o olharmos uma única vez, de longe, talvez não seja possível identificar sua face sagrada, mas seria sagrado quem desfaz todo mal?

Me questiono também como sacralizo e profano a casa-coisa - indo além da bandeira e da máscara. Não tive tempo de entender com os meus mais velhos - em profundidade - as relações que estabeleciam com as coisas que compõem essa casa. Embora soubesse que nenhuma das coisas que moram aqui chegaram ao acaso, porque nenhuma dessas coisas é meramente decorativa, não pude entender quais afetos geravam neles através das palavras. Quando passei a me questionar sobre meus próprios afetos já não mais estavam presentes para questioná-los. Mas me sabia responsável por elas mesmo antes que eles partissem. “O que você vai fazer com tanta coisa?”

Demorei mais do que o necessário para me sentir autorizada a interrogá-las. Sacralizar a casa-coisa era o jeito de tornar eterna suas presenças.

Um amigo entrou no novo escritório, pela primeira vez em minha casa e me disse: como você pode conviver com tanta memória? No espaço reterritorializado ainda vivem os mais velhos que me olham e me interrogam de maneira ininterrupta. Ao interrogar as coisas, de algum modo, os interrogo: porque guardaram por tanto tempo tanta coisa sem valor para o capital?

Acredito ter herdado também, para além das próprias coisas, uma demasiada atenção a elas. Para me fazer entender, decidi expor um acontecido:

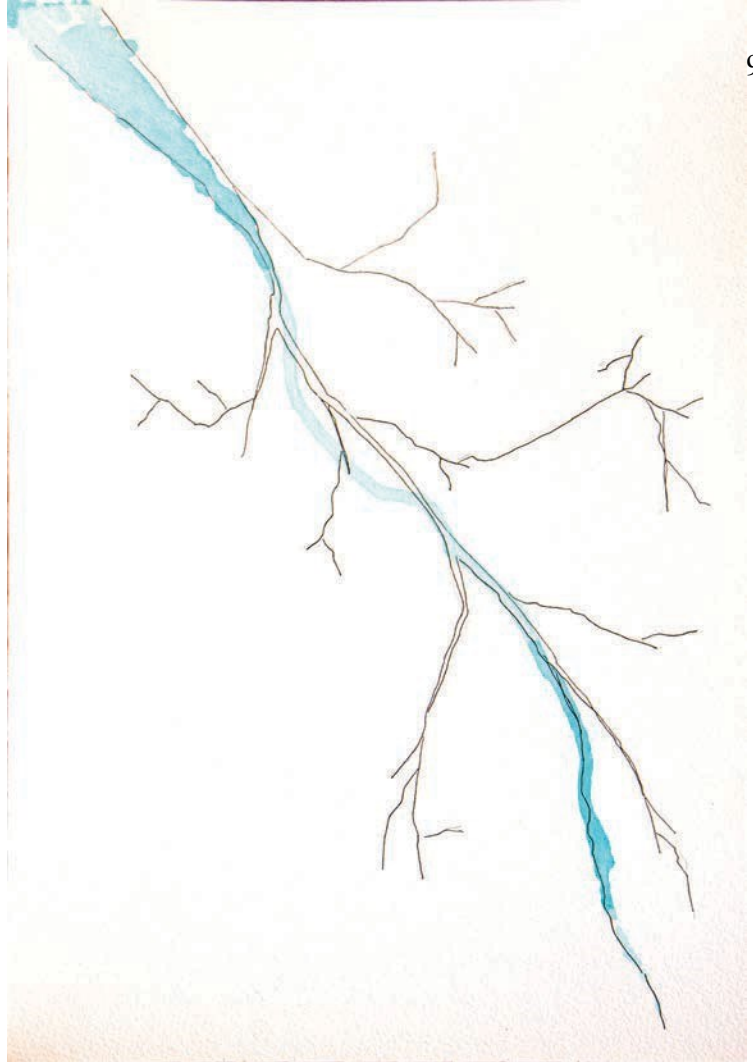
As roupas da avó saídas dos armários, deixaram os cabides que as seguravam.

Num ímpeto de colocar a energia para circular e deixar a vida seguir, minha mãe decidiu - sem autorização, diga-se de passagem - abrir os armários de roupas e sapatos de minha avó, anos depois de sua morte. Escolhemos várias peças dela, mulher vaidosa, para usarmos, eu, Clara e minha mãe, e outras tantas seguiram para doação junto a sapatos e bolsas não escolhidas. Nos armários, então vazios, descansavam os cabides de madeira sem utilidade.

Nada pode ser inútil e fora de contexto: os cabides foram distribuídos pela casa em móveis presos ao teto e às escadas. Já que não mais podia ver as roupas de sua sempre amante em seu armário, meu avô fez questão de distribuir em forma de instalação - classificação atribuída por ele próprio - os cabides vazios. Estariam ali presentes os vultos das roupas que ela vestia quando viva.

Todo mundo que entra aqui fica curioso com a quantidade de cabides dispostos pela casa e contar a história faz com que o afeto ressurgja através do material.

No jogo entre a sacralização e profanação da casa-coisa, questões sobre as relações que estabelecemos com as coisas vão surgindo. Sei que existo deste modo, porque em presença dessa casa. No próximo capítulo, vamos percorrer, de forma introdutória, as teorias das coisas.









As coisas - Arnaldo Antunes





Quem conhece o solo e o subsolo da.vida,
Sabe muito bem que
um trecho de muro,
um banco,
um tapete,
um guarda-chuva,
s o rico de ideias eu ~~de~~sentimentos, quando
nos tambem somos,
e que as reflexões de parceria entre os homens
as cosias compoern um dos mais interessantes fenomenos
da terra.

Machado de Assis - Quincas Borba



2. AS COISAS, AS COISAS E O FAZER E AS COISAS EXTRAORDINÁRIAS

A literatura que debate as coisas em si é demasiado extensa. Muitos autores já se questionaram sobre o conceito de coisa nas mais diversas áreas do conhecimento, principalmente na filosofia. Porém, essa pesquisa não tem o objetivo de esgarçar e exaurir o conceito de coisa em todas as suas possibilidades, mas sim encontrar pistas que nos apoiem na discussão sobre a vida das coisas nas manifestações de cultura e como essas coisas podem iluminar possíveis caminhos para pensarmos outros designs.

O antropólogo Tim Ingold em seu texto *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*, (2012) argumenta que habitamos um mundo formado por coisas, pois as coisas são atravessadas por processos vitais, ou “fios vitais”, como propõe o autor, que se diferenciam dos objetos. Em oposição a esse entendimento aberto da coisa, Ingold, citando Heidegger, apresenta o objeto como um fato consumado, onde os fluxos da matéria e também da vida já se cristalizaram: “O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas” (ibid, p.29).

Para ele, as coisas, por sua vez, têm menos imiscibilidade e mais permeabilidade e conectividade com o ambiente, elas teriam mais vida, participando continuamente na circulação de materiais que geram a vida em suas diferentes variações no ambiente habitado: “Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (ibid, p.29). Já a qualidade dos objetos estaria então ligada à nossa percepção dos mesmos enquanto elementos destacáveis, unidades reconhecíveis em meio ao ambiente.

Ingold relata, no seu texto *Trazendo as coisas de volta à vida* que certa vez realizou, com seus alunos, um experimento de construir uma pipa. Pegaram os materiais e dentro da sala fizeram o objeto, apoiados em mesas. Ele conta que no momento em que estavam dentro

da sala, pareciam construir um objeto e, ao levarem as pipas para fora, elas passaram à ação, rodopiando e mergulhando, - naquele instante - voando no ar, imersas em correntes de vento. A pipa no instante do vôo havia se tornado uma “pipa-no-ar”. A pipa no ar existe no seu voo, assim como a coisa na coisificação. Para o antropólogo pensar a coisa em sua qualidade de objeto (objectness), é tirá-la do fluxo que a traz à vida - da pipa, é omitir o vento.

O arqueólogo Ian Hodder aponta para a ideia de que “uma coisa é uma entidade que tem presença (...) que tem uma configuração que perdura, ainda que brevemente” (tradução livre) (Hodder, 2012:7), e embora o autor considere também os objetos como entidades que têm presença, o objeto, para ele, é relativamente estável em sua forma.

O autor ilustra seu pensamento a partir da imagem da nuvem e nos mostra que a possibilidade de reconhecemos a nuvem como coisa é maior do que a de a chamarmos de objeto, a não ser que nos refiramos a ela enquanto um objeto de estudo, ou ainda objeto de pensamento.

Hodder aponta coisa e objeto como palavras que muito se sobrepõem (2012), mas enfatiza que o objeto pode remeter ao pensamento de um mundo dicotômico, onde separamos sujeito e objeto, razão e emoção, ciência e natureza. Ao pensar essa separação binária do mundo, podemos nos lembrar, como propuseram os escritores da fenomenologia, que sujeito e objeto constituem um ao outro e que, portanto, podemos questionar sua brusca separação. Nos fazemos nas coisas e as coisas se fazem a partir de nós.

Heidegger, um dos principais autores a debater sobre o tema coisa/objeto, cria em sua teorização sobre coisa diversas transitividades, como cita Ingold (2012): o caráter coisante, a coisitude, o acoisamento e a coisificação. Coisa e objeto se separam em termos conceituais pelos processos de configuração, representação e exterioridade que derivam também de opções de destaque, oposição, auto-suporte e aparência: “O caráter *coisante* da coisa não consiste em ser um objeto representado, nem pode ser definido de forma alguma em termos da objetividade, da contra-oposição, do objeto”. (HEIDEGGER, 201, p 406)

Se Heidegger invoca Platão e Aristóteles para diferenciar seu entendimento de coisa, Deleuze e Guattari (1997b) invocam Espinoza e os estoicistas para explicar o que conceituam como o agenciamento. Retomando o pensamento dos autores, é possível perceber que o conceito, de saída, busca desfazer a pretensa superioridade humana, em relação aos outros que humanos, propondo que sujeitos e objetos, tidos como ideais, estão em relação, em conjuntos de intersecções. Pensando agenciamento, ao modo de Deleuze e Guattari, inspirados por Espinoza, colocamos em cheque a noção de humano, destituindo a ideia de uma natureza humana como algo dado e acabado, dando lugar ao entendimento de uma produção ininterrupta de natureza, em que o humano é parte, e não algo separado dela. O agenciamento permite que entendamos e englobamos não apenas humanos e seus corpos, mas também os sentimentos, os discursos, os movimentos, os objetos e as relações de poder. Em *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia Volume I*, Deleuze e Guattari nos dizem que “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE e GUATTARI, 1997a, p. 16).

O conceito de agenciamento nos encaminha para um entendimento da forma concreta da realidade, tanto material quanto imaterial. Os autores ainda propõem o conceito de agenciamento conjugados com a ideia de máquina e enunciação, como agenciamentos maquínicos e agenciamentos coletivos de enunciação. “Em cada caso é preciso encontrar um e outro: o que se faz e o que se diz? E entre ambos, entre o conteúdo e a expressão, se estabelece uma nova relação que ainda não aparecia nos estratos” (DELEUZE e GUATTARI, 1997c, p.193), fazendo com que se expressem a partir das expressões ou enunciados, transformações que são atribuídas aos corpos ou aos conteúdos (ibid). Para os autores, as coisas traçam relações com os signos de tal maneira que não há paralelismo entre suas formas de expressão e de conteúdo, mas há convergência e fusão: “(os) signos trabalham as próprias coisas, ao mesmo tempo em que as coisas se estendem ou se desenrolam através dos signos. Um agenciamento de enunciação não fala “das” coisas, mas fala diretamente dos estados de coisas ou estados de conteúdo” (DELEUZE e GUATTARI, 1997b, p. 21).

O sociólogo francês Bruno Latour ao trabalhar o conceito de agenciamento vai o designar como agência⁸ das coisas, nos direcionando para uma sociologia das associações e entendendo que existe a possibilidade de perseguirmos e, por consequência, rastreamos os agenciamentos. Em alguns de seus textos (LATOUR, 2005, LATOUR E SANCHEZ-CRIADO, 2007) expande sua teoria do ator-rede para uma ideia de política das coisas, dingpolitik, resgatando o sentido etimológico anglo-germânico das palavras ding/thing como assembleias, parlamentos e relacionando-o ao sentido latino-hispânico de cosa/causa de questões de interesse.

Latour propõe o neologismo alemão *dingpolitik* como experimentos provisórios que buscam investigar como seria para o pensamento político se tornássemos as coisas mais realistas e, a partir disso, propõe pensarmos numa democracia orientada a objetos. Pensar uma democracia orientada a objetos é investigar quais são as condições materiais dos acontecimentos, entendendo que o corpo político não é composto somente por pessoas, mas também são feitos de coisas e uma tecnologia altamente complexa de reunir (gathering) (ibid. p.16).

Thing ou *Ding* em sua etimologia significa originalmente um certo tipo de assembleia

8 Anterior a Latour, outros autores trouxeram a perspectiva da agência para os objetos, como Alfred Gell. Em seu livro *Arte e Agência*, Gell repensa a antropologia da arte como uma teoria da ação, designando aos objetos intencionalidades que os fazem agentes nas relações sociais. Também não podemos deixar de lado o pensamento ingoldiano que se contrapõe ao pensamento de Latour, declaradamente: Para Ingold as coisas acontecem, não estão estáticas, acontecem porque estão em correspondência. O antropólogo refutando a ideia de agência, nos diz que quando atribuímos agência às coisas estamos supondo que há uma entidade prévia que precisa ser animada por uma força externa a ela. Para ele, não é que tudo é tocado por forças exteriores e por essa ação externa que as coisas ganham movimento, mas o que dá o movimento à coisa é o encontro. As coisas são atravessadas por fios vitais que, entremeados, configuram uma malha. Os fios vitais são linhas de movimento onde nada é estático, tudo está em devir. Para Ingold, a ideia da rede, proposta por Latour, dá atenção principal para os “nós”, os conectores, e assim, a atenção para os processos vitais são desviadas. Para o antropólogo, “as coisas estão vivas porque não foram reduzidas ao estado do objeto”. (Ingold, 2015: p.53). Sendo assim, Ingold enfatiza, pensar que os objetos têm agência pode ser uma figura de linguagem ou a redução da vida das coisas para a agência e as próprias coisas a objetos.

arcaica⁹ - o *thing* do inglês antigo e o *ding* herdado do alemão, em seus primeiros sentidos designaram encontro, matéria, preocupação. Dessa maneira, antes de significar o objeto que está fora da esfera política (Latour, 2005, p.13), “coisa” designou por tempos a questão “que une as pessoas porque as divide” (ibid, p.13). Latour nos lembra que Heidegger emprega a palavra *gathering* para designar “Coisas”, que podem ser entendidas por espaços capazes de reunir humanos e não humanos, mortais e deuses. Nesse sentido, podemos entender que o objeto pode estar fora das assembleias, mas as coisas (Ding), não. Assim, podemos pensar em um “parlamento das coisas” nos quais as tecnologias materiais formam assembleias que interrompem, revisam, ou reestruturam a vida política. O sociólogo indaga se não chegou a hora de trazermos a coisa (*res*) de volta à *res-pública*.

Para voltar às coisas na *res-pública*, devemos nos atentar que as coisas não têm mais a transparência, obviedade e clareza das questões de fato (ibid, p.16), não são feitas de objetos claramente delineados e distintos que ocupam espaços translúcidos, voltar às coisas acarreta agora entrarmos num emaranhado complexo. Reviver o *Ding*, é ter ciência de que nos reunimos não porque concordamos, mas porque nos levamos pelas “questões de interesse” que nos leva ao encontro de algum (des)acordo provisório (ibid, p.16).

A Coisa, o Ding, o Thing apresentados pelos autores supracitados nos trazem pistas de que podemos encarar as coisas que nos cercam como partícipes da vida, diferentemente dos objetos estáticos. As coisas coabitam os mundos juntamente com as pessoas. Tomando essa perspectiva da coisa, embaralhamos o que é material ou imaterial. Mas como nos relacionamos com elas? Como elas compõem os mundos que habitam e que habitamos?

9 Ainda hoje, muitos parlamentos das nações saxônicas e nórdicas, ainda ativam a raiz da etimologia de Thing ou Ding enquanto assembleia arcaica, como os congressistas da Noruega que se reúnem no Storting, ou os islandeses no Althing. (LATOUR, 2005)

Pensamento-síncope: o texto no corpo

Objeto-coisa, coisa extraordinária, corpo-coisa.

Não saber colocar em palavras tudo o que me atravessa. Talvez seja o desconforto maior de escrever esse texto. Esse desconforto vai tomando o corpo e as vezes é quase impossível permanecer sentada. Para fugir, caminho pela casa. Caminho com o desejo de des-ver. Porque para onde olho tem linhas que me atravessam. As coisas me invadem sem pedir licença e é tanta coisa que às vezes se pudesse morava no vizinho por algumas horas.

Escrevo querendo desenhar e desenho querendo na verdade trazê-los para dentro da casa-coisa, agora percebida como assembleia latouriana, para que eu tente compartilhar o sentimento que a palavra não dá conta - e que o desenho tenta dar, mas também acredito que seja incapaz. O melhor era poder dividir os sentimentos com quem lê, através do corpo. Se estivéssemos todos presentes aqui com essas coisas, talvez eu me fizesse entender mais fácil. Se pudessem sentir o pêlo do quati que faz a máscara ou se vissem o brilho do cetim das fitas da bandeira que voam quando dançam, ou as flores de papel que delicadamente suportam todo movimento, a impressão sobre a coisa seria outra, muito diferente de toda e qualquer descrição. Queria conseguir dividir o afeto - que hora é deslumbramento, hora aflição - de conviver com esses corpos-coisa que habitam esse espaço comigo e que de tal assembleia sou apenas mais uma peça.

Também não posso acreditar ser a única a ser atravessada por coisas. Não seria possível que esses sentimentos todos só afetassem a mim mesma, e, se fosse assim, talvez esse trabalho todo não fizesse o menor sentido. Seria mais certo escolher falar de outros tantos assuntos que me parecem cabíveis agora. A sorte é que tenho meus mestres - isso é um alívio. Se Manoel de Barros escreve sobre o quintal, Simas sobre pedrinhas miudinhas, Ingold sobre pipas e relógios, talvez também possa tentar expressar esses afetos gerados por essas heranças.

Pois bem, tratam-se de coisas extraordinárias - no sentido mais estrito do termo: extra-ordinário; o que não é ordinário; o que está fora do previsto. São extraordinárias porque já não estão a serviço daquilo para o que foram criadas. Uma máscara que já não veste mais um rosto, uma bandeira que já não é mais estandarte e que já não dança, mas nem por isso deixaram de carregar consigo tudo aquilo a que foram destinadas a carregar - porque mágicas.

E é exatamente esse ponto que preciso dividir e é por ele que a presença de vocês me facilitaria muita coisa. Vou tentando, através de teorias, demonstrar os porquês dos afetos gerados a partir do contato com essas outras coisas é diferente do que sentimos quando em presença das

coisas ordinárias. Mesmo que uma cadeira nos convide a sentar de um jeito específico e uma caneta transforme a grafia em contato com o papel, o que produzem de afeto é diametralmente oposto ao que geram as coisas extraordinárias.

Vou tentando construir essa justificativa a partir da ideia da constituição artesanal desses objetos. Não me restam dúvidas que essa condição material já as fazem diferentes. Fico sempre com a imagem do narrador de Benjamin quando diz que o narrador é impresso na narrativa assim como a mão do oleiro no barro. Penso também que a narrativa é impressa na coisa: a coisa cuidadosamente forjada e construída carrega consigo as histórias de quem as fez, o corpo através do gesto que permitiu criá-la e uma intenção sobre o que se desejou para seu destino.

Mas não há tradução perfeita. Há um abismo entre a coisa e o corpo. Mesmo que tragam consigo toda a narrativa, há uma incomensurabilidade entre pessoas e coisas, não há um meio contínuo, liso e translúcido, a partir do qual possamos compreender a coisa, e talvez seja exatamente essa incomensurabilidade que torne essas coisas ainda mais intrigantes. O que me resta, pois, é aceitar o abismo e a impossibilidade de tradução para, a partir dos afetos que essas coisas geram, (re)construir na imaginação suas histórias vividas. Fabular com elas e buscar apreender na sua relação com o tempo - fora da ordem do cronos - as marcas da folia, das mãos que as fizeram, do desejo de minha avó de mantê-las numa sala de sua casa e do meu desejo de compreendê-las.

2.1 - Coisas e humanos, coisas e mundos

As coisas têm vidas, vidas vibrantes (Bennett 2010) e temporalidades, e dependem umas das outras e dos seres humanos. Este mundo separado das coisas atrai os humanos. O mundo social dos humanos e o mundo material das coisas estão emaranhados entre si por dependências que criam potenciais, novos investimentos e armadilhas. (Hodder, 2012, p. 89) (Tradução minha)

Vimos que, embora os termos coisa e objeto se sobreponham e sejam usados muitas vezes como sinônimos, há uma oposição entre esses conceitos: podemos entender o objeto enquanto um fato consumado, estável e a coisa como algo transitório, em devir, que participa ativamente do mundo, gerando relações de poder, potências e novas possibilidades de relação.

Hodder, em seu livro *Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things*, nos aponta para o emaranhado, ou entrelaçamento, onde coisas se relacionam com coisas, coisas se relacionam com seres humanos e humanos se relacionam com humanos. Ian Hodder, propõe a ideia de emaranhado como uma dialética de dependência entre coisas e coisas, coisas e humanos e humanos e humanos. A dependência, para o autor, pode ser produtiva e capacitadora e também constrangedora e limitadora. As coisas e humanos dependem um do outro e produzem um ao outro. (Hodder, 2012: 90)

É na vida - e no tempo espaço - que as interações acontecem. O gerúndio aqui nos ajuda: vivendo, vamos nos constituindo e formando, fazendo e desfazendo, redes¹⁰, malhas¹¹, rizomas¹², emaranhados¹³, cosmogramas¹⁴ com as coisas, a natureza e tudo o que constitui o mundo que habitamos. Formamos com as coisas esses mundos que o sistema cartesiano insiste em separar, ou ainda, entender como visões de mundo, como se pudéssemos reconhecer que há um mundo único e diversos modos de compreendê-lo.

Proponho que pensemos com as coisas que constituem essa casa-coisa. Mesmo que extraordinárias, construímos com elas muitas relações em situações diversas e ordinárias, que vão fazendo parte do dia a dia comum e acontecendo no devir do tempo. Essas coisas constituem com outras coisas, humanos e outros que humanos essas redes de relações e conectam a mim - e a vocês que leem esse texto - a diversas histórias e acontecimentos, despertando uma infinidade de relações, numa trama complexa de vida. Enquanto pensamos nessa máscara da folia de reis que trago para essa pesquisa, nos ligamos ao quati cuja pele estrutura a máscara; ao caçador do quati; o palhaço que um dia a vestiu; a bandeira a que esse palhaço protegeu; a minha avó que esteve com esse palhaço e uma infinita rede de relações que constituem essas diversas narrativas que se sobrepõem.

10 Bruno Latour
 11 Tim Ingold
 12 Deleuze e Guatarri
 13 Ian Hodder
 14 John Tresch

Na teoria ator-rede (ANT), Bruno Latour considera os objetos como atores ou actantes, capazes de transformar as relações estabelecidas num tempo espaço. No livro *Reagregando o Social* (2012) propõe uma sociologia das associações que se difere da sociologia do social, sendo assim a sociologia das associações pode ser entendida como uma “série de associações entre elementos heterogêneos”, mas também como um associar-se que nos constitui e constitui também a sociedade.

Latour propõe que os atores não podem mais ser entendidos como meros informantes, mas que sigamos os próprios atores ao invés de delimitar um tipo de grupo específico e o nível de análise que iremos enfatizar (LATOUR, 2012). Ao seguir os próprios atores devemos partir das controvérsias acerca do grupamento ao qual determinado ator pertence, são as controvérsias que proporcionam àquele que analisa, recursos necessários para rastrear as conexões sociais. Acompanhar os atores, permite um julgamento mais objetivo do que traçar posições absolutas e, porque não, arbitrárias, e muitas vezes autoritárias, a partir da delimitação de um grupo fechado. Seguindo a ANT, veremos que nada é dado, nem o social e nem a sociedade existem, eles precisam ser rastreados, considerando as mudanças sutis na conexão de recursos sociais. (ibid:59)

Latour nos convida a pensarmos a partir da ANT que o interessante não é entender quem está agindo e como, mas estar atento às incertezas em relação à ação, buscando a compreensão de “o que age e de que maneira” (Ibid p.94). Pensando que o que age não é necessariamente um humano, em contraponto ao pensamento cartesiano de separação entre humano e natureza, sujeito e objeto, Latour nos convida a pensar que o número de atores, seguindo as pistas da ANT devem ser aumentados.

Podemos pensar que considerar objetos no curso das ações é algo que parece natural, afinal os objetos designam ações, martelos martelam, sapatos calçam pés, e, nesse sentido talvez “as coisas existam no domínio das relações materiais” (ibid, p.95). Mas se seguirmos a pista das associações, veremos que qualquer coisa que modifique uma situação, fazendo diferença no curso da ação, é um ator, ou um actante.

Se pegarmos a própria folia e as duas coisas - como assembleias de materiais, discursos e práticas - das quais escolhemos falar - a bandeira e máscara - e as seguirmos, podemos pensar em desconstruir o pensamento que estabelecemos *a priori*, numa instância primária, de classificar a própria manifestação como cultura popular - em um sentido *naif* - como um folguedo do catolicismo popular brasileiro, componente importante das manifestações de cultura popular do sudeste, que acontecem, principalmente, nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Porém, se percorrermos essa controvérsia, essa classificação primária, perceberemos a complexidade da folia e sua erudição.

A bandeira não é apenas um objeto composto essencialmente por uma haste, tecidos, decorações de cetim e imagens de santos, dentro dela se estabelecem relações de ordem espiritual às quais todos os participantes se conectam. O domínio das relações materiais é o que possibilita o desenvolvimento de todas as atividades de um grupo determinado e

hierarquicamente constituído - e que em tal assembleia a bandeira é mais uma pessoa.

Identificamos um agente quando reconhecemos a diferença que ele faz no curso da ação de um outro agente - como o caso da relação que se estabelece entre partícipes e bandeira - mas mesmo a partir dessa constatação, não podemos afirmar que os partícipes determinam a ação, isso seria atribuir às coisas a causa, mantendo a condução da ação, humana, na qual o humano é o intermediário. Em oposição a isso, podemos pensar que há uma vasta gama de possibilidades entre a causalidade e a inexistência (ibid, p.109): além de servir de pano de fundo e determinar as ações, as coisas precisam autorizar, conceder. (ibid, p.110).

Desse modo a proposta da ANT é não apenas o entendimento do objeto como um ator completo, mas igualmente o que explica a paisagem diversa que descortina, de início, os poderes e assimetrias. Assim poderíamos deixar de pensar apenas em significado social e dimensão simbólica, partindo para o entendimento de relações materiais e causalidade (ibid, p.110). A partir desses entendimentos, os objetos que estão à margem do social, adormecidos, acordariam.

Separar as entidades materiais das sociais pode parecer absurdo. Podemos entender o social como uma reunião de novos tipos de atores que possibilitam uma ação coletiva. O coletivo, associa diversos tipos de forças, que se unem justamente por serem diferentes. Uma continuidade de ação vai se dar, certamente, em um zig-zag entre humanos e não humanos. Para Latour (2012), não há separação entre o mundo social e o mundo material. Ao mesmo tempo, a ANT não sugere uma simetria entre atores. Uma ação coletiva, é iniciada por forças diferentes que juntas compõem uma ação. O resultado desse agenciamento é provisório. Não há um postulado universal, uma ação permanente. Os partícipes, pessoas, coisas, leis, natureza - humanos e não humanos - são postos em jogo, transformam e são transformados, executando ações coletivas em determinado tempo e espaço.

Se novamente olharmos para a assembleia que é a folia perceberemos a transitoriedade de suas forças. As hierarquias estabelecidas no encontro entre múltiplas forças se alteram no devir do tempo: hora o mestre agência o folgado em relação assimétrica com todas as outras coisas, hora a bandeira inverte o campo de forças e conduz a ação.

O filósofo Walter Benjamin, ao fazer uma crítica ao entendimento instrumental da linguagem, propõe que há uma linguagem das coisas, refutando a ideia da linguagem como mero veículo de transmissão, no qual o “objeto é a coisa” e o “receptor é a pessoa” (Busch, 2006). Sendo assim, não seria um privilégio dos humanos a comunicação de algo, a linguagem está presente em tudo, as coisas têm línguas, pois é fundamental que tudo possa expressar sua condição espiritual. Para Benjamin, a linguagem das coisas é mágica.

Em seu texto “*Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*”, nos diz que a “essência espiritual” (BENJAMIN, 2011) dos seres humanos se comunica na linguagem quando nomeia todas as outras coisas que compõem o mundo, mas para fazê-lo devem antes serem tocados pelas coisas (ibid), que por sua vez, também são dotadas de essência espiritual, ou mágica. Considerando que o mundo das coisas se comunica com os humanos, para que então mulheres e homens possam se comunicar, nessas relações, o ser humano deixa de ser o elemen-

to ativo e as coisas assumem o papel de “agentes essenciais” (Felinto, 2013).

Um argumento central do texto “A linguagem geral e a linguagem dos homens” de Benjamin, é a diferença entre comunicar algo e comunicar-se. A primeira é o sentido tradicional da linguagem: o entendimento do meio como instrumento; a transmissão de algo que é exterior a quem comunica e, para Benjamin, é o que comunicamos *através* da linguagem.

Já o comunicar-se pode ser entendido como ambiente; “transcende suas funções semióticas e instrumentais de expressão” (Felinto, 2013) e, para Benjamin, é o que comunicamos *na* linguagem. No comunicar-se, a linguagem como meio pode ser entendida como comunicabilidade (communicability), é o que ela (linguagem) comunica em si, sua essência espiritual. Mas, a ideia de “meio” pode ser compreendida como “instrumento para se apropriar do mundo” (Felinto, 2013) - que se relaciona ao entendimento da linguagem como comunicar algo - e ainda, “um movimento por meio do qual o mundo se constitui” - que se relaciona a ideia de comunicabilidade.

Aí está o que mais pode nos interessar: a comunicabilidade tem em si potências inesgotáveis do que pode ser comunicado efetivamente (ibid). Erick Felinto propôs, a partir da análise de Samuel Weber, a ideia de comunicabilidade no sentido de “comunicar, conceder, conferir”. Ainda, podemos dizer que o que é concedível assume “outra dinâmica, que consiste em sua transformação, seu tornar-se outro” (ibid) ao comunicar-se. Dessa maneira, quando o humano nomeia algo está sempre renomeando, traduzindo, não há um perfeito encontro entre seres humanos e coisas, há uma incomensurabilidade entre eles. Como encontros e desencontros, entendimentos e desentendimentos ou, ainda, outros entendimentos. Como uma incapacidade de medir o nível do entendimento, e também da troca que é sempre extrapolada nesses encontros (e desencontros). Desse modo, entendemos que não há um meio contínuo, liso, translúcido, mas uma rede de meios, como propõe Weber, citado por Felinto. E é aqui que Latour se encontra com Benjamin.

Erick Felinto, assim como a filósofa Kathrin Busch, entre outros autores, associam o pensamento latouriano da ANT com a linguagem das coisas proposta por Benjamin. Quando Benjamin sugere a inversão da relação entre sujeito e objeto, apresenta a capacidade das coisas de se comunicarem, gerando efeitos nas relações quando transmitem sua linguagem às pessoas, que, “por meio de estados de espírito, costumes e modos de fazer” (Busch, 2006), acessam suas “texturas” (ibid).

Desse modo podemos pensar, portanto, que não é apenas a linguagem das coisas que são traduzidas na linguagem dos humanos, mas que há também o que ser traduzido pelas coisas - o que acontece no nível da práxis (Busch, 2006). As pessoas estabelecem modos de ver a partir da relação com as coisas e, assim, se modificam e em consequência, o mundo das coisas é transformado.

Latour também nos traz o conceito de tradução e transferência entre seres humanos e coisas, lembrando a insustentabilidade da divisão sujeito-objeto, o sociólogo argumenta que nunca existiu uma pessoa que fosse intocada por objetos, mas que ambos, sujeito e objeto sem-

pre “formaram associações simétricas no nível da ação” (Busch, 2006:03). Embora Benjamin não venha discutir a possível assimetria das forças empregadas na ação, nem tampouco entre numa discussão política da coisa, há muito em comum nas propostas dos dois autores.

As coisas se diferem dos objetos, e são partícipes, atores ou actantes dos mundos em que vivem. Aqui deixamos de lado a visão dicotômica do mundo e agregamos ao mundo das pessoas tudo o que não é humano mas o circunda; ficam para trás a separação entre sujeito e objeto, ciência e natureza. As coisas constroem os mundos, se fazem em nós e nos fazemos nelas a partir de relações que acontecem em um determinado tempo-espço, que não são sempre harmoniosas ou simétricas, onde há disputas de poder e forças ocultas, mas nas quais coisa e pessoa contribuem podendo atingir o mesmo grau de importância.

2.2 As coisas, o fazer artesanal e o fazer do design

“Na obra das mãos do povo há uma independência total em relação a modelos, e isso também a faz bela. São objetos feitos com a liberdade de quem canta. Ou de quem reza. Ou de quem, livre, cria como deve, isto é, como quer e como sabe, sem admissão de modismos e vogas, e sem atribuir ao ato criador maior valia do que a de uma forma de expressão do cotidiano, seu e de sua gente”

Vera de Vives - O homem Fluminense

Porque nos interessamos pelas coisas inseridas nas manifestações culturais já que as coisas estão presentes nas nossas vidas cotidianas e ordinárias e como vimos, dependemos delas, elas dependem de nós, nos fazemos nelas, elas se fazem em nós? Poderíamos, por exemplo, partir das coisas através das quais escrevo esse texto, em que o computador; a energia elétrica que o conecta - e conecta também a rede de internet que possibilita que o texto seja sistematicamente guardado em uma “nuvem” para que não se perca, se quer, uma linha do que foi escrito; livros físicos rabiscados por lapiseiras, marcados pelas associações que faço com pensamentos que surgem sobre a pesquisa - e também sobre a vida - e com relações que estabeleço com outros autores de outros livros, impressos ou digitais; papéis com anotações de ideias e desabafos; uma cadeira que conforta o corpo temporariamente - porque corpo nenhum pode ficar sentado sem reclamar por muito tempo; uma mesa em que nos apoiamos todos - ora mais cheia, ora vazia para que cheguem outras coisas; o escritório que nos embala, com todos os que me vigiam olhando pelos quadros; a porta da varanda em que recebemos visitas ilustres de sanhaços, rolinhas e colibris que vêm cheirar o jasmineiro, formam uma assembleia (Latour, 2007) da pesquisa, que se altera instante a instante, porque as coisas vão alternando posições. Se tirássemos essas coisas, produzir esse texto dessa forma, não seria possível.

Porém, as coisas que compõem a cultura “popular”, nos apresentam outros mundos e suas histórias, e conhecê-las é também conhecer as culturas as quais se emaranham. Essas coisas participam das manifestações em diversos âmbitos, em menor ou maior escala, ocupando muitos espaços, sendo transformadas e ressignificadas a todo tempo. As coisas da dita cultura

popular, ou ainda da cultura de síncope¹⁵, são capazes de nos afetar de formas diferentes e nos provocam outra forma de encantamento. Encantamento esse, presente também nos modos a partir dos quais se fazem as coisas, as relações que estabelecemos entre corpo, material, ferramenta e coisa em sua criação.

O fazer das coisas, nos leva a pensar o próprio fazer do design e ainda nos dirige para o pensamento de que o que colocamos no mundo continua fazendo o mundo e assim os seres humanos num eterno devir.

2.2.1. As coisas e o fazer artesanal

A experiência corpórea, sensorial, afetiva, proporcionada por um objeto produzido em larga escala, industrializado - como uma caneta *bic* que nos permite anotar um pensamento num pedaço de papel - é diferente da experiência possibilitada por um vaso produzido por um oleiro. Parece que o simples fato de terem sido preparados pelas mãos de pessoas já carregam em si outros significados: o objeto artesanal é transpessoal, carrega a mão, a identidade, as digitais de quem o fez e é feito para a mão do outro, sugere o tato e a troca (PAZ, 1991). Carregam as digitais, real ou metaforicamente, de quem as criou, como um signo, “a cicatriz quase invisível que denota a irmandade original dos homens, e sua separação” (PAZ, 1991 p.49). Fala da coletividade. Antes de representar o indivíduo que o desenvolve, o objeto significa a cultura a qual se relaciona. “É parte de um todo e só no todo se explica” (DE VIVES, 1977:04).

Octavio Paz em seu texto “*Viver e usar: arte e artesanato*” (1991) faz uma análise do objeto artesanal em relação aos objetos de arte e aos industrializados. Enquanto, para o autor, tecnologia e arte são definidos por uma conjunção alternativa, utilidade ou beleza, o objeto feito a mão é definido por uma condição aditiva, num intercâmbio contínuo definido pelo prazer, é isso *e* aquilo, é útil *e* belo. Para Paz esses objetos satisfazem a necessidade de “se encantar com as coisas que vemos e tocamos, quaisquer que sejam seus usos diários” (Paz, 1991 p.50), transgredir o culto à utilidade e a religião da arte.

O autor chama nossa atenção para a relação quase religiosa que estabelecemos com o objeto de arte, para a relação funcional que temos com os objetos industrializados e a relação corpórea que estabelecemos com os objetos feitos a mão: “a natureza transpessoal do artesanato está expressa, direta e imediatamente, na sensação: o corpo é participação” (ibid. p.52). Se reconhecer, sentir a si mesmo é antes necessário sentir outro corpo. Sentimos por meio dos outros, somos amarrados pelos meios físicos e esses objetos feitos a mão podem expressar a sociedade humana como um signo não como uma ferramenta ou símbolo, mas como “vida física compartilhada” (ibid. p.52).

O autor nos convida a pensar que os objetos feitos a mão sugerem a participação, o compartilhar, e também tocam em outro lugar do sensível que é a imaginação: ao interrompermos

15 Antonio Luiz Simas começou a pensar o conceito de cultura de síncope no livro *Tantas páginas belas: histórias da Portela*, 2012. Desde então o autor vem trabalhando o conceito em diversos livros e escritos também com seu parceiro Luiz Rufino.

seu significado os ressignificando, percebemos a sua transitoriedade entre uso e beleza, prazer e serviço. É a imaginação coletiva que nos ensina sobre sociabilidade. Ainda que a ressignificação do objeto se dê muitas vezes por questões políticas ou econômicas - o que vemos comumente acontecer com a produção de artesanatos, como por exemplo a de um oleiro, é que antes ele produzia um pote cerâmico feito para portar água e que agora o mesmo pote é vendido como um vaso de flor¹⁶. Pode tratar também de ressignificações por meio da simples escolha de quem está em contato com o objeto, e, por ambos modos, percebemos sua constante transitoriedade: ora isso, ora aquilo.

A “vida física compartilhada” é ainda mais clara e intensa em festas e rituais, a comunhão entre os partícipes se dá muitas vezes através de uma coisa. A coisa no centro da atividade é o que muitas vezes possibilita seu desenvolvimento - o que seria de uma folia se não houvesse uma bandeira? Para Octavio Paz “o artesanato é uma espécie de festa do objeto: transforma o utensílio em signo da participação”.

Não podemos dizer que as coisas das manifestações culturais são sempre artesanais: seria congelar o desenvolvimento dessas manifestações e ainda fetichizar¹⁷ sua existência. Embora os objetos que participam dessas manifestações sejam em grande parte feitos a mão, essa não é uma verdade inabalável, o que pode ou não pode ser e fazer parte desses movimentos é definido por cada grupo que os produz dentro dos limites materiais que o ambiente que habitam impõem. Nascermos em um contexto material já significativo. Esses contextos nos possibilitam mas também nos impedem - podemos trazer como exemplo o próprio desenvolvimento das folias de reis: as manifestações antes rurais, são agora também urbanas e as possibilidades materiais presentes nesses extremos são muito diferentes, então a alteração material e de produção desses objetos se dá com a transformação que os próprios contextos em que se inserem sofrem no tempo e no espaço.

Embora Octavio Paz levante a discussão acerca dos objetos artesanais, colocando-os enquanto “vida física compartilhada”, podemos também pensar que as coisas das manifestações ditas populares, manufaturadas ou não, também o fazem. Se a partir delas uma atividade é possibilitada e uma comunhão acontece, são elas também “signos de participação”. As coisas, enquanto partícipes das manifestações entram em categorias nem sempre facilmente identificáveis: nem sempre objetos artísticos, tampouco tecnológicos, nem sempre artesanais tampouco utilitários, podem ser rituais, mas também podem compor as manifestações sem serem centrais na ritualização. Porém é perceptível que muitas dessas coisas nos provocam encantamento ou, no mínimo, alguma inquietação.

Ao pensar “vida física compartilhada” com Octavio Paz, para além de pensar as próprias coisas, podemos refletir sobre suas constituições materiais. Se entendemos que as condições

16 A questão da transformação dos objetos para responderem à fins comerciais é amplamente discutida no livro *Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatua* - Alcântara - Maranhão de Raquel Gomes Noronha

17 Adorno

materiais possibilitam ou impedem a feitura de uma coisa, podemos pensar com Ingold sobre os próprios materiais. Ingold, ao estudar os materiais, nos apresenta uma ideia alternativa ao que o pensamento moderno nos faz crer: “materiais, [no] sentido original, são os componentes ativos de um mundo-em-formação”. Ao retomar o pensamento de Nicholas Allen, o antropólogo nos lembra que a palavra se refere ao que está ou tenha estado vivo. Desse modo, para Ingold, “onde quer que a vida esteja acontecendo, eles [os materiais] estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando” (INGOLD, 2015 p.61).

Gloriana Solis Alpizar, em sua dissertação de mestrado *Caretas e máscaras: design em correspondências com os materiais no artesanato da Costa Rica e do Maranhão*, citando Ashby e Johnson, apresenta os materiais como atores que podem “assumir muitas personalidades diferentes, dependendo do papel que é solicitado desempenhar” (ASHBY;JOHNSON *apud* ALPÍZAR, 2020) e nos fala da necessidade de assumirmos uma relação íntima com eles, por meio do conhecimento compartilhado.

Pensando sobre os materiais constituintes das coisas, percebemos que vão exercendo seus papéis nas manifestações culturais. Os materiais constituintes das máscaras do palhaço da folia de reis, assumem um sentido próximo ao que Gloriana Solis expõe sobre as caretas e máscaras em sua dissertação, vemos que:

defendem a importância da incorporação dos espíritos (aqui refere-se a encarnação ou materialização ancestral ligadas aos inícios destas tradições), carregados e expressados por meio de saberes tradicionais, nos quais os materiais não só cumprem a função de cobrir os rostos, mas são uma ponte para acessar um outro ser, um outro personagem, uma outra época, por meio das transformações que usar esta pode trazer” (Alpizar, 2020 p.20)

Ao pensar sobre a “vida física compartilhada” proposta por Paz, podemos retomar o pensamento ingoldiano no que tange a feitura das coisas. Pensar, especialmente, as coisas feitas artesanalmente, torna possível retomarmos a ideia de prática habilidosa (*skilled practice*) (2000, p.05), em que o autor busca aproximar os fazeres artísticos e tecnológicos de forma incorporada em agentes socialmente situados, aproximando antropologia, arte e tecnologia em seus pensamentos sobre o fazer.

A ideia de prática habilidosa perpassa a obra de Ingold e aparece em sua trilogia com sessões dedicadas ao conceito. Em *The Perception of the Environment*, o autor descreve cinco dimensões críticas da prática habilidosa sendo a primeira a que se refere ao fato de a própria prática ser o que caracteriza a intencionalidade e a funcionalidade, não seu agente ou ferramenta que possibilita seu desenvolvimento; numa segunda dimensão a habilidade decorreria de um conhecimento incorporado através de um sistema de relações entre o praticante/artesão, seu corpo e o ambiente no qual se insere; numa terceira instância, a habilidade envolveria qualidades como afeto, julgamento e destreza, não sendo apenas uma aplicação mecânica ou mecanizada de um saber-fazer; a quarta dimensão se referiria a aprendemos a habilidade através da experiência, não basta sabermos teoricamente como tal habilidade funciona, é preciso experienciar para aprender e, na quinta dimensão, a habilidade seria aquilo que cria a forma e

não o que leva um projeto a cabo, desse modo, se pensarmos o próprio fazer do design, esse não precederia a forma, quem a faz verdadeiramente é a prática habilidosa.

No seu livro *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Ingold relaciona a ideia de design como truque: “como criador ou inventor de coisas, então, o designer é um trapaceiro” (tradução nossa) (2013: p.63), reforçando a qualidade criativa daquele que faz - um construtor ou artesão - no processo de design. Desse modo, pois, Tim Ingold estabelece uma paridade entre design (aqui podemos traduzir por projeto) e fazer, através dos tempos do processo: da tensão entre antecipação e engajamento material, distanciamento e proximidade, nasceria a coisa. Ingold, ao falar de prática habilidosa, descreve a inteligência dos gestos e a humanidade que é revelada pelas mãos, tanto em seu poder de transformar ambientes, quanto na cognição. Nessas mãos habilidosas também encontramos os aspectos mnemônicos da tecnicidade: “uma sensibilidade tecnologicamente aprimorada, colocada a serviço do envolvimento prático com materiais no fazer” (tradução nossa) (2013: p.124).

Ao tratar do próprio fazer, o antropólogo nos apresenta o que considera importante para a compreensão da habilidade técnica: Ao pensar as ferramentas, nos diz que não são ferramentas *per se*, e sim um tornar-se ferramenta no próprio fazer, em relação com as demais coisas empregadas na fabricação, que também envolve o corpo de forma sinérgica entre a pessoa que faz, as ferramentas que utiliza e os materiais que são utilizados para a criação da coisa, exigindo um fino equilíbrio entre percepção e ação, estabelecendo ao mesmo tempo controle e destreza numa sinergia multissensorial.

Podemos retomar aqui a imagem do narrador de Benjamin em que diz que o narrador é impresso na narrativa assim como a mão do oleiro no barro. Com Ingold podemos pensar que o material também constrói a narrativa, para além do corpo que se imprime também com as demais coisas que possibilitam esse fazer. A pessoa que cria alguma coisa, estabelece com o que a forma, seu material, uma relação de intimidade, a partir de processos que se repetem no tempo. A repetição do fazer estabelece processos específicos que são ditados pelo encontro entre corpo, ferramenta e material. A coisa feita carrega o processo que é também a “vida física compartilhada” (PAZ, 1991).

Desse modo, podemos pensar que os materiais constituintes das coisas constroem com as próprias coisas as formas a partir das quais nós, humanos, nos relacionamos com elas. Retomando o pensamento ingoldiano, podemos pensar que estamos em correspondência com o mundo material, do qual somos constituintes, porque não existe um dentro e um fora. Somos constituintes de um mundo material significativo, onde os materiais “são componentes ativos de um mundo-em-formação” (INGOLD, 2015: 61). Raquel Noronha ao pensar o processo de correspondência em seu texto *The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomía in design* (2018), nos diz, a partir de Escobar (2016) e Ingold (2011), que quando assumimos outras possibilidades de relações com os materiais, estamos estabelecendo formas mais neutras nas relações entre humanos e não humanos (NORONHA, 2018: 127).

2.2.2 As coisas e o fazer do design

Em *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture* (2013), Ingold nos diz que é comum que pensemos que os praticantes “impõem formas internas à mente sobre um mundo material “lá fora”” (tradução nossa) (INGOLD, 2013, p.20), pois estaríamos acostumados a pensar o fazer enquanto projeto, como se tivéssemos uma ideia que pretendemos alcançar em mente e uma matéria-prima para concebê-la, cujo resultado seria um artefato - ponto final do projeto, o momento em que matéria assume a forma pretendida (ibid, tradução nossa). Essa seria a prática do hilemorfismo: “Grego *hylé* (matéria) e *morphe* (forma)” (ibid, tradução nossa). Se opondo a essa ideia, o antropólogo propõe que pensemos no fazer enquanto uma prática de crescimento:

“isso é colocar o criador desde o início como um participante em um mundo de materiais ativos. Esses materiais são com que ele tem que trabalhar, e no processo de fazer ele “junta forças” com eles, juntando-os ou separando-os, sintetizando e destilando, antecipando o que pode surgir” (ibid, p. 20, tradução nossa).

Operando o fazer dessa forma, as ambições de quem faz seriam mais humildes. Distante das pretensões do modelo hilemórfico, o que o praticante faz é intervir em processos que já estão em curso e dão origem às próprias formas do mundo, somando a esses processos seu próprio ímpeto às forças que já estão naturalmente acontecendo. Para Ingold, mesmo que o praticante tenha uma ideia em mente, não é a forma que cria a obra e sim o engajamento com os materiais, sem interno ou externo, mas tudo atravessado por linhas.

Não acho que, no final das contas, podemos manter essa divisão entre natural e artificial, e provavelmente fazer isso não ajudaria em nada. Entretanto, isso também implicaria em, talvez, substituir a palavra “construção” por “crescimento”, porque “construção” sempre parece algo que você está colocando no lugar, enquanto “crescimento” traz o sentido de um processo que transcorre de acordo com determinadas condições. Quando um jardineiro diz “estou cultivando estas plantas em meu jardim”, isso significa que ele está plantando as sementes, e adequando algumas condições para que essas plantas particulares cresçam. Mas, ainda assim, há outras questões que envolvem o crescimento ou não destas plantas. Nesse sentido, ele não está construindo. (INGOLD, 2012b, p. 14)

Esse crescimento, para Szaniecki e Cocco no livro *O making da metrópole: Rios, ritmos e algoritmos*, trataria de uma transformação que se abriria a outras perspectivas para as práticas de projeto e para o próprio conceito de projeto - estreitamente associado ao moderno - e, também para todas as dimensões da vida em si (INGOLD apud SZANIECKI E COCCO, 2013, p.115). Desse modo, as considerações sobre “o fazer no mundo contemporâneo” (SZANIECKI E COCCO, 2013, p.115), não se relacionariam apenas a uma transformação nos modos de produção de objetos, para o desenvolvimento de serviços que correspondam ao pós-industrial, mas vão muito mais além (ibid). Pensando o fazer os autores nos provocam, apoiados em Bruno

Latour, nos questionando sobre como poderíamos pensar um design que não esteja atrelado a noções de construção, fabricação ou criação, mas que se aproxime da possibilidade de associar humanos e não humanos, questões e coisas através do desenho (ibid).

Os autores apontam para o desafio no campo do design de não valorizar apenas os autores diretos de um produto determinado e os resultados de seus projetos, mas o processo como um todo, incluindo todos os atores. Dessa forma, “ Não se trata de um retorno ao artesanal e sim de um outro design que aprendemos – sem equiparar – no design como redesenho, tal como proposto por Latour ou no design como making, tal como formulado por Ingold” (ibid. p.119).

Alfredo Borrero, em seu texto *Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros*, afirma que tenham ou não consciência, as pessoas estão exercendo em grande parte do tempo a natural e ancestral habilidade de fazer design e essa, para Borrero, talvez seja a forma mais antiga de ação e investigação - mesmo que no passado não chamássemos esses atos de “design” e, ainda hoje (*ad infinitum*), muitas pessoas continuem praticando e dando outros nomes e conceitos para designar o ato de projetar, investigar e fazer coisas (Borrero, 2019), sem se quer saber, ou reconhecer, design.

Para definir os fazedores dessas práticas, que se diferem das práticas de “designers especialistas” (Manzini, 2015), Manzini nomeia esses praticantes enquanto “designers difusos” (ibid), e Raquel Noronha, em seu artigo *O designer orgânico: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatuiua – MA*, vai os reconhecer enquanto designers orgânicos, se apoiando na visão gramsciana sobre o “intelectual orgânico” (GRAMSCI *apud* NORONHA, 2017, p.291) - termo cunhado pelo filósofo para designar os que produzem conhecimento na luta contra hegemônica, a partir das práxis, reivindicando que todos os seres humanos exercem atividade filosófica e, por esse motivo, podem gerar reflexões para além de suas condições subalternas (ibid). Apoiada no ponto de vista gramsciano, Raquel Noronha sugere o termo “designer orgânico” (NORONHA, 2017), expondo que a construção de toda metodologia colaborativa de design implicaria em assumir que “todos os envolvidos na atividade projetual são designers orgânicos” (ibid, p. 291).

Borrero, ao apresentar o pensamento de Luz María Jiménez, expõe duas possíveis dimensões do design: A primeira, empírico-analítica, na qual design está ligado aos aspectos físicos, identificados pelo conhecimento da natureza mecânica e material das coisas. Numa segunda dimensão, a disciplina está ligada às ciências sociais, conferindo significado social através de conjuntos materiais:

“os objetos são sócio-históricos e geram conhecimentos com repercussões sensoriais, perceptuais, semióticas e comunicativas; Por fim, numa dimensão sócio-crítica, o que se desenha tem potencial evocativo e transformador, uma vez que os objetos afetam a mutação social e mudam paradigmas, atitudes, valores e hábitos.” (tradução livre) (Borrero, 2019 p. 03)

Pensando o potencial transformador das coisas que geramos, podemos retomar a discussão sobre coisas e resgatar o sentido etimológico de coisa como assembléia e, pensar, com

Latour, que em termos de design, pensar sobre artefatos, “significa concebê-los cada vez menos como objetos modernistas e cada vez mais como “coisas”. Para o autor, o que projetamos são “conjuntos complexos de questões contraditórias” (Latour, 2014). Seguindo esse caminho, pesquisadores do Participatory Design escandinavo propuseram o termo Design Things, a fim de repensar a prática de design e gerar a reflexão sobre o que projetamos - opondo coisa e objeto enquanto entidade de matéria - e sobre como projetamos - pensando espaços sócio-materiais que nos deem a possibilidade de lidar com questões de interesse e com a heterogeneidade de perspectivas e de atores que se apresentam em processos de design (tradução nossa) (Binder et al, 2011).

Esse grupo de pesquisadores sugerem uma abordagem com foco nas “coisas sociomateriais” (ibid), enquanto coletivos de humanos e não humanos que atuam e transformam o assunto em questão, e que envolvem “projetos, objetos, artefatos, dispositivos, materiais, lugares, infraestruturas, designers, usuários, stakeholders, públicos, etc” (tradução nossa) (Binder et al, 2011). A proposta do Design Things aborda o design como investigação processual que apresenta métodos e ferramentas que criam assembleias, promovendo a imaginação, discussões e análises para a construção de futuros possíveis de forma coletiva, gerando espaços de diálogo e discussão acerca de questões de interesse. Nessa abordagem as coisas de design seriam, junto com os designers, mediadoras das questões de interesse, possibilitando a imaginação coletiva no caminho para a construção desses “futuros possíveis”.

Nessa abordagem, o estudo de design é guiado pelo entendimento do design a partir do envolvimento na ação prática no mundo. Os proponentes do Design Things, se concentram na dimensão coletiva ao invés de pensar a prática do designer individual, e dão atenção aos aspectos materiais das práticas do design, “em sua capacidade de envolver todos os nossos sentidos, nas interações dos designers com o ambiente físico, e no surgimento coletivo da criatividade em design” (tradução livre) (Binder et al 2011).

Desse modo, podemos entender que, se por um lado, podemos nos aliar a uma proposta metodológica de pensarmos espaços sócio-materiais a partir das coisas, propondo que coisas, artefatos e dispositivos construam a possibilidade de lidarmos coletivamente com questões de interesse, por outro, talvez devêssemos projetar a partir do entendimento de que o que projetamos são “conjuntos complexos de questões contraditórias” (Latour, 2014), que vão, de qualquer modo, interferir nas maneiras a partir das quais pessoas se relacionam com mundos. Assim, para além de criar coisas que possibilitem caminhos de mediação para a imaginação coletiva de futuros, podemos nos vincular às coisas e deixar que elas nos guiem na investigação das questões de interesse.

Quanto mais nos descolamos de uma visão modernista de design, mais encaramos que

devemos nos preocupar com as questões complexas de um planeta em crise - ambiental, sanitária e política -, uma crise do antropoceno que carrega junto com ela a crise da própria racionalidade ocidental. Latour em seu texto *Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)*, nos apresenta o desafio de sairmos da visão modernista de design e passarmos a representar as controvérsias, aquilo que está em disputa, e todas as partes interessadas e conflitantes que são constituintes dessas questões de interesse. Latour insiste que entendamos que objetos são sempre “agrupamentos, reuniões no sentido heideggeriano, ou coisas e Dinge” (LATOURE, 2014).

Ao despertar atenção ao termo de Peter Sloterdijk “Dasein ist Design”, Latour “indica uma reorientação ontológica do design” (SZANIECKI e COCCO, 2021 p. 114). E, retomando a proposição heideggeriana de Thing - que exploramos a partir de Latour amplamente nesse texto - o autor propõe o “To draw things together” (LATOURE, 2008), ou como agrupar as coisas através do desenho (LATOURE, 2014), incitando que construamos reuniões para lidarmos com questões controversas que nos dizem respeito. Para ele não há mais como nos prendermos “à ideia de que existe, de um lado, condicionantes materiais e objetivas e, de outro, condicionantes simbólicas, humanas e subjetivas” (ibid. p.11).

As separações já não dão conta das questões complexas que se colocam diante do fazer do design a partir das diversas crises que se desencadeiam sem brecha no tempo. Seguir fazendo, projetando, produzindo sem olharmos para elas, como se não coubessem a nós, designers, é de tamanha irresponsabilidade. Parece, pois, que para tocá-las é antes necessário que questionemos nosso próprio fazer, como sugerem Ingold, Latour, Szaniecki e Cocco, e outros autores. Esse questionamento também pode se dar a partir das coisas, porém não se trata apenas de questionarmos se elas são início, meio ou fim do design, mas de nos associarmos a elas na intenção de compreendermos mundos, transformá-los e com isso transformarmos nossa própria prática. Trata-se de uma atenção às condições materiais e todas as complexidades que as envolvem, de forma que nos permitamos de fato tocá-las sem medo de acessarmos seus avessos. A associação de humanos e outros que humanos pede que olhemos para coisas enquanto questões de interesse, porém, sem sacralizá-las, permitindo que de fato nos guiem para para outros entendimentos e desentendimentos.

2.3. As coisas, o sagrado e o profano

Giorgio Agamben, em seu texto *Elogio da profanação*, expõe a dualidade entre sagrado e profano, entendendo sagrado como tudo aquilo que é separado da propriedade e do uso das pessoas, e profano como o que é restituído ao livre uso das pessoas. A transitoriedade entre sagrado e profano acontece no deslocamento das coisas entre pessoas e deuses, como a sacralização que transforma o profano em sagrado através do sacrifício (AGAMBEN, 2006 p. 60). Desse modo, o que é profano pode passar a esfera do sagrado e também o contrário. Mas, ao

nos referirmos ao mesmo objeto, a operação de passagem entre um lado e outro, presta conta a algo como um resíduo - há uma sobra de profanidade ou sacralidade, que é residual em todo objeto que transita de um lado ao outro, do sagrado ao profano e do profano ao sagrado. Porém, a profanação sugere um novo uso (AGAMBEN, 2006 p. 66).

Agamben, exemplifica a transitoriedade das coisas na capacidade de profanação das crianças. As coisas são profanadas através da transformação de qualquer objeto nas mãos das crianças. Profanam armamentos de guerra, utensílios domésticos ou qualquer outra coisa banal, as transformando em brinquedos no ato de brincar. No instante seguinte à brincadeira a coisa perde seu valor e é restituída a outra esfera diferente da do profano, que enquanto sociedade consideramos sérias, como a guerra, o direito, a economia, por exemplo.

Lembrando as brincadeiras e as crianças, o autor apresenta o jogo como um exemplo de profanação: antes de pertencerem à esfera humana, os jogos faziam parte das religiões através de rituais. Ao lembrar Benjamin em seu texto *Capitalismo como Religião*, o autor apresenta o modo operante do capitalismo como religião enfatizando que perdemos a capacidade de profanar. A incapacidade de profanar é a incapacidade de jogo:

O jogo como órgão da profanação está em decadência em todo lugar. Que o homem moderno já não sabe jogar fica provado precisamente pela multiplicação vertiginosa de novos e velhos jogos. No jogo, nas danças e nas festas, ele procura, de maneira desesperada e obstinada, precisamente o contrário do que ali poderia encontrar: a possibilidade de voltar à festa perdida, um retorno ao sagrado e aos seus ritos (...). Nesse sentido, os jogos televisivos de massa fazem parte de uma nova liturgia, e secularizam uma intenção inconscientemente religiosa. Fazer com que o jogo volte à sua vocação puramente profana é uma tarefa política. (AGAMBEN, 2006, p.60)

Para o autor, a religião não é algo que liga seres humanos ao sagrado, mas seu oposto: a religião separa as duas dimensões. Sendo assim, profanar “não significa só abolir e cancelar as separações, mas aprender a fazer delas um uso novo” (AGAMBEN, 2006, p.67). A separação não se refere à simples subtração do uso, da disponibilidade da coisa aos humanos, mas igualmente à forma a partir da qual as pessoas irão se relacionar com o que foi separado. Desse modo, ainda que as coisas sagradas estejam indisponíveis para o uso, não quer dizer que não haja relação entre os seres humanos e as coisas sagradas. O separar é exatamente a relação desejada, a de manter o que é sagrado em seu devido lugar.

Ao propor o encontro da tese sobre religião enquanto separação com o pensamento benjaminiano sobre o capitalismo como a religião da modernidade, Agamben salienta que a produção capitalista de mercadorias são cindidas entre valor de uso e valor de troca, tornando as coisas passíveis de troca e consumo, sacralizadas e, por isso, não passíveis de uso. O capitalismo como religião se apropria da vida humana em quase todas as suas dimensões, se apresentando desse modo como improfanável.

Podemos entender, com Agamben, que a religião - e destaco o capitalismo como religião, proposto por Benjamin - nos impede de nos relacionarmos com as coisas e com os mun-

dos de forma livre e distraída, exigindo que deixemos a negligência a partir da qual lidamos com as coisas não religiosas. Quando profanamos, assumimos a vida como um jogo que nos tira da seriedade da esfera do sagrado. O que Agamben faz é nos convidar a profanar, a reaprender com as crianças a arte de viver, restituindo a mágica da vida. Para o autor, profanar o improfanável é a tarefa política da próxima geração. E, podemos dizer, tarefa da vida de todos aqueles nascidos no sistema capitalista, fazendo da profanação oposição ao desencanto.

A bandeira e máscara estabelecem relações com o profano e o sagrado em muitas instâncias. Se pensarmos na relação simbólica e ritual que estabelecem entre si, vemos claramente que a máscara ocupa o espaço do profano e a bandeira o espaço sagrado na folia. Porém, se levarmos essa discussão pensando na própria manifestação cultural da folia enquanto síncope, resistência, a entendendo enquanto espaço corpo de encantação da vida em oposição ao desencanto do mundo e à destruição dos saberes que não são regidos pelas leis do capital, podemos pensar, no sentido agambeniano, que, apenas pelo fato de continuarem a existir, já são atos de profanação.

A profanação, segundo Agamben “desativa os dispositivos do poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado” (ibid. p.61), desse modo, se pretendemos propor uma alternativa à máquina desanimadora do mundo - como nos provocou Wellington Cançado no seminário interno do Laboratório de Design e Antropologia da Esdi-Uerj - o movimento propulsor de vida gerado pelo encontro entre o sagrado e profano no ato do folguedo, pode ser entendido como um desativador do dispositivo regulador da religião do capitalismo.

A capacidade de jogar do palhaço, que bagunça toda ordem e regulação estabelecida pelo espaço oposto, o do sagrado, faz com que a gente conteste a divisão maniqueísta que estamos convencidos a pensar. Embora haja dois pólos de representação que colocam em oposição sagrado e profano na folia de reis, não há no folguedo possibilidade de uma separação tão estanque.

A figura do palhaço, ambivalente, que é execrado de toda função designada sagrada, tem sua sacralidade ativada quando o perigo trazido por forças ocultas rondam a folia e seus foliões. Sua própria aparência que o separa do mundo humano e o faz um ser nem terreno nem celestial é impassível de classificação maniqueísta entre bem e mal. Os limites entre sagrado e profano têm suas fronteiras borradas quando na presença desses seres.

Podemos pensar, pois, que são essas fronteiras borradas que desenharam linhas tênues que se desmancham e se refazem no devir do próprio fazer folia e, por que não, no fazer da vida em si, que encontramos brechas para misturar tudo o que separamos, brechas para bagunçar o que está posto no próprio campo de conhecimento que convenciamos chamar (D)design.

Pensamento-síncope: pensando com oriris

memória genética: aprendendo com a terra e as plantas.

Ao resolver trazer a casa-coisa para dentro do texto refleti sobre quase tudo que a habita, incluindo as plantas que também são herança em sua maioria nessa casa, que podem nos contar muito sobre memória.

Herança genética.

*Peguei um vaso para reutilizar a terra e organizar uma plantação de oriri - ou erva-de-jabuti; alfavaquinha-de-cobra; oriri de oxum; de nome científico *Peperomia pellucida* - já que havia recebido de Vovó Cambinda a orientação de tomar banho com ela e outras ervas. Tentei replantar nesse vaso algumas mudinhas que estavam espalhadas no jardim, mas sem sucesso. Oriri nasce onde quer e se alastra com facilidade, sendo entendida como praga por agricultores. Mas não gostaram do vaso e do lugar que as coloquei: desci com elas do terraço para uma varanda onde fica um jasmineiro que quando florido perfuma a casa inteira. Os oriris não vingaram nesse espaço, mas continuaram a nascer aleatoriamente em canteiros, jardineiras e outros vasos de onde os tirei, na parte superior da casa.*

Mas o vaso ficou.

*Ficou apoiado sobre as argilas expandidas da caixa-d'água em que vive o jasmineiro. Continuei a regá-lo toda vez em que regava o jasmim e nunca mais brotou nenhum oriri. Em seu lugar nasceram trevinhos roxos - aprendi a chamar de trevinho roxo, embora tenha sido corrigida por uma amiga a respeito de seu nome: *oxalis triangularis* ou falso trevo. Fico com trevinho roxo.*

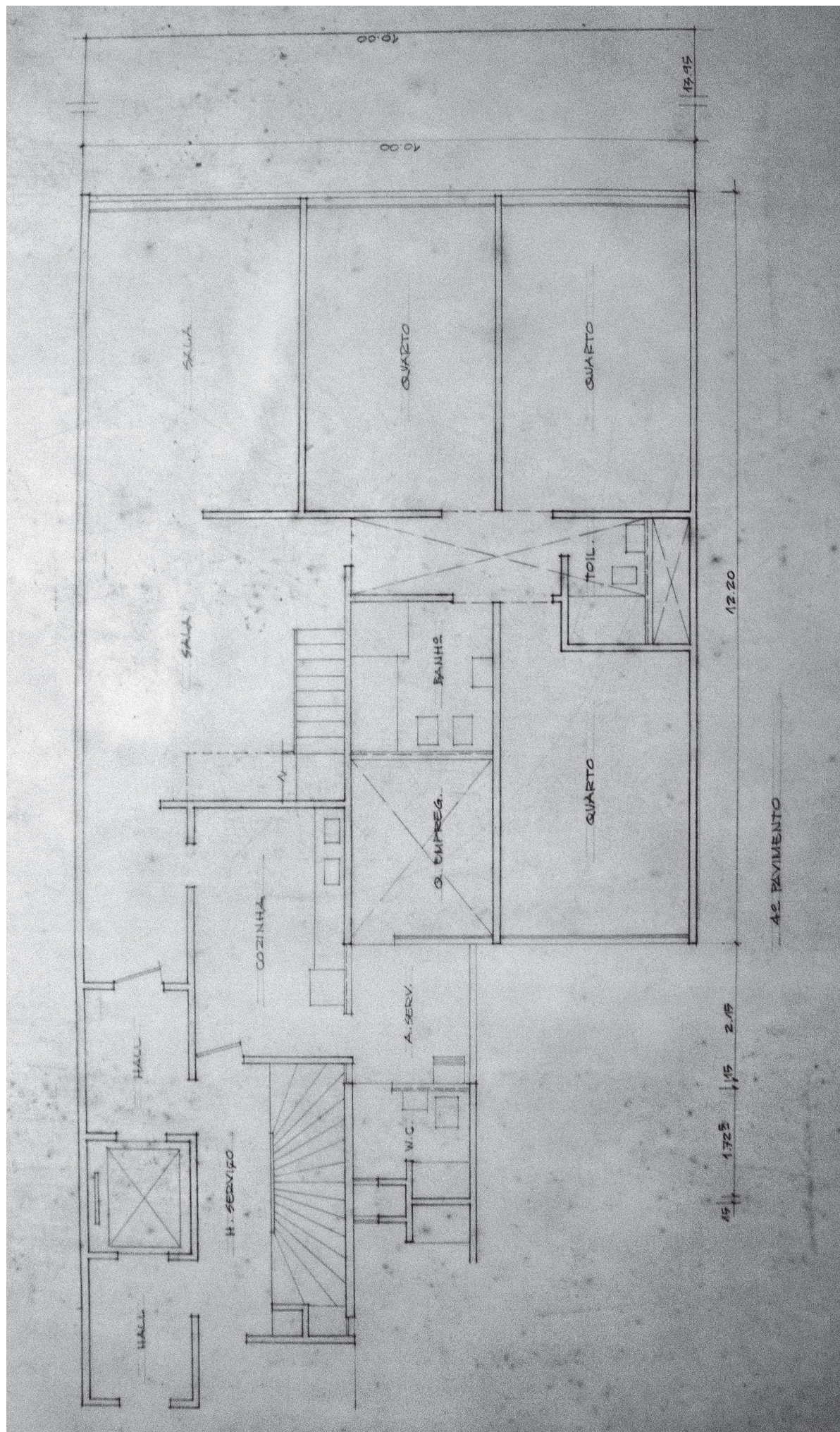
Mas não nos apeguemos a história do nome, mas sim da surpresa de ter cultivado uma coisa e brotado outra. A terra que reaproveitei de outro vaso para plantar oriri, guardava a herança genética, em forma de semente, de uma outra planta que fora no passado cultivada por minha avó e que agora só é encontrada, aqui nessa casa, de forma aleatória num ou noutro canteiro com um ou duas plantinhas apenas.

Na intenção de cultivar o oriri, acordei as sementes dos trevinhos que agora florescem no vaso em tom de agradecimento. No cuidado, a memória genética de uma terceira coisa brotou.

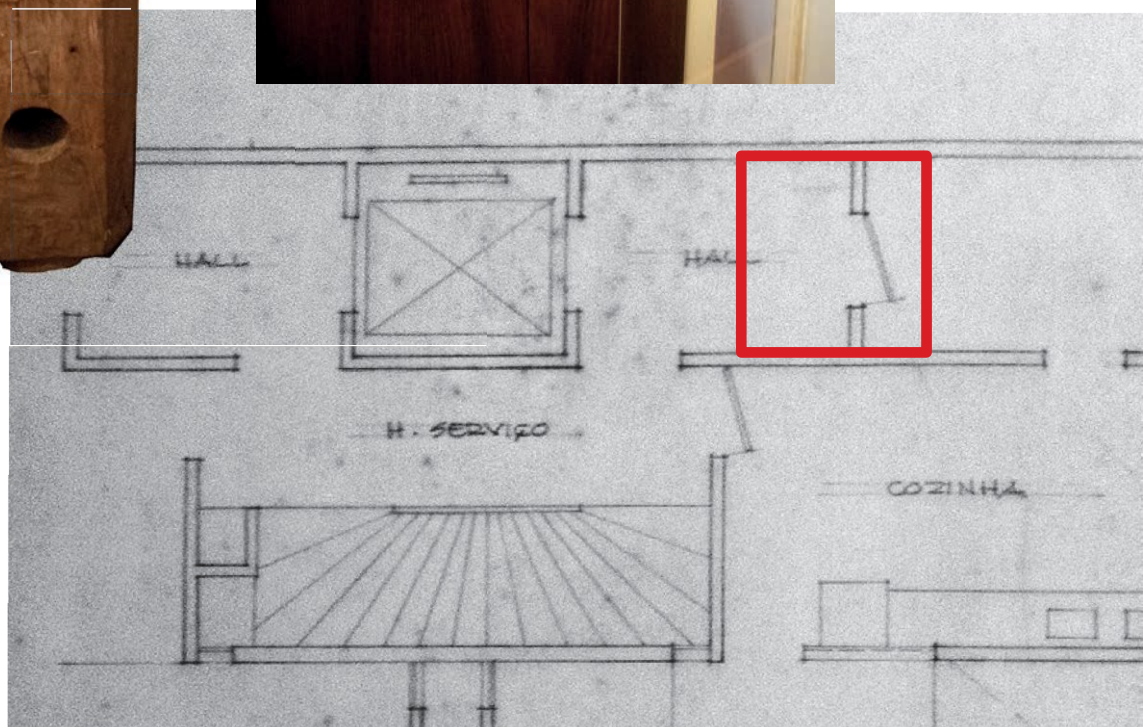
--



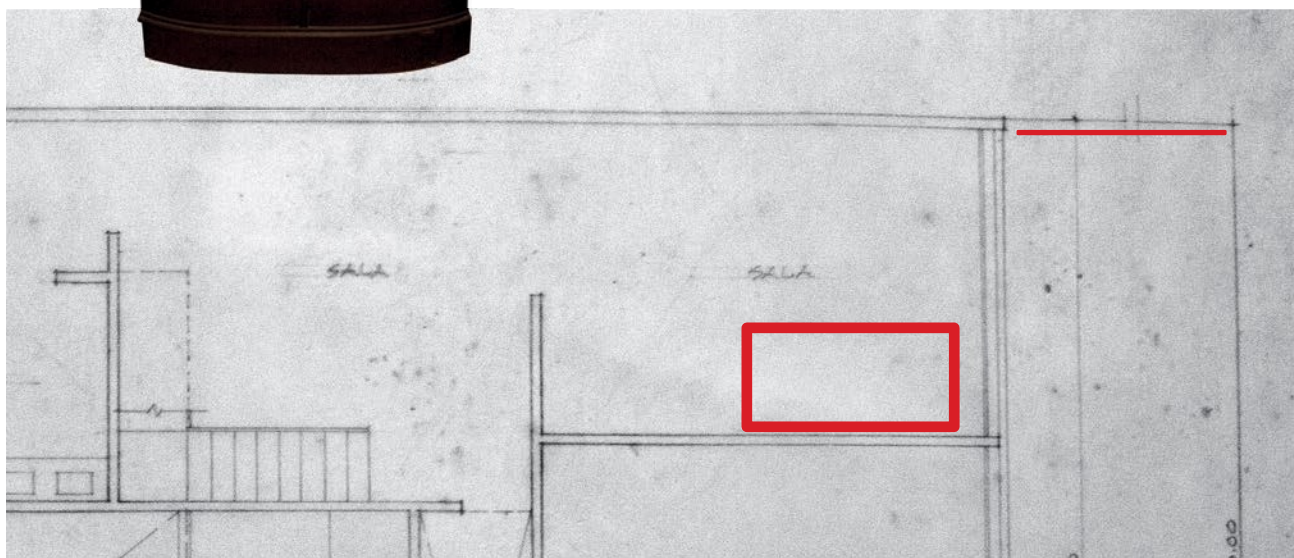


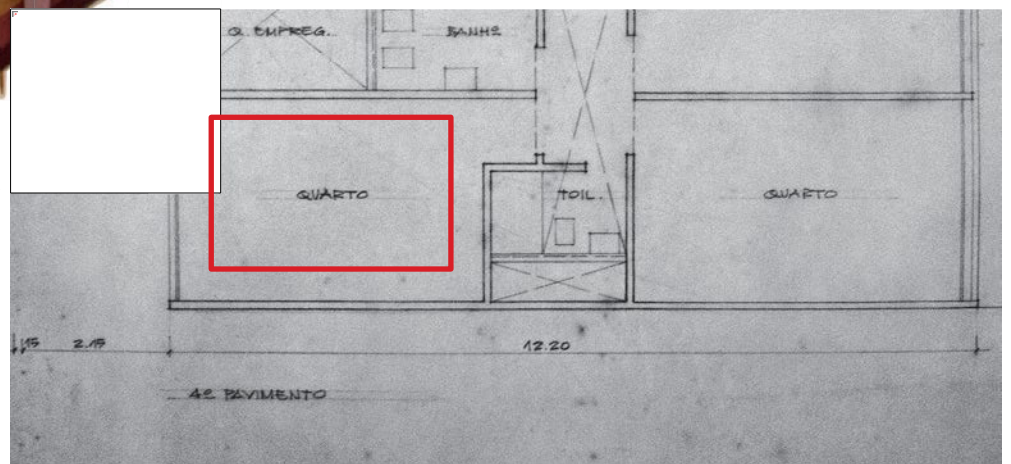


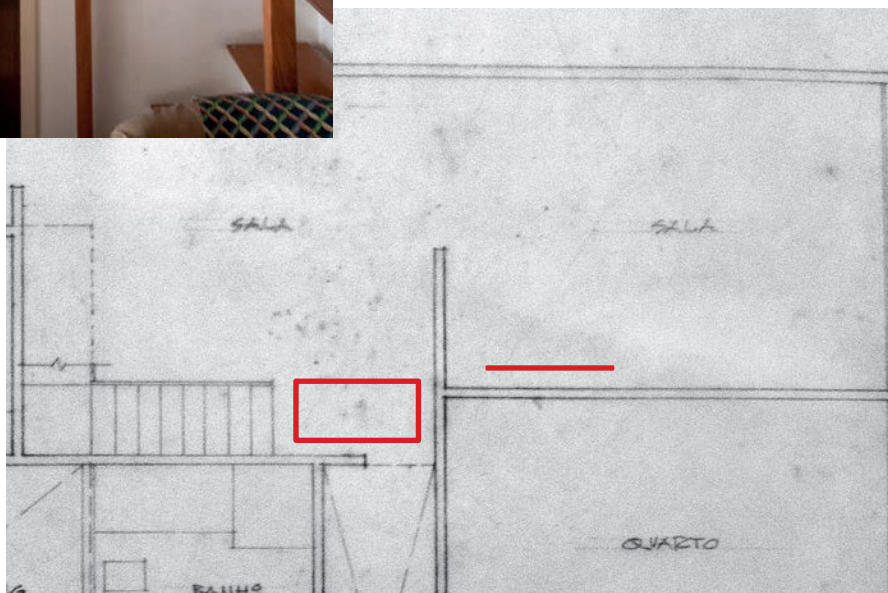
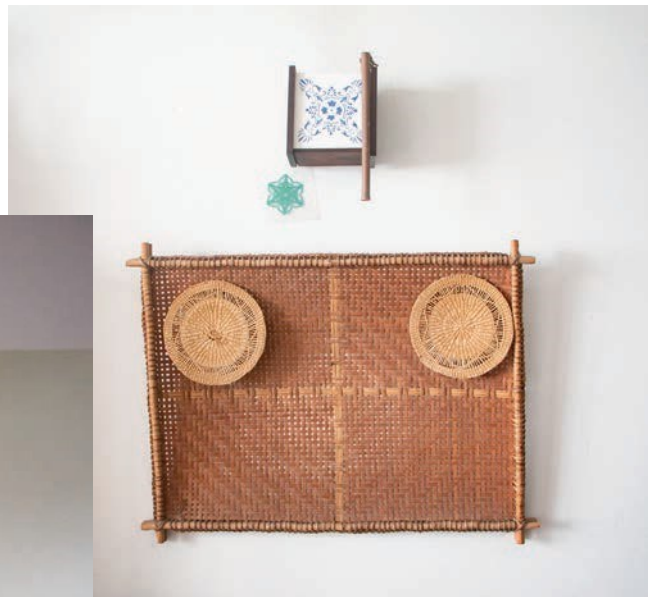




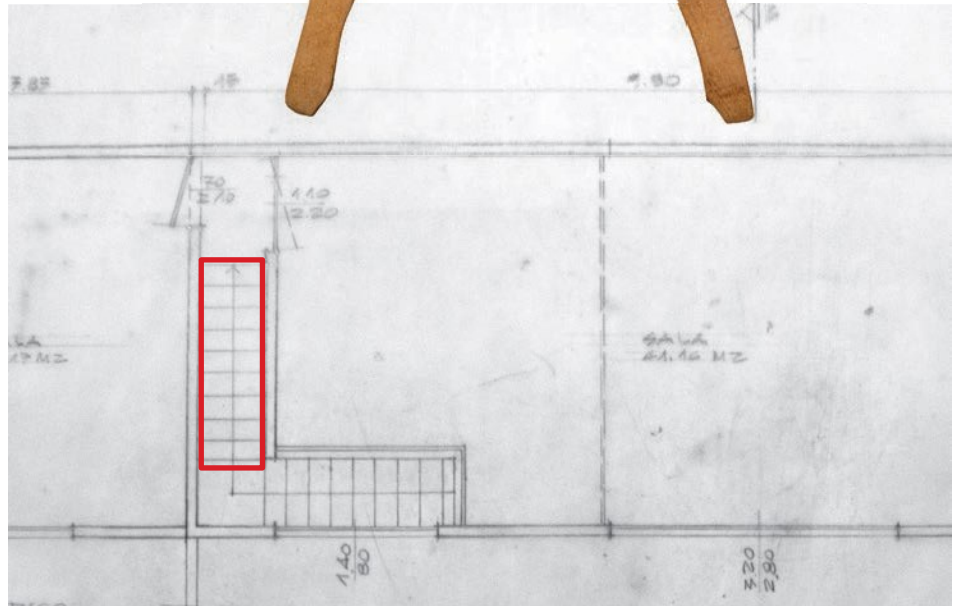


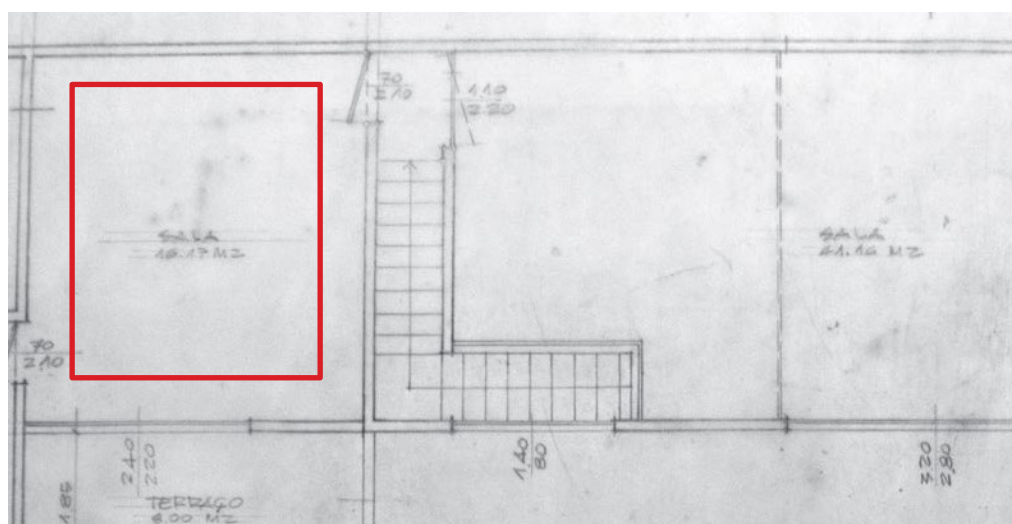
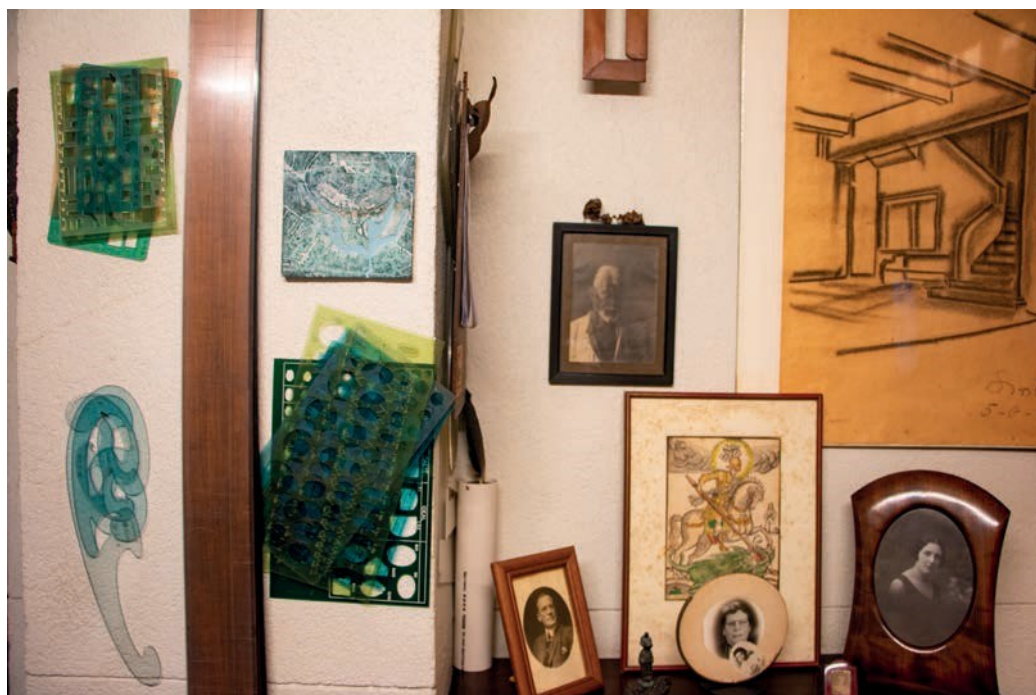


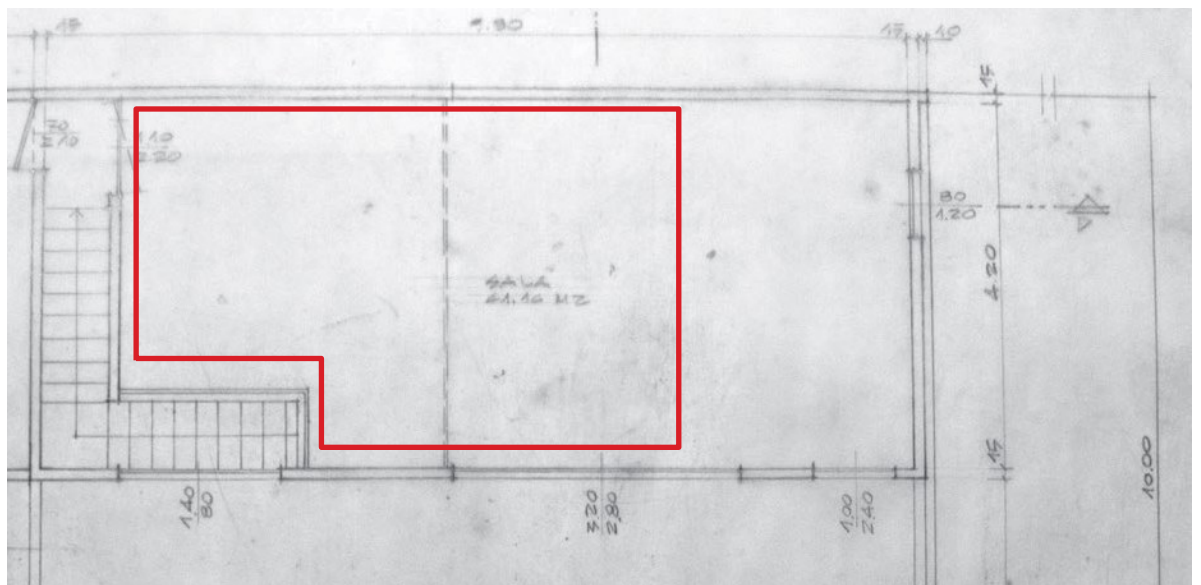












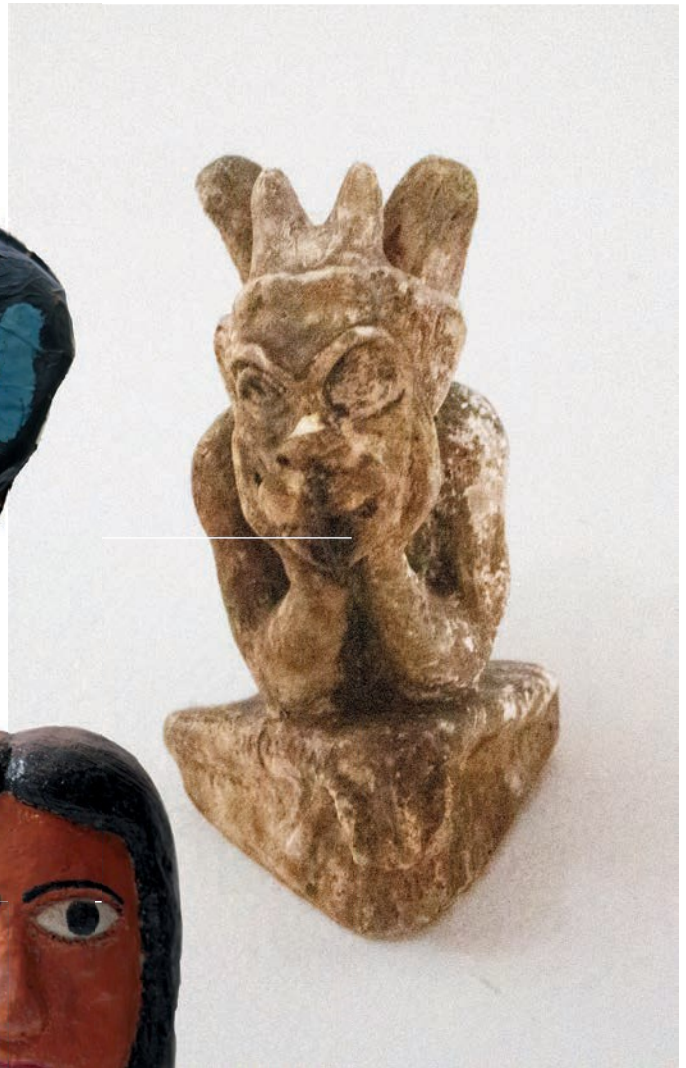




TEMPO;

TEMPO.

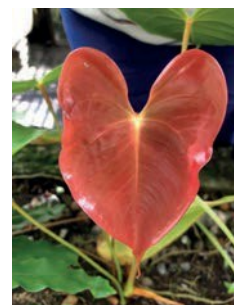
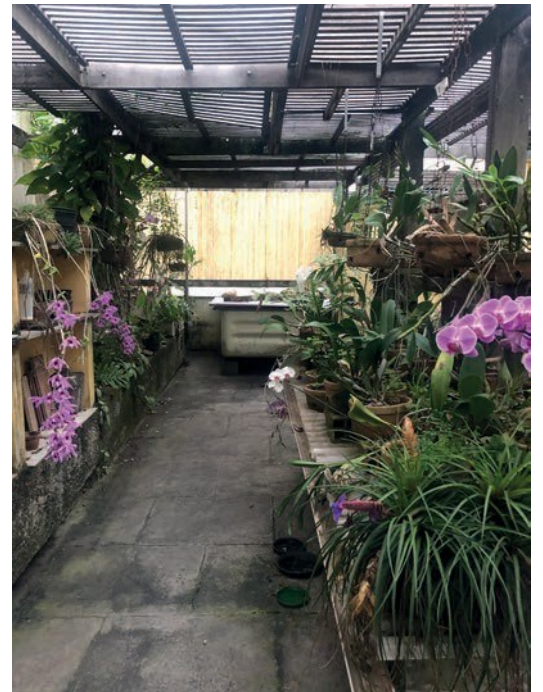
TEMPO.











3- A CASA-COISA: JOGANDO COM AS COISAS EXTRAORDINÁRIAS E ESPAÇOS DE MEMÓRIA

Eu tentei fugir, como o diabo foge da cruz, de trazer a casa para dentro do texto. A casa-corpo, corpo-coisa, museu-corpo, casa-museu, casa-memória, casa-coisa. Talvez não tivesse refletido tanto sobre ela e ela não tivesse me atravessado de tantas maneiras se não tivéssemos sido obrigadas a conviver, sem nenhuma brecha no tempo, por dois anos inteiros. Nós todas e todos em assembleia.

A casa-coisa é assembleia que se forma e se refaz instante a instante com agentes humanos e outros que humanos, vivos ou mortos, plantas, bichos, coisas, cupins, traças, mofo, memórias, assombros, afetos e paixões - minhas e dos outros. A casa como espaço que reúne todos nós num mesmo lugar e em tempos diversos - fora da ordem do cronos. Habitamos a casa em tempos que se misturam e, embora a posição dos agentes mudem de instante a instante, os agentes são somados - nada pode ser subtraído da assembleia casa-coisa, o que não parece pertencer mais à assembleia, deixa um rastro de presença marcado para sempre nesse rizoma, rede, malha, cosmograma casa-coisa.

A casa como uma sacola, uma bolsa, um recipiente para pessoas, como disse Ursula Le Guin em sua *Teoria da bolsa de ficção* - e acrescentamos coisas - e ainda, como disse a autora para Clifford e Haraway em conversa gravada - *Panel Discussion with Donna Haraway and James Clifford* - e também pensada por Juliana Fausto no prefácio do livro *A teoria da bolsa de ficção* de Le Guin:

[a casa] como “um contêiner, uma cesta, a coisa que contém coisas”. Diferentemente do castelo, reino do soberano, os das lojas de departamento, sem janelas e portanto impermeáveis, as casas são como “outras peles ou corpos”. Estão ligadas às donas de casa. “Casas são lugares que albergam vidas” (FAUSTO, 2021 p.08)

E também a casa, como espaço habitado no sentido de lar, não no sentido estrito do termo: edifício de formatos variados para se morar. A casa que de forma estrita é um apartamento localizado na Zona Sul do Rio de Janeiro se faz casa por ser espaço de reunião familiar, mas também por suas características físicas que a faz diferente dos apartamentos mais convencionais em que o mundo externo começa na janela. A casa-coisa tem um espaço amplo de jardim aberto em que habita um jabuti e muitas plantas, sendo pitangueiras, jasmíneos, boldos, um extenso orquidário e outras tantas espécies como bromélias, rosas, papiros, samambaias, jiboias, cactos-cobra, pimentas, ervas e outras plantas e pangs (plantas alimentícias não convencionais).

Lendo minha tese, Barbara Szaniecki, minha orientadora, me apresentou um livro de uma amiga, Verena Andreatta. Sei que não caberia convencionalmente numa tese esse tipo de comentário em texto, mas trata-se de um livro que ao ler me senti convidada, como foram convidadas outras mulheres pelas autoras, como em corrente, como num exercício de afeto, a escreverem sobre a casa de suas avós. Trata-se de um exercício provocado pela pandemia em que a domesticidade e tudo a ela implicado, passa de ser apenas parte do cotidiano e povoa toda a vida nesses dias, meses e anos que passamos confinadas em casa. Ruth Verde Zein, ao escrever a carta de abertura desse livro *“Casa de avós: carta de arquitetas para arquitetas”*, reflete sobre como, nós mulheres, fomos provocadas pelo silêncio a nos mostrarmos a nós mesmas, “e, assim, aos poucos, fomos mergulhando nesse poço profundo dos âmagos da alma, onde vivem as memórias, as crenças, os terrores e as esperanças” (ZEIN, 2020 p. 10). Esse livro é então um exercício lançado por Verena Andreatta à suas amigas e depois à outras mulheres arquitetas, a escreverem sobre suas avós e suas casas, espaço em que muitas delas passaram grande parte de suas vidas, como ensaiamos nós nessa pandemia, no agora. Ruth (2020), na apresentação do livro - *fique em casa novelando* - questiona: “como o tempo de memória não é linear e progressivo, mas intrincado e convoluto, seriam elas [as avós] os frutos precoces de quem nos tornamos?”

O livro apresenta a partir das cartas escritas por essas mulheres amigas arquitetas, recortes escolhidos por elas sobre a vida e a casa de suas avós, como fabulações, pequenos contos, que refletem que no fundo não somos diferentes do que foram essas mulheres, embora suas vidas fossem mais duras do que as nossas. Ao encontrar com essas tantas histórias de tantas avós, me senti mais confortável em falar da casa-coisa e da avó Vera, dona da casa desde que o prédio foi construído.

Vera de Vives foi casada com Jorge Siroto - meu avô -, arquiteto, e, antes de se mudarem para esse prédio projetado por ele, moraram na Gávea - bairro da Zona sul do Rio de Janeiro - e depois em Paris, na França, para que ela estudasse na Sorbonne. Quando retornaram da França, viveram um pedaço de suas histórias em Santa Tereza, onde criaram suas duas filhas em suas primeiras infâncias, até que o apartamento de um dos prédios que meu avô havia projetado fosse oferecido a ele pelo construtor pela dificuldade que o sujeito enfrentava ao tentar vender a unidade da cobertura. Viviam no auge da arquitetura moderna no Rio de Janeiro, período em que se construíram centenas de edifícios pela Zona Sul do Rio, do qual as memórias também

estão guardadas na casa-coisa, no meio de projetos, imagens e histórias contadas por meu avô. Se mudaram para essa casa no começo da década de 1960.

A casa fica no quarto andar, um apartamento de fundos com pouca ligação com a rua: vemos da varanda, terraço e janelas outros prédios, com distâncias variadas, mas não a rua. Temos sol no terraço e na varanda e uma boa circulação de ar. Muito se ouve do vento e pouco da cidade e pela quantidade de plantas, recebemos visitas de pássaros e insetos diversos que por vezes ousam incomodar as minhocas na composteira - que compostam os resíduos orgânicos e as folhas secas das árvores que caem no chão.

Mas os convido a visitarem a casa a partir do texto por sua entrada: ao abrímos a porta do elevador, nos deparamos com outra de vidro que foi instalada na década de 1980 depois de uma sequência de assaltos ocorridos pela Zona Sul. Essa porta foi instalada anos depois de se mudarem para esse apartamento e separa a casa do mundo externo: ao abrímos a porta de madeira pelo lado de dentro da casa temos ainda uma barreira de vidro que “protegeria” a entrada de pessoas de fora. Entre essa porta de vidro e a porta de madeira, ficam uma peça de moinho de farinha, uma espécie de parafuso de 1,5 metros de altura, entalhada em madeira e uma peça que apresenta o processo de feitura de uma cesta.

Ao abrímos a porta de madeira encontramos o hall de entrada, que, cumprindo o papel de hall em uma casa, serve de espaço para apoiarmos nossas bolsas, guarda-chuvas, casacos e sapatos numa chapeleira de cobre que fica a direita da porta e a frente de uma tapeçaria feita de retalhos costurados a partir de tecido de aninhagem, cujo uso nos tempos passados era o de cobrir leitos e sofás.

Essa tapeçaria habitava uma outra casa na serra, na cidade de Bom Jardim - RJ, e após a morte da minha avó, trouxe, eu mesma, para o Rio, junto com outras coisas que de algum modo estariam mais bem protegidas nessa casa do que sozinhas por lá. Junto com essa tapeçaria vieram uma cabeça do Boi Pintadinho¹⁸ - um crânio de boi com os chifres embalado por um tecido azul com olhos vermelhos costurados - e também um tecido comprado por meu avô no México num passeio com Diego Rivera que disse a ele que comprasse o tecido como presente para minha avó, porque em pouco tempo já não fariam mais pinturas como esta, feita a mão por mulheres originárias do México.

Ao atravessarmos o hall adentramos a sala - nesse momento quem nunca entrou aqui já veste um olhar de estranhamento ou curiosidade. No primeiro olhar vê-se cabides espalhados pela sala e pendurados no teto junto com outros móveis, habitando o espaço com tapeçarias e tramas de cestarias transformadas em grandes quadros - - “se vê que gostam de cabides”, ouvi certa vez. Um *buffet* separa o espaço da sala de estar e da sala de jantar e existe, segundo meu avô, para que a mãe/avó não tivesse que servir ninguém - como costume na maioria das famílias, em que a matriarca servia o marido e os filhos para depois se servir. Então, com a comida disposta sobre o *buffet* cada um que ficasse responsável pelo seu próprio prato. Diga-se

18 manifestação fluminense associada ao Bumba meu boi

de passagem, era a minha avó sempre a primeira a se servir - parece que tudo gira num sentido inverso.

Nessas salas estão também alguns móveis e objetos que pertenceram à minha bisavó, Ofélia, mãe do meu avô, como uma escrivaninha e uma cristaleira (que guarda dentre muitas outras coisas, coisas dela, provavelmente do século XIX, como porcelanas e utensílios domésticos). Na sala também fica um cuco da Bavária: coitado. Trabalhou muito mais do que qualquer outro relógio que habitou essa casa, que quando paravam passavam a compor uma parede da varanda, segundo meu avô, com o objetivo de refletirmos sobre o tempo. O cuco não. O cuco ia e vinha de uma casa de consertos de relógios antigos toda vez que pretendia se aposentar. Ao acordar de manhã, a primeira coisa que meu avô fazia era dar corda no cuco. Depois de sua morte, deixei o cuco descansar. Mas ele contava que o cuco foi presente de sua mãe, Ofélia, que o trouxe da Bavária em 1935.

Da sala acessamos um corredor para os quartos, um deles, que já descrevi brevemente no pensamento-síncope: saindo do casulo, é de onde escrevo esse texto. Um segundo quarto pertenceu às crianças: num primeiro momento foi de minha mãe, Ana Elisa, e minha tia, Miriam, até irem construir outras histórias em suas próprias casas. Depois, minha avó passou a habitá-lo e quando me mudei para cá, passou a ser meu e logo depois passei a dividir com a Clara, minha prima, que também veio morar conosco. Nesse quarto das crianças habitam livros de minha avó, uma boneca de pano e mandalas de linha de minha mãe e minha tia quando crianças e coisas de Clara e outras minhas que não migrei para meu novo quarto. O quarto em que durmo passou a ser ocupado por mim um pouco antes da partida do meu avô, que assim como minha avó, passou a ocupar o “quarto hospital” - esse que agora é meu escritório - no final de sua vida. Suas coisas foram deixando o meu quarto com o passar dos anos e foi apenas em 2021 que consegui ocupá-lo por inteiro.

Acessando novamente o corredor, voltamos à sala que dá também acesso a uma escada que nos leva para o segundo andar, onde ficam os escritórios dos meus avós, separados, um grande salão povoado por centenas de coisas e o terraço, onde vivem o jabuti e as plantas.

Ao subir as escadas de madeira podemos entrar à esquerda, no escritório do meu avô, ainda intacto, onde habitam as ferramentas do arquiteto: prancheta, régua, escalímetros, canetas diversas, maquetes e seus projetos em papel manteiga organizados em tubos nomeados. Também habitam esse espaço outras coisas que guardava da escola de arquitetura, coleções inteiras de revistas de arquitetura, desenhos seus da infância e da época de estudante e uma coleção de imagens dispostas na parede, imagens essas que ele selecionava também em jornais e revistas, que o atravessavam no cotidiano.

Habitam esse espaço suas invenções e memórias, como um jogo de dardos da adolescência e um espantalho que criou para afastar os jacus da plantação de milho na roça - no sítio Pacau que fica entre Bom Jardim e Duas Barras e também o inventário sobre a produção de minha avó em caixas-arquivo nomeadas por assunto e a coleção de aproximadamente duas mil imagens do estado do Rio de Janeiro na década de 1970, que produziram (ele e outros fotó-

grafos) nas viagens de campo da pesquisa de mapeamento das manifestações “populares” do território fluminense.

Voltando para a escada, se escolhermos virar a direita adentramos o salão que no fundo tem uma divisão feita por armários e atrás do armário ficavam, antes de minha avó adoecer, sua mesa com uma máquina de escrever e seus projetos literários escritos em qualquer pedaço de papel, envelopes de contas, papel craft de embalos diversos, cadernos, cadernetas e folhas de rascunho. Seus textos não tinham margem, os papéis eram inteiramente ocupados para não desperdiçar nenhum pedaço. Em cima da mesa uma luminária de luz direta.

Conta minha mãe que ao chegar da redação do jornal ou dos colégios em que dava aula, ela ainda subia para escrever e, de noite, no silêncio da casa, produzia seus textos, ora livros, ora crônicas, ora textos jornalísticos. Ocupava arquivos e os armários com pesquisas, textos começados, outros prontos a publicar. Também lembranças de quando menina como cartas e objetos seus, discos de vinil e alguns poucos livros que escolheu ficar, antes de ter ideia de levar centenas deles para o interior com objetivo de despertar o gosto da leitura em outras pessoas. Dos discos, os de Édith Piaf eram os que tocavam nas alturas quando com raiva ou felicidade.

Depois que adoeceu e foi obrigada a parar de escrever, eu passei a ocupar esse escritório. Aí fiz a enorme maioria dos meus trabalhos da graduação e fui ocupando o espaço também com minhas coisas que me ajudaram a me formar designer. Mas voltemos ao começo do salão: nesse espaço estão a enorme maioria das coisas que formam essa coleção de coisas da cultura fluminense junto com tantas outras que foram adquirindo ao longo da vida.

Minha relação com a casa se transformou muitas vezes. Fui criança com medo da máscara do palhaço, respeitava os potes de barro que por vezes fizeram poções mágicas das bruxas que, segundo minha avó, foram suas professoras; fiz de obras de arte superfícies de brincadeiras - será que a sereia gostava de ser castelo de boneca? Ouvi histórias sobre as coisas que por vezes vinham em forma de música e inventei com meu irmão e minhas primas muitos mundos mágicos que misturavam histórias que nos eram contadas e nossas próprias imaginações. Mas cresci e o ser adulto é incapaz de magia.

Para congelar a presença dos meus avós vivos e de nossas crianças que inventaram muitos mundos mais confortáveis do que esse do agora, sacralizei, congelei a casa-coisa. Inconscientemente, mantive tudo no mesmo lugar, como se não mudar pudesse eternizar a vida não mais possível agora. Me restringi ao que reconhecia como meu e retirei do uso tudo o que pudesse eternizar esses tempos de outrora. Mas acontece que as coisas se impuseram e, alternando posições na assembleia, foram me obrigando a lidar com elas: hora porque despertavam afetos que não podiam ser negligenciados, hora porque fisicamente se transformavam - quebravam, sujavam ou se desfaziam.

Fui tomando coragem de profaná-las, ouvindo a linguagem das coisas, que me concediam na comunicabilidade - como diria Benjamin e, com ele, Felinto e Busch - o direito de devolvê-las ao uso, e construindo essas novas possibilidades de convivência foi possível entender que a alternância de posições dentro da assembleia não deixaria escapar esses outros tempos,

muito pelo contrário, o passado e o presente se misturam quando ocupamos juntos essas bordas difusas entre profanar e sacralizar, formando infinitas assembleias dentro da casa-coisa. O tempo linear parece não existir: se me coloco no presente, ao me relacionar com uma coisa do passado, pego em sua linguagem um pedaço de tempo outro, que me ajudam a construir o tempo de agora.

Refletindo com o tempo percebemos que passado presente e futuro coabitam os espaços e não se dão por um encadeamento linear, um após o outro. Pensando os tempos, podemos ouvir o que Paula de Oliveira Camargo e Zoy Anastassakis nos dizem sobre o “tempo esférico-tentacular”, conceito que propõem no artigo *Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro* (CAMARGO; ANASTASSAKIS: 2018 p. 750), apresentando uma leitura do tempo em que o passado permanece no presente e constroem um futuro que se deseja a partir de uma seleção do passado. O tempo esférico-tentacular não cabe numa linha, mas para as autoras são uma unidade indivisível formada por presente passado e futuro. O tempo esférico-tentacular é “um tempo que abraça, envolve e perdura” (ibid).

Agamben nos diz, como já trouxe em outro ponto desse texto, que não existe uma transição pura entre o profano e o sagrado. Se passamos de um oposto ao outro, ficam nas coisas um rastro de profano ou de sagrado marcados na coisa. Embora as linhas entre o que profano ou sacralizo não sejam muito bem delimitadas, é no jogo entre opostos que se constrói esse habitar.

Pensando a profanação e a sacralização das coisas, podemos voltar para o pensamento agambeniano sobre a religião do capitalismo e a impossibilidade de uso, articulada pelo consumo:

A impossibilidade de usar tem o seu lugar típico no Museu. A museificação do mundo é atualmente um dado de fato. Uma após outra, progressivamente, as potências espirituais que definiam a vida dos homens — a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, até mesmo a política — retiraram-se, uma a uma, docilmente, para o Museu. Museu não designa, nesse caso, um lugar ou um espaço físico determinado, mas a dimensão separada para a qual se transfere o que há um tempo era percebido como verdadeiro e decisivo, e agora já não é. O Museu pode coincidir, nesse sentido, com uma cidade inteira (Évora, Veneza, declaradas por isso mesmo patrimônio da humanidade), com uma região (declarada parque ou oásis natural), e até mesmo com um grupo de indivíduos (enquanto representa uma forma de vida que desapareceu). De forma mais geral, tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência. (AGAMBEN, 2006, p. 67)

Se seguirmos seu pensamento, o museu é o espaço em que se guarda tudo o que não se usa mais e, dessa maneira, tudo é passível de museificação: cidades, pessoas, coisas, espiritualidades e até pensamentos, porque não? Seríamos então, espectadores de um mundo onde nada é passível de uso ou apropriação, onde tudo é, em larga medida, improfanável.

Chamar essa casa de casa-coisa, hora de casa-museu, hora de casa-corpo, vem antes de pensar o porquê de casa-coisa, corpo, museu. Acredito que mais do que propor uma narrativa

estruturada, e até museológica, para dizer que habito de fato uma casa-coisa (corpo, museu, memória), passei a descrever assim esse espaço por todas as vezes que tive que explicar a peculiaridade desse lugar. Visitei poucas vezes casas assim. Ou eram casas de avôs e avós ou de colecionadores de arte. Não posso afirmar que não há uma narrativa construída para descrevê-la, mas sim que não há uma narrativa sistemática e racionalmente pensada. É claro que a narrativa se constrói quando estamos em presença de uma pessoa de fora, mas ela se faz mais ou menos aberta a partir da própria pessoa, que está mais ou menos confortável em presença da assembleia - sendo também, no instante, parte constituinte dela.

Mas foi depois de ter aceitado trazê-la para a pesquisa que comecei a me perguntar o porquê da casa-coisa, ora museu, ora corpo. Se seguirmos Agamben e a ideia de museu como uma esfera separada, a que se destina o improfanável, podemos pensar que numa primeira instância sim: a vontade de eternizar suas histórias fez com que, de algum modo, transformasse toda a casa-coisa em coisa sagrada. Mas ao escolher colocá-las em movimento ao interrogá-las, entram num fluxo entre profano e sagrado, transitando entre dois opostos e habitando suas bordas borradas, hora mais tênue, hora mais bem demarcada. Mas a casa em si não deixa de ser uma casa-coisa.

São muitas camadas. Se descrevo, principalmente, minhas memórias com a casa na infância e agora também sobre a reterritorialização que o pesquisar me impôs, me pego sempre expondo uma casa habitada por um ser humano e outros que humanos no presente e por outros seres humanos em tempos outros e diversos. Não que minha relação com a casa e com as coisas que a constituem não possam vir a formar o que podemos chamar de casa-museu, principalmente se seguirmos Agamben e sua ideia de improfanabilidade, a impossibilidade do uso e também da apropriação - se sacralizo suas coisas, por esse motivo poderíamos considerá-la museu.

Mas, mais funda que essa camada que forma uma primeira interpretação do porquê casa-museu, podemos pensar, pois, as próprias coisas que formam a casa-coisa. Aqui gostaria de retomar uma frase de um pensamento-síncope em que interrogo meus avós: *porque guardaram por tanto tempo tanta coisa sem valor para o capital?*

Tirando três ou quatro obras reconhecidas pelo cânone das artes plásticas e do design, que habitam essa assembleia casa-coisa comigo e com outras centenas de coisas, não há nada que tenha grande reconhecimento no capitalismo. Acredito, inclusive, que grande parte das pessoas entenderia essa herança como um grande problema. Herdar uma quantidade significativa de objetos do que convencionaram chamar de cultura popular, arte popular, arte espiritual, sem valor de troca, é na verdade herdar uma questão de como lidar com a memória dos outros.

A casa-coisa, então nesse sentido é casa-memória, e podemos entender a memória a partir do que disse Mário Chagas em seu texto *Memória Social em fragmentos: o poder das encruzilhadas e a museologia em ação*:

Pela encruzilhada da memória passam a identidade e a diferença, a permanência e a mudança. Os processos identitários implicam prática que leve em conta as diferenças; assim como a percepção da mudança depende da noção de per-

manência. Se tudo fosse apenas mudança e se tudo mudasse ao mesmo tempo e na mesma direção não haveria sequer condições de se perceber a mudança. A preservação e a deterioração também passam pela encruzilhada da memória. A preservação está para a memória assim como a deterioração para o esquecimento. (CHAGAS, 2019 p.36)

Aqui está o que duas pessoas escolheram preservar - e assim, manter viva a memória - da construção de suas próprias histórias, mas não somente, junto com suas próprias histórias, histórias de tantas outras gentes que construíram outras memórias e, por acaso, destino ou escolha, vieram, a partir de suas imagens e de suas coisas habitar essa casa.

Posso selecionar das centenas de objetos uma reunião particular que formam a coleção de coisas das culturas ditas “populares” constituída por minha avó em viagem pelo Estado do Rio de Janeiro na década de 1970. Seguindo as próprias coisas, podemos rastreá-las no tempo e no espaço do Estado do Rio de Janeiro. Ainda conseguimos refazer seus caminhos e encontrar seus criadores e as localidades de onde vieram, porque além das próprias coisas, a casa-coisa guarda os registros de pesquisa, em áudio e imagem, e cadernos de campo que podem nos ajudar a reconstituir as trajetórias - da minha avó na busca pelas coisas e pelas pessoas que as fizeram e das próprias coisas. Dessa coleção saem a bandeira e máscara que tanto nos guiaram pelos textos propostos nos capítulos anteriores.

A escolha por preservá-las é, antes, uma escolha da minha própria avó que na abertura de seu livro (O Homem Fluminense, 1977) declara a sua vontade, salientando que a pesquisa seria a documentação para as gerações que viriam a seguir, das expressões culturais que se transformariam ou desapareceriam no tempo e mais:

O processo de destruição ou de deformação das expressões de arte popular é realmente irreversível. Iniciou-se, no Brasil, quando aqui aportou a esquadrinha cabralina, e queiramos ou não, lamentemos ou não, irá em crescendo, acelerando-se poderosamente pela influência dos meios de comunicação, que tornam mais ou menos universais os ídolos e os mitos, os ideais e os padrões de comportamento. Preservar memórias seria portanto razão bastante para editar “O Homem Fluminense”. Mas é razão que está longe de ser a mais importante. Parece-nos que as pessoas que abordamos, durante a investigação da qual resulta este livro, são, em si mesmas, suficientemente importantes para que se faça válida uma publicação através da qual elas se tornem conhecidas, portadoras que são de uma informação cultural definida e especial. “O Homem Fluminense” é uma homenagem a elas, pela tenacidade com que souberam preservar suas raízes e tradições. (VIVES, 1977, p.3)

É relevante salientar, que esse desejo faz ainda mais sentido de ser mantido e alimentado, porque, junto com a publicação do livro supracitado foi criado um museu - *Museu de Artes e Tradições Populares* - que iria salvaguardar um acervo da mesma época que este que compõe nossa casa-coisa-museu. O dito museu (o de “verdade”) deu lugar ao Museu do Ingá, sediado no Palácio Nilo Peçanha, e na fusão dos museus, esse acervo se desfez. Por esse motivo, possivelmente essa coleção que habita a casa comigo é uma das raras coleções de mesmo tema e período. A casa-coisa-museu que guarda outras tantas coisas pode recontar parte da história e

da memória fluminenses na década de 1970, se escolhermos por sua preservação e não pelo esquecimento. Essa gente a quem minha avó dedica seu livro, constitui com suas coisas e suas histórias, essa assembleia.

Em outro registro, podemos pensar a casa-coisa que por um tempo marcado - esse sim - na ordem de cronos, foi também casa-corpo, extensão de mim mesma que passei a me reconhecer através dela e de suas coisas nos tempos pandêmicos em que o trânsito entre rua e casa ficou deveras limitado. Reconhecia nas coisas extensões de mim mesma, dos meus afetos compostos por presente passado e futuro. Eu e a casa viramos por vezes uma coisa só. Retomando às leituras de Mário Chagas, podemos pensar mais uma vez a memória, agora num sentido do que nos constitui enquanto indivíduos no espaço-tempo:

O conceito de memória é mesmo crucial. Por ele passam o tempo e o espaço, o passado e o presente, o presente e o futuro. Há uma memória do espaço, assim como uma memória do tempo. Se por um lado habitamos o espaço, por outro, o espaço nos habita. Construimos memórias no tempo e o tempo constrói memórias em nós. Por mais que a memória esteja fundeada no presente, não se pode negar a sua articulação com o passado, nem o seu desejo de se projetar no amanhã, no futuro do agora. (CHAGAS, 2019 p.37)

Com a casa-coisa-corpo-memória-museu me invento e refaço instante a instante, articulando presente, passado e futuro e vou jogando com ela, a medida em que as coisas, minha cabeça e corpo permitem, transitando entre profano e sagrado, fazendo teste de nossos limites e me projetando no presente, refazendo o passado e construindo o futuro do agora. No habitar da casa-coisa e o escrever com ela fazem-se claros os encontros dados na solidão, como diriam Deleuze e Parnet:

Quando se trabalha, a solidão é, inevitavelmente, absoluta. Não se pode fazer escola, nem fazer parte de uma escola. Só há trabalho clandestino. Só que é uma solidão extremamente povoada. Não povoada de sonhos, fantasias ou projetos, mas de encontros. Um encontro é talvez a mesma coisa que um devir ou núpcias. É do fundo dessa solidão que se pode fazer qualquer encontro. Encontram-se pessoas (e às vezes sem as conhecer nem jamais tê-las visto), mas também movimentos, idéias, acontecimentos, entidades. Todas essas coisas têm nomes próprios, mas o nome próprio não designa de modo algum uma pessoa ou um sujeito. Ele designa um efeito, um ziguezague, algo que passa ou que se passa entre dois como sob uma diferença de potencial. (DELEUZE; PARNET. 1998 p.06)

O ziguezague, na dança da solidão, faz dos nossos encontros eu, casa, coisa, efeitos de casa-coisa, casa-corpo, casa-museu, coisa-corpo. O silêncio é tomado por esses múltiplos encontros que vão fazendo e desfazendo nós nessa trama-tese.

3.1 Coisas e casa: entre ordinário e extraordinário, outros espaços de memória

Pensar a casa-coisa, que é também ora casa-museu, faz lembrar de iniciativas que buscam construir espaços de memória no devir do tempo e do próprio acontecimento que se auto-intitulam museu, mas que se diferem dos Museus inférteis que se aproximam da categoria museu descrita por Agamben.

Uma dessas iniciativas de se construir espaços de memória que se formam dentro de narrativas outras é o Acervo da Laje. Conheci o Acervo da Laje a partir de uma fala de José Eduardo Ferreira Santos, seu curador e fundador, no seminário *Diálogos horizontais, outras arquiteturas*, possibilitado pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Esdi (Dau-Esdi-Uerj), na ocasião ele apresentava o Acervo da Laje e sua trajetória, fala que mais tarde veio a ser publicada na Revista Arcos, n.14 *Projeto nas frestas*. No artigo, José Eduardo apresenta o acervo como algo que sistematiza “o espaço de pesquisa e de memórias sobre as territorialidades periféricas, que, na maioria das vezes, não têm suas narrativas construídas de um modo sistemático” (SANTOS, 2021 p.21).

Ao expor a posição da qual parte, o autor apresenta o Subúrbio Ferroviário de Salvador-BA, no qual se inserem mais de 22 bairros e mais de meio milhão de pessoas. José Eduardo apresenta o território como espaço marcado pelo “estigma perene do subúrbio” (ibid, p.22) e suas vulnerabilidades e descreve o objetivo do Acervo da Laje:

“O nosso trabalho tem sido provocar deslocamentos internos dentro da cidade, dentro do Brasil, visando afirmar que o território da periferia também possui potencialidades. Suas dinâmicas precisam ser conhecidas, para além daquelas que são noticiadas na mídia — como se a única característica do território da periferia fosse a violência. Há muito mais elementos que passam despercebidos aos olhos de muitos.” (SANTOS, 2021, p.22)

Com objetivo de tocar nesses elementos outros que constituem o território, em 2013, o Acervo da Laje, junto com a fotógrafa Marcella Hausen - cuja investigação tinha como proposta estudar a saúde mental infantil e prevenir a violência a partir da beleza - desenvolveram o projeto *A Beleza do Subúrbio*, com crianças e jovens alunos de São João do Cabrito e de Itacaranha, a partir do qual desenvolveram os conceitos: “periferia-e-memória, periferia-e-beleza, território-e-vida, território-e-lembrança” (ibid. p.22). Então, a partir de fotografias feitas pelas próprias crianças e jovens sobre o próprio território, começaram a trabalhar o questionamento sobre o porquê a periferia não pode pensar/tensionar as categorias de beleza e memória. Foram construídas imagens de “conchas, plantas, casas, vazios, vazios construídos (...), resquícios da memória dos tijolos, das olarias antigas nas ruas em que passavam rios” (ibid. p.22). José Eduardo acredita que a partir do registro dessas imagens, outros olhares sobre o território foram revelados:

“*A beleza do subúrbio* possibilitou a emergência, a reflexão sobre essas categorias, pro-

vocando novas fricções no território, sem considerar o território como algo concretizado, mas como algo construído inclusive através da fotografia e da memória. (ibid. p.23)

Ao longo de sua fala e do artigo publicado na revista Arcos n.14, José Eduardo vai apresentando inúmeras iniciativas do Acervo da Laje, entre elas a criação de um museu virtual¹⁹ no qual apresentam as iniciativas da Associação Cultural Acervo da Laje, bem como expõem mais de 300 obras de artistas invisibilizados do território do Subúrbio Ferroviário de Salvador e também de outras localidades. Para o fundador e curador do Acervo da Laje, a arte pode ser entendida como ato simbólico capaz de apresentar novas formas de enfrentamento. Pela arte, acredita que conseguem “capitalizar essas trincheiras de enfrentamento” (ibid. p.33), na busca por construir outras narrativas diferentes das que associam periferia à violência, construindo nessas trincheiras a defesa da periferia como beleza, memória, luta e elaboração (ibid. p.33).

Outra iniciativa de criação de um espaço de memória que se constitui fora das narrativas hegemônicas é o MUF, Museu de Favela, que foi fundado em 2008 pelas lideranças culturais moradoras das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, localizado nas encostas do Maciço do Cantagalo, na Zona Sul do Rio de Janeiro, entre os bairros da Lagoa, Copacabana e Ipanema. Trata-se de uma organização não governamental, de caráter comunitário, concebida como um “museu de território, ancorado na memória social e no patrimônio natural e cultural, tangível e intangível” (CHAGAS, 2019 p.38). Em seu site²⁰ o MUF se apresenta como um museu territorial e vivo, “sobre memórias e patrimônio cultural de favela do mundo” (MUF), em que o acervo são seus próprios 20 mil moradores e seus modos de vida, que constroem histórias e narrativas de parte da cidade do Rio de Janeiro, importante e desconhecida.

Rita de Cássia Santos, Jornalista, moradora da comunidade do Cantagalo e uma das diretoras do Museu de Favela, em seu artigo Becos e vielas do Museu de Favela, expõe o intercâmbio do MUF com outros Pontos de Memória, nos lembrando que essas iniciativas “afirmam as suas identidades e raízes culturais, sustentam a inclusão de memórias individuais e coletivas nos processos museais e defendem o direito à memória e as relações de pertencimento com seus territórios” (SANTOS, 2014 p.334). A Jornalista relembra que, embora os becos e vielas que compõem o MUF sejam estreitos, transitar por eles é ter a experiência de um mundo novo:

O Museu de Favela é uma experiência radical de celebração da vida, de comprovação de que na favela existe felicidade, existe vida, solidariedade e amizades verdadeiras, o contato direto e constante, o papo de beira de caminho, o churrasco na laje, a feijoada coletiva, a casa cheia de gente, a comida farta, tudo isso é reverenciado pelo Museu de Favela, tudo isso é nosso, é legítimo, é a cara da favela. (ibid. p.334)

Mario Chagas, em seu artigo *Museus, memórias e movimentos sociais*, publicado no Cadernos de Sociomuseologia n041 nos lembra que não há apenas uma única possibilidade

19 <https://www.acervodalaje.com.br/>

20 <https://www.museudefavela.org/>

de memória que implica repetirmos o passado e o já produzido (CHAGAS, 2011. p14). Essas outras formas de construir espaços de memória vão estabelecendo outras narrativas e possibilidades de pertencimento e apropriação pelas pessoas. É também tática frente a uma política de apagamento e organização de um mundo que não dá conta desses modos de vida que se constroem fora dos espaços institucionalizados. Quando Mário Chagas nesse mesmo artigo supracitado aponta para o espaço de tensão entre esquecimento e memória nos fala da condição da criação e imaginação humanas que “habita e mora na aceitação da tensão entre recordar e esquecer, entre o mesmo e a negação da mesmice, entre a permanência e a mudança, entre a estagnação e o movimento” (ibid p.14).

Em *Museu é o mundo. O mito da instituição*, publicado em *Hélio Oiticica Para Além dos Mitos* organizado por Barbara Szaniecki, Giuseppe Cocco e Izabela Pucu como resultado do seminário de mesmo nome, Chagas parte da afirmação de Oiticica “o museu é o mundo” para levantar questionamentos sobre a institucionalização dos museus, fazendo uma apreciação poética e política da proposição de Hélio Oiticica, invertendo sua ordem: o museu é o mundo e de que o mundo é o museu, abrindo a possibilidade de pensarmos o museu como processo:

o museu como espaço de encontro e convivência, como espaço social de celebração da potência da vida, do encantamento, da terapêutica social, da criação, da transformação e da luta. Um museu como pretexto, como meio, como corpo de luta, como máquina de guerra, é disso que estamos falando. Uma museologia “in mundo”, impura, indisciplinada, uma museologia social, uma museologia do afeto que não tem medo de afetar e ser afetada, que não teme o amor e a amizade, é disso que estamos falando” (CHAGAS, 2016 p.250).

Pensando nos encontros possíveis entre a experiência da casa-coisa a essas outras alternativas de espaços museais, percebo que são muitos fios que os atravessam, não no mesmo sentido, direção ou intensidade - porque alguns deixam costuras hora mais tênues, hora mais marcadas em uma experiência ou outra - mas que, não obstante, podemos tecer relações. Embora não tenha pretensão de comparar uma hipótese de museu, que é essa casa e as coisas que a constroem em assembleia, com essas outras iniciativas apresentadas como o MUF e o Acervo da Laje, dentro de uma trama ainda muito maior de espaços museais que se propõem alternativos à ideia de Museu como o espaço da memória institucionalizada, gostaria de puxar um fio que os amarra, pela memória.

Ao pensarmos essas alternativas museais que se constroem a partir de narrativas de comunidades inteiras, podemos perceber que se sustentam nessa tensão, no jogo entre esquecimento e memória, entre o que se guarda e o que se descarta - em sentido material ou imaterial. Retomando o pensamento de Mario Chagas, podemos pensar a memória como construção social a partir da qual são possíveis construções de sociabilidades e subjetividades (Chagas, 2011 p.38), como uma colcha de retalhos, alinhavados por processos de diferenciação ou reconhecimento. Podemos, ainda, retomar, junto com Chagas, no mesmo artigo *Memória Social em fragmentos: o poder das encruzilhadas e a museologia em ação*, o pensamento de Waly Salomão, “a memória é uma ilha de edição”, em que construímos processos identitários, marcados

no corpo, na cognição, nos afetos, na alma, no tempo e no espaço que “segue jogando o jogo de capturas e movimentos de fuga, de manipulações e emancipações, de tiranias e liberdades” (ibid).

É entre esse jogo de estagnação e movimento (CHAGAS, 2011. p14) que há a possibilidade das terceiras coisas, da criação e da construção do novo. São nesses entres que se encontram essas iniciativas de espaços de memória e a casa-coisa também como casa-museu: na construção dessas grandes colchas formadas por retalhos - fragmentos de memórias - dadas pelas coisas e pessoas, pelos sonhos, pelas lembranças, palavras proferidas ou engolidas - da vida cotidiana, de gente comum. São elas, que em cada um desses espaços vão construindo narrativas, instante a instante, porque se fazem e refazem no devir. Vão tecendo, apertando e afrouxando nós, reunindo, criando assembleias de memória, que embora pareçam deveras bagunçadas não o são. Estamos todos num jogo entre profanar e sacralizar, estagnar e mover, nesses espaços de memória processo, que se permitem afetar e serem afetados.

Se pensarmos essas assembleias, seguindo Latour, como assembleias de memória, nos permitimos refletir sobre a memória não como algo translúcido, claro e óbvio - como questões de fato - mas sim que tratamos de emaranhados complexos, onde se embaralham o material e o imaterial, que revisam, interrompem e reestruturam a vida política, marcados por questões de interesse. Ao pensar a casa-coisa, podemos reparar que embora essas composições de memória possam parecer aleatórias, não o são. O caráter de suas formações por associações livres, que se estabelecem no sensível e no sensorial e menos racional ou de maneira racionalizada, reúnem coisas e pessoas, e ainda outros que humanos, como pensamentos, hábitos de vida, modos de pensar as relações sociais e de conviver, de construir junto, enquanto família ou enquanto sociedade. São o desejo de marcar o tempo e o espaço com narrativas da vida cotidiana que podem costurar essas iniciativas e a casa-coisa.

É como se a memória habitasse as dobras do tempo, podemos desdobrar o tempo mas sem ter controle sobre o que se desdobra. Por tempo, podemos retomar o conceito de Paula de Oliveira Camargo e Zoy Anastassakis sobre o tempo esférico-tentacular - tempo unidade indivisível que guarda passado, presente e futuro. O tempo esférico-tentacular faz conviver passado e presente em direção a um futuro. Para as autoras, o passado perdura e produz resultados. “Neste tempo, as decisões de um passado que gostaríamos de preservar são as escolhas de um presente que gostaríamos de viver e de futuros que gostaríamos de construir, mas dos quais não há garantias” (CAMARGO; ANASTASSAKIS: 2018 p. 750). É esse o jogo entre memória e esquecimento. Escolhemos passados a preservar no intuito de projetar novos futuros, ao mesmo tempo abrimos mão de outros passados no esquecimento e nesse sentido também de outros futuros. Tempos não são indissociáveis.

Outra iniciativa de espaço de memória que podemos citar é o Instituto de Pesquisa e Memória Pretos Novos (IPN). Criado em 13 de maio de 2005. O IPN tem objetivo de pesquisa e preservação do patrimônio material e imaterial dos povos africanos e afro-brasileiros, em especial o sítio histórico-arqueológico do Cemitério dos Pretos Novos, com a missão de valorizar a

“memória e identidade cultural brasileira em Diáspora” (IPN, site), promovendo “a reflexão sobre a escravidão e suas seqüelas para os princípios de igualdade racial no Brasil” (ibid), através de projetos culturais e educacionais e fomento e apoio a pesquisas acadêmicas no viés histórico e arqueológico ou temas ligados à escravidão do povo negro e suas consequências.

A história de seu descobrimento é contada na tese do pesquisador, designer e fotógrafo Philippe Leon Anastassakis *Maravilha! Mas pra quem? Cofotografia na região do Porto do Rio de Janeiro*, a partir de uma entrevista - que Philippe descreve como conversa informal - com Ana Maria de la Merced Guimarães dos Anjos, a então proprietária do terreno em seu descobrimento. Segundo o designer, o Cemitério dos Pretos Novos funcionou entre 1722 e 1830, na Gamboa, na cidade do Rio de Janeiro, e era espaço de sepultamento de pessoas escravizadas recém chegadas dos navios negreiros. Os corpos, jogados em covas rasas, ficavam semi-expostos e empilhados e por vezes eram carbonizados para abrir espaço para novos corpos serem enterrados sem nenhum cuidado especial em seus sepultamentos. Quando o espaço deixou de funcionar enquanto cemitério, casas foram construídas no terreno e em 1996 ele foi descoberto (ANASTASSAKIS, 2018 p.41).

Philippe Leon Anastassakis, em relato sobre a história de Merced, conta que ao começar a reforma da tão sonhada casa própria de Merced, o cemitério foi descoberto por pedreiros que, inicialmente, acreditaram se tratar de restos de animais, mas ao ver, Merced percebeu que se tratavam de ossadas humanas. No primeiro momento a senhora cogitou a hipótese de uma chacina, mas em conversa com o ex-diretor da associação de moradores do bairro, Carlos Machado, ligaram os pontos de que na mesma rua, Rua Pedro Ernesto, havia existido um cemitério de pretos novos - como eram chamados os negros escravizados recém chegados em território brasileiro. Depois da descoberta, passaram-se muitos anos até a fundação do IPN e em 2001 a prefeitura do Rio anunciou o início de pesquisa arqueológica no local. Nesse momento, espontaneamente, pesquisadores começaram a estudar a área. Em 2005, sem o movimento efetivo da prefeitura, que não cumpriu sua promessa, Merced decidiu organizar o instituto (ANASTASSAKIS, 2018 p.41).

No documento lançado pelo próprio instituto, *A saga dos Pretos Novos*, relatam que junto aos corpos foram encontrados artefatos diversos em ferro, como lanças, argolas e colares, também em materiais como contas de vidro e artefatos de barro, porcelanas e conchas. Segundo a publicação do instituto tais descobertas foram importantes para distinguir as etnias ou marcar posição dessas pessoas dentro de um grupo social. Mas no processo arqueológico foram encontrados, para além de objetos de origem africana, ossos das pessoas escravizadas, possibilitando, por pesquisa arqueológica, verificar quem foram sepultados ali. Na escavação, foram feitos o salvamento de 28 corpos, sendo predominantemente de jovens do sexo masculino, dentre 18 e 25 anos, e também adolescentes entre 12 e 18 anos e crianças entre 3 e 10 anos (ANJOS, 2015, p.8). No mesmo documento apresentam falas de viajantes que escreveram sobre o Cemitério dos Pretos Novos, relatando, escandalizados, sobre a forma a partir da qual essas pessoas foram enterradas.

Em conclusão ao documento, o IPN nos diz:

Preservar a memória dos nossos antepassados sepultados no Cemitério dos Pretos Novos é um dever de todo cidadão, já que o sangue derramado nesta terra contribuiu em grande medida para a formação da nação brasileira. Sem este sangue derramado a semente da liberdade conquistada jamais poderia germinar. Muito ainda deve ser feito para combater o preconceito racial, a intolerância religiosa e a desigualdade social para que possamos viver de fato em uma pátria livre.

Nesse sentido é preciso pensar esses espaços museais também como espaços de resistência, “máquinas de guerra” - como disse Chagas inspirado por Deleuze e Guattari (CHAGAS, 2016 p.250), que nos dão a chance de criar outras linhas de fuga e construir outras possibilidades de vida, outros modos de habitar o mundo com e a partir do passado. Passado, presente e futuro, que em primeira vista nos apresentam como uma forma temporal linear, a partir de um encadeamento de acontecimentos, pode ser, de fato, muito mais sofisticado, como diria o oriki de Exu, citado por Luiz Antonio Simas em muitas de suas falas e também por Emicida no documentário Amarelo: “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”. Um acontecimento futuro pode influenciar o passado e alterar o presente. Reviver o chão do Cemitério dos Pretos Novos pode ser também construir outras possibilidades de futuro e de passado, para além da preservação da memória e do intuito de tratar a ancestralidade e o espaço com mais dignidade, construindo espaços de (re)existência e máquinas de guerra.

pensamento-síncope: Encontro com Oxaguiã

Sonhei com Oxaguiã.

Como era lindo o Orixá. Sua magnitude e nobreza.

Oxaguiã, a face mais jovem de Oxalá.

O aspecto jovem de Oxalá ou filho de Oxalufã, o aspecto velho de Oxalá.

Em iorubá: òsà ògìnyán

No percurso da pesquisa com as coisas me deparei inúmeras vezes com coisas magníficas, coleções de coisas extraordinárias, encantadoras. Me seduzi com muitas delas e quis as trazer para o texto para construírem assembleias com as coisas que constroem o texto daqui: a máscara e bandeira da folia de reis - e também a casa-coisa.

Por muitas vezes me senti desautorizada a falar de parte dessas coisas pela falta de pertencimento - não faço parte do universo dessas coisas embora elas tivessem bem vivas e pulsantes no meu. Menina branca da Zona Sul do Rio de Janeiro. Que autorização eu mesma poderia me dar para falar de coisas das religiões de matriz africana? Quem era eu para explorar esse universo, pisar no Cais do Valongo, tocar as coisas encontradas em sua escavação, trabalhar com as coisas aprendidas de casas de santo entre 1889 e 1945?

Toda vez que esse assunto se materializava na minha frente não me sentia no direito de tocá-lo. Quem poderia me autorizar? Com quais donos desses mundos eu poderia me encontrar para obter essa autorização? Pandemia. 2020. Todos os corpos presos em casa. Eis que em resposta às minhas perguntas me encontro com Oxaguiã, o aspecto jovem de Oxalá. Quanta nobreza. Estava num sonho daqueles que parece que vivemos o evento sonhado de fato, numa outra dimensão.

Era ocasião da minha banca de qualificação de doutorado, onde eu iria qualificar exatamente essa pesquisa. Em minha banca, que no sonho foi presencial - diferente da maneira remota como ocorreria um tempo depois -, Oxaguiã era um dos integrantes e estava ali para me avaliar. Fiz minha apresentação para a banca que estava disposta em minha frente, numa mesa comprida, com os membros sentados um ao lado do outro. Oxaguiã sentado entre duas pessoas se levantou para falar.

Ao se levantar, o Orixá cresceu num movimento espiralar e quanto mais ele crescia mais todos os humanos presentes diminuía de tamanho. A mesa em que a banca estava sentada ficou pequena, nós todos ficamos pequeninos. No movimento em espiral - que levou algum tempo - Oxaguiã exibiu sua roupa de festa, toda branca e engomada composta por muitas camadas de renda e um tecido muito branco e muito nobre, que formavam colmeias que compunham uma

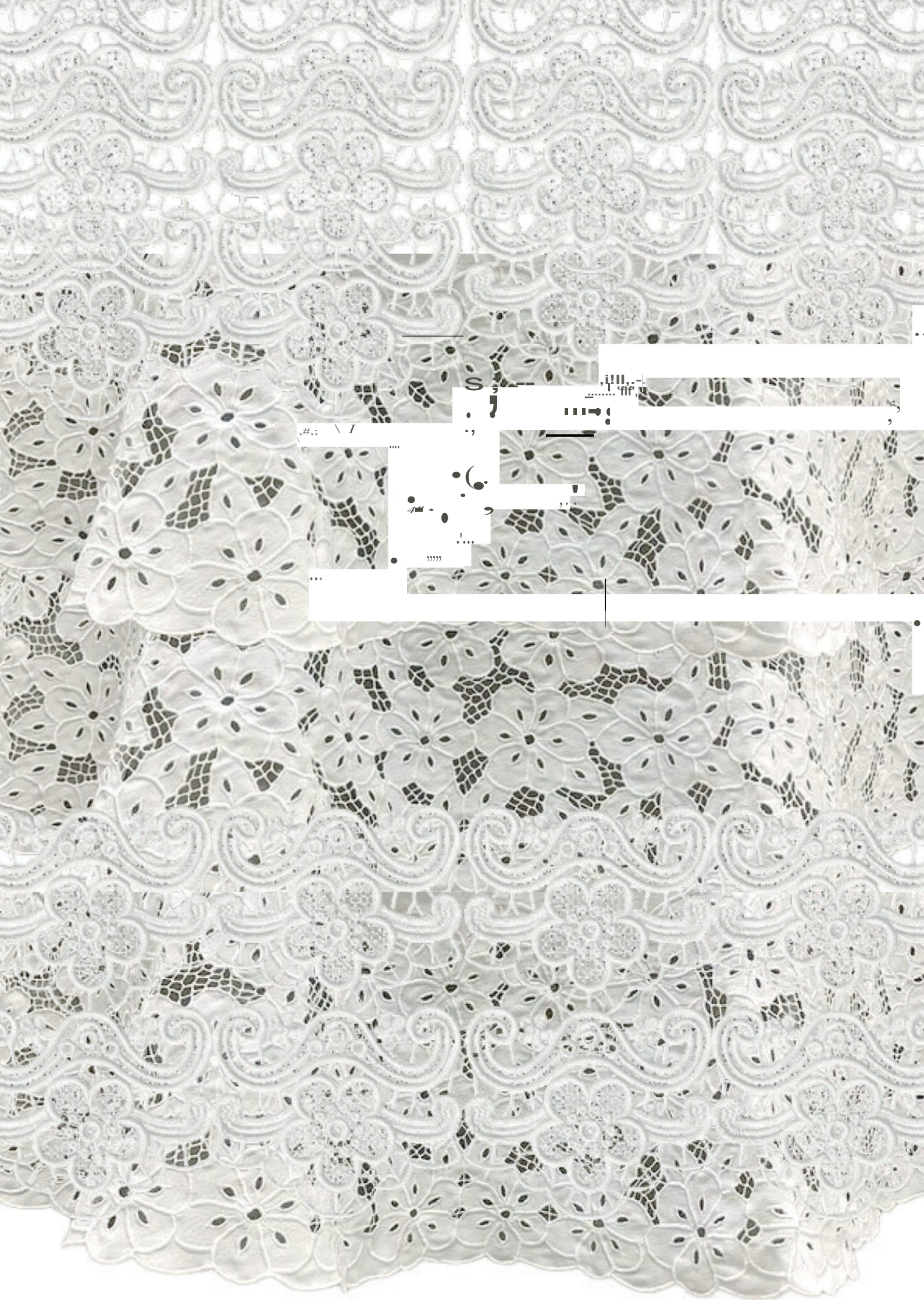
grande saia rodada. Como era lindo o orixá. Quanta magnitude.

Ao parar de crescer, Oxaguiã me tocou me autorizando a seguir com a pesquisa.

Acordei.

Acordei decidida a trazer para o texto as coisas encontradas no projeto arqueológico do Cais do Valongo, as coisas apreendidas em casa de santo que formavam a coleção de magia negra no museu da polícia e outras pedras. Tinha conseguido a autorização que sozinha me cobrava para poder seguir.

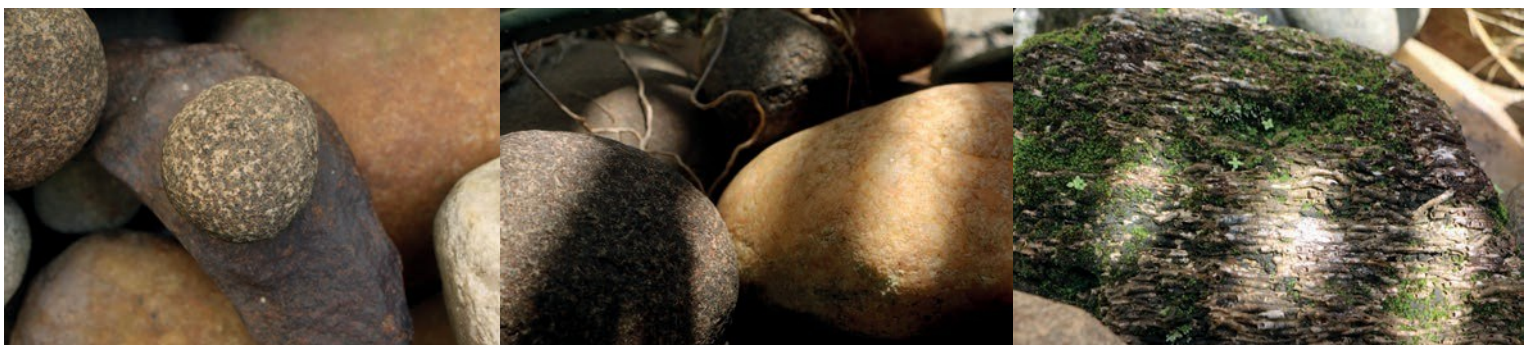
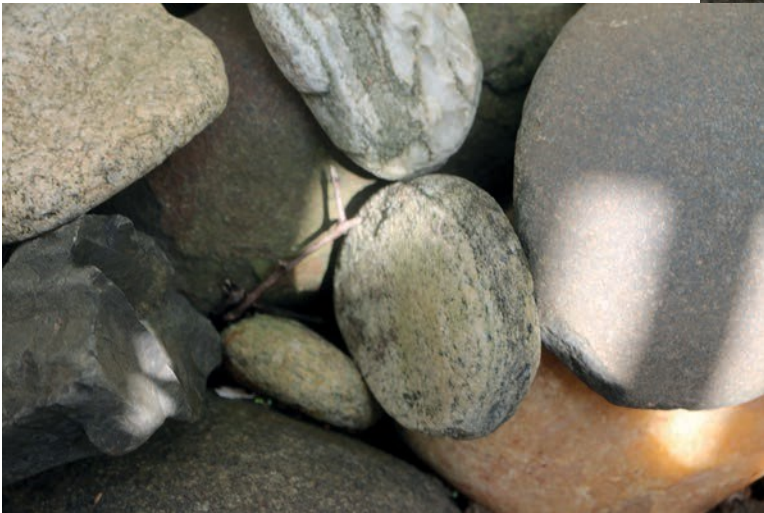
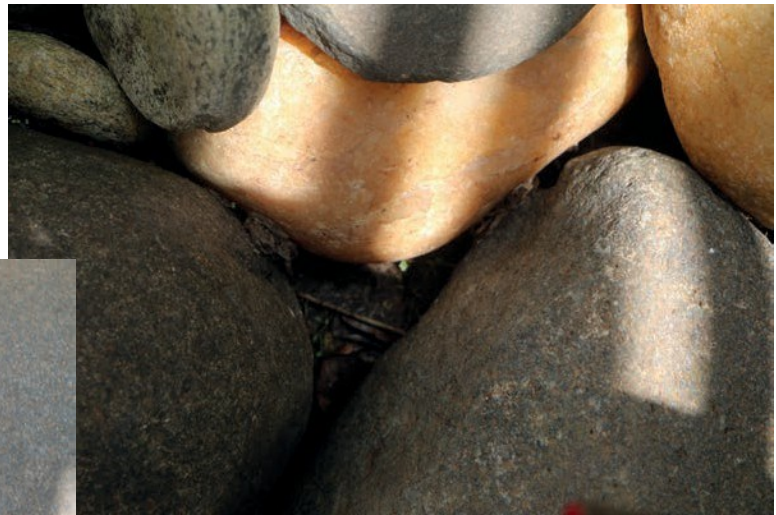
Exeuê, babá!, Epa Babá!

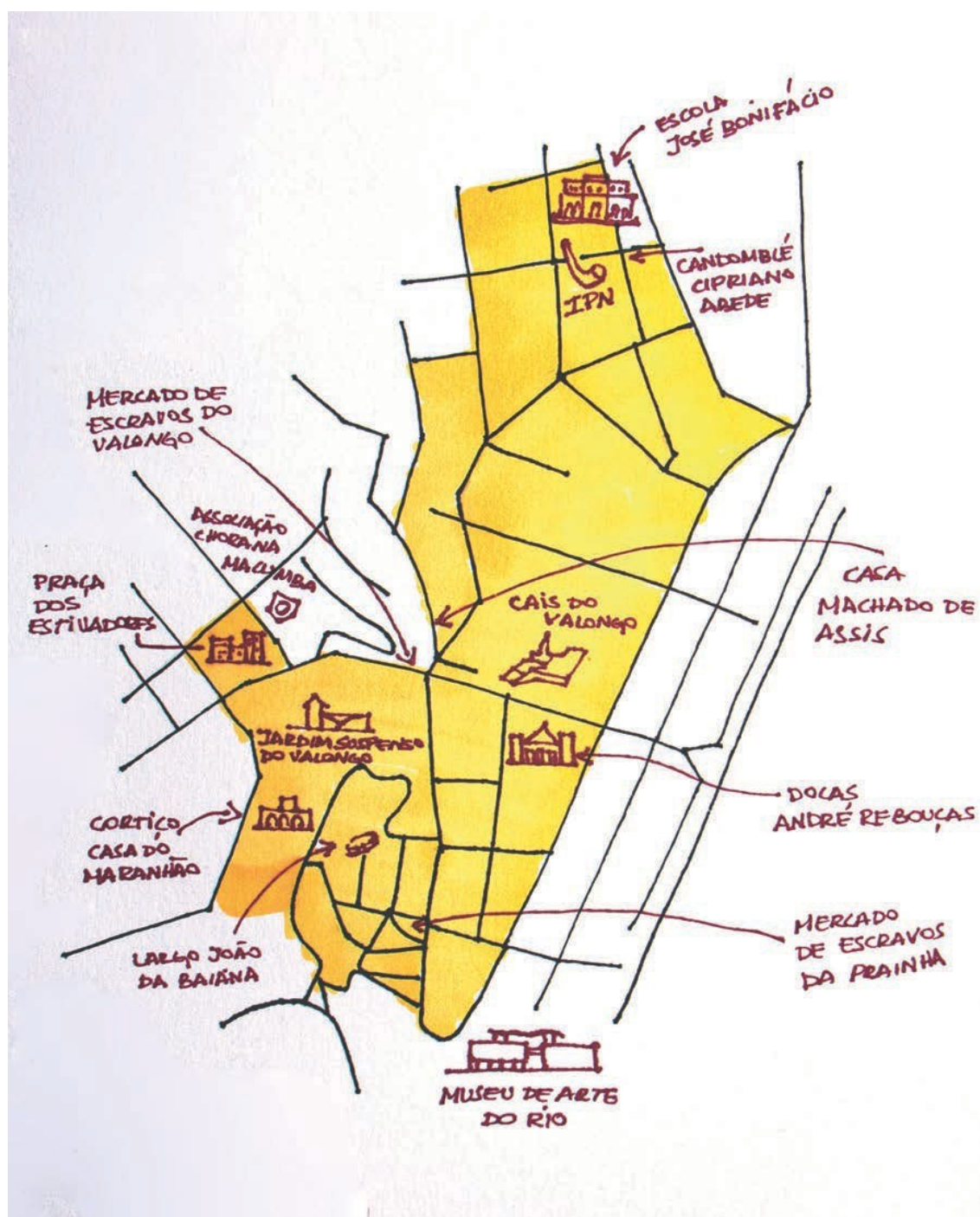




Pedrinha Miudinha - Maria Bethânia



















3.2. Pedras e territórios: entre passado e futuro, outros presentes do design

Pisar as pedras.

O caminho - físico e de pensamento - que, em múltiplos sentidos, forma redes muito embaraçadas, porque compostas por linhas muito duras e pesadas, mas também muito potentes e familiares, conectam e separam a casa-coisa e os outros espaços museais, espaços de memória e histórias sobre heranças e ancestralidades, que contei antes e continuo contando agora.

No desejo por investigar histórias de coisas, me encontrei com pedras. Poderia trazer para as assembleias que formamos com a casa-coisa, suas coisas, a bandeira e a máscara da folia de reis, outras coisas extraordinárias de cada um dos espaços descritos no capítulo anterior e dos que vamos falar agora. São muitos os fios que as atravessam. Há nesses espaços milhares de linhas que cruzam a nós todos. Mas escolho as pedras:

Exu matou o pássaro ontem com a pedra que atirou hoje. A pedra lançada, as pedras trazidas, pedras que fundamentam os segredos das bandas de lá, as pedras que invocam saberes ancestrais e sustentam os chãos e os axés dos terreiros de cá. As pedras encantadas nos ritos de sacrifício dos corpos emanam energia vital. As pedras que fundamentam as invenções dos terreiros encantam-se a partir dos corpos. Assim, firmamos o ponto! O corpo, suporte de saberes e memórias, é também terreiro. O corpo é também um tempo/espaço onde o saber é praticado. O corpo terreiro ao praticar seus saberes nas mais variadas formas de inventar o cotidiano reinventa a vida e o mundo em forma de terreiros. (SIMAS; RUFINO, 2019 p.51)

As pedras que piso, sem dúvida são almofadadas, mas ainda pedras. Carrego na pesquisa um chão já pisado da casa-coisa pelos meus mais velhos e tantos outros mais velhos que preenchem essa casa com suas histórias cravadas nas coisas que fizeram. O meu chão é um chão de privilégio, de gente curiosa, que, por escolha ou destino, resolveram construir a vida dando atenção para as coisas, em especial as das ditas culturas populares. Mas ainda herdo um chão. No caminho da pesquisa pisei em pedras pontiagudas que sangram, em pedras de destroços, em pedras encantadas, em pedras ancestrais. Por olhar tanto para as pedras e aprender que elas guardam muito mais do que enxergamos em primeira instância, as convido a construírem com a bandeira e máscara novas assembleias que nos suscitem reflexões que não alcançaríamos - eu, casa-coisa, bandeira e máscara - sem elas. Caminho então, trazendo a casa-coisa, a bandeira e a máscara comigo. Vamos pisando as pedras e adentrando espaços outros.

Deixo a casa-coisa fechando sua porta de madeira pesada procurando recordar se apaguei todas as luzes e as chamas do fogão. Não há vela acesa, nem luzes ligadas, apenas coisas descansando em seus devidos lugares. O jabuti repousa no jardim em uma de suas tocas, outros bichos constroem suas vidas habitando as plantas, os armários e composteira. A vida continua a fluir em cada um dos seus espaços, e me permito sair sem medo. Mas não há como sair só. Trago comigo as linhas que me ligam a casa-coisa. Não há mais como andar sem ela, ou ainda,

não há mais como andar sem a consciência de que a carrego comigo.

Se antes, criança, em um lapso de memória, era invadida pelo cheiro da casa-coisa mesmo a quilômetros de sua porta - o cheiro afetoso da saudade dos meus avós e das férias de verão, hoje, sistematicamente abro e fecho sua porta como se entrasse e saísse de um pedaço de mim, em constante transformação. Posso também sair e entrar da casa-coisa sem deixar seu espaço físico e ir em cortejo com ela, bandeira e máscara, tateando outros territórios um pouco mais sinuosos e menos íntimos. Caminho no sentido do centro da Cidade do Rio de Janeiro ouvindo ainda mais os conselhos da Dona Ivone Lara, para “pisar nesse chão devagarinho”²¹. Chão daquelas pedras cortantes que emanam histórias atravessadas por muitos afetos.

Antes de tentar encontrar com as pedras da Pequena África, no Centro do Rio, gostaria de visitar Diamantina-MG, retomando uma história outra escrita por Isabel Casimira Gasparino, em conversa com Júnia Torres, que nos ajuda a pensar o pisar das pedras - chão, lugar, espaço, história, memória:

Mamãe quis pisar as mesmas pedras das ruas de Diamantina que foram pisadas pelo ancestral que passou por ali e, como ela disse, quem sabe, as colocou ali. Isso foi no cortejo das Guardas em 2012, mas é a mesma situação de quando pisei, em 2018, as pedras do nosso ancestral lá em Angola, gravadas com as pisadas ancestrais, onde pisei aquela pisada de vovó: “Eu pisei a pisada de Nzinga; eu pisei a pisada de vovó!”. E a avó dela também andou por muitos caminhos (GASPARINO, 2021)

Em seu texto, Isabel Gasparino nos convida a pensar uma pedagogia ancestral, que nos evoca o porquê caminhar, o como caminhar e nos instiga a caminhar não só dando atenção ao caminho mas também por onde caminhamos (ibid). Ela nos diz que sua mãe caminhou para homenagear seus antepassados que construíram aquele chão de Diamantina, mas que o caminhar é também uma busca por aguçar um dom que poderia ser revelado pelo simples fato de pisar uma mesma pedra. Caminhar onde os ancestrais caminharam pode trazer algo como retorno (ibid).

Ao refazer os caminhos, pisar de novo as pedras já pisadas, entendemos que “o chão é um ensino”²², como propunha Manoel de Barros - aprendemos com o chão e é “no achamento do chão [que] também foram descobertas as origens do vôo” (BARROS, 2018). O que compõe esse chão que nos ensina e que pedras são essas que fazem o chão que pisamos? É na pequenez das pedras que se sustentam os segredos dos grandes lajedos (SIMAS e RUFINO, 2020 p.09). O caminhar nem sempre é confortável, mas é no caminho que nos deparamos com as possibilidades da vida - e do encantamento.

Pisando em pedras, relembremos também da história contada por João Bosco e Aldir Blanc, em composição homenagem a João Cândido, o Almirante Negro, que liderou a Revolta das Chibatas e tem nas pedras do cais seu monumento:

21 Alguém me avisou - Dona Ivone Lara, 1980

22 “O chão é um ensino” está presente no livro Arranjos para assobio de 1968.

O mestre-sala dos mares (Letra composta antes da censura)

(...)
 Glória a todas as lutas inglórias,
 Que através da nossa História
 Não esquecemos jamais
 Salve o almirante negro
 Que tem por monumento
 As pedras pisadas do cais
 (...)

(João Bosco e Aldir Blanc, 1970)

Por cais, lembramos de outras pedras com história: as do Cais do Valongo. As pedras que pisei me fizeram encontrar o Cais de João Cândido e as pedras desse “museu-território”, Pequena África, que guarda centenas de anos - e contando - de histórias e memórias negras no Brasil, mas também a história do país, do Estado, da Cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes, passados, presentes e futuros, bem como a história dos sequestros dos povos africanos para a escravização dos corpos negros e assim, a cruel história da humanidade. A Pequena África é território do Cemitério dos Pretos Novos - que já apresentamos anteriormente -, do Cais do Valongo e de tantos outros monumentos e iniciativas que tem por objetivo manter toda essa memória viva e pulsante.

Barbara Szaniecki e Ana Helena da Fonseca em seu texto “*Dissent, Design of Territory, and Design of Memory The Museum of Slavery and Freedom at the Valongo Wharf, Rio de Janeiro*” relatam que foi realizada uma audiência pública pela Câmara Municipal do Rio de Janeiro a fim discutir a região e suas políticas culturais - no período de revitalização da Zona Portuária da cidade do Rio de Janeiro para os Jogos Olímpicos que seriam realizados em 2016. A discussão incluía a criação de um museu ao qual seriam destinadas as coisas descobertas no projeto Arqueológico do Cais do Valongo, e teve o debate direcionado para se pensar a cidade como museu, em paralelo criado pelo economista e sociólogo Carlos Vainer sobre a proposição de Hélio Oiticica “o mundo é o museu”. Nessa discussão a ideia de território foi colocada em debate e

para alguns, o termo “território” implica o direito de acesso ao solo urbano sem risco de despejo, bem como de gozar de uma existência digna em termos sociais e econômicos. Para outros, o termo significa os terreiros das religiões africanas. E, finalmente, “território” é também o lugar do debate político. Alguns desses significados dados ao termo “território” relacionavam-se com o que Henri Lefebvre considerava o “direito à cidade”. (Szaniecki e Fonseca, 2020)

Pensar a Pequena África como um museu de território seria então, como sugeriram alguns participantes da audiência pública relatada pelas designers, pensar um museu vivo cuja ideia está ligada às reparações históricas.

Seguindo Michel de Certeau, podemos pensar o território Pequena África como um lugar praticado, um espaço que se realiza à medida em que é vivido: um lugar só se torna espaço quando seres promovem o movimento através do uso, potencializando sua condição de lugar, o atualizando. Na presença, o lugar é instantaneamente ativado, passando à condição de lugar praticado. De Certeau em seu livro *A invenção do cotidiano: artes de fazer* (2014, p. 184), descreve lugar como “a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência” (2014, p. 184), sendo o lugar, então, “uma configuração instantânea de posições” que “implica uma indicação de estabilidade” (ibid).

A existência do espaço pressupõe contato físico, o corpo no jogo, a experiência corpórea da cidade que é sempre provisória. Desse modo, pois, há sempre uma transitoriedade de lugar para espaço (ou lugar praticado). É necessário que o coletivo vivencie e ative o lugar para que este passe de algo anônimo para um espaço com identidade. Para o autor, “existe espaço sempre que se tomam em conta vetores de direção, quantidades de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis” (ibid). Porém há uma transitoriedade e efemeridade que transforma lugar em espaço e espaço em lugar, a condição é adquirida pela variável tempo, por uma vivência temporal que pressupõe a experiência de um indivíduo ou de um grupo.

Ainda pensando a ideia de lugar, de Certeau a associa ao relato, este último como uma espécie de bricolagem “feitos com resíduos ou detritos de mundo” (ibid, p. 174), são justapostas lembranças, fragmentos de memória e história, que dão sentido a um determinado lugar. Assim, de Certeau nos diz que os lugares vividos são como “presenças de ausências” (ibid), “com efeito, ser esta série de deslocamentos e de efeitos entre os estratos partilhados que o compõem e jogar com essas espessuras em movimento” (ibid).

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo (ibid).

A existência da Pequena África como lugar praticado, foi posta em evidência com o anúncio do Rio de Janeiro como Cidade Olímpica em 2016 que fez com que um projeto de cidade fosse repensado e a partir dele a revitalização da área portuária do Rio de Janeiro onde se localiza a Pequena África. Ao tomar conhecimento da construção do Porto Maravilha, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), exigiu o acompanhamento arqueológico de parte da área abrangida pelo processo de revitalização por se tratar de uma área histórica da cidade, que remonta no mínimo o século XVII. Então em 2011 deu-se início ao projeto arqueológico da descoberta do Cais do Valongo, liderado pela pesquisadora arqueóloga Tânia Andrade de Lima.

Barbara Szaniecki e Ana Helena da Fonseca alertam para o fato de que embora a demarcação do cais seja muito bem circunscrita, a Pequena África é muito maior e está fortemente associada a movimentos de resistência ancestrais e atuais. A região onde se localiza o Cais do

Valongo se tornou espaço onde acontecem fortes manifestações culturais e de fé afro-brasileiras ((Szaniecki e Fonseca, 2020).

É importante enfatizar que o Cais do Valongo não era desconhecido, apenas coberto - por duas vezes - a partir de uma estratégia de esquecimento, como se fosse possível esquecer as atrocidades cometidas no Brasil colônia, como a escravização de milhares de pessoas do continente Africano. Podemos pensar o descobrimento do Cais do Valongo no sentido estrito da palavra: o Cais, coberto por duas vezes, foi descoberto em 2011, materializando a dura história daquele lugar, do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo.

Foi aterrado pela primeira vez em 1843 para a construção do Cais da Imperatriz, para o desembarque da Princesa das Duas Sicílias, futura Imperatriz, significando, mais do que um projeto de embelezamento urbano, uma tentativa de reescrever a história da cidade, uma medida concreta de soterrar parte da história da escravidão de povos africanos no país. A continuidade do “comércio de almas” (IPHAN, 2016) fazia com que o Brasil fosse internacionalmente reconhecido como atrasado pelos países mais desenvolvidos. O segundo aterramento ocorreu no início do século XX, coberto por pedras portuguesas para dar lugar à Praça Municipal, ou a Praça Jornal do Comércio - construção que se manteve até 2011, data da escavação na qual se redescobriu o Cais.

Junto com as pedras do Cais e sua fundação foram encontrados 1.200.000 objetos, quantidade excepcional, como coloca o IPHAN no projeto de patrimonialização enviado à UNESCO. Desses mais de um milhão de objetos, grande parte são associados à diáspora africana e dão “acesso aos costumes, à vida cotidiana, ao simbolismo religioso e resistência dos africanos escravizados ao sistema que lhes era imposto” (IPHAN, p 67). Essas coisas foram encontradas em grandes concentrações: a primeira datada de 1811 e 1843 a 2 ou 3 metros de profundidade e a segunda do século XIX entre 2 e 6 metros de profundidade. Muitas dessas coisas eram apotropaicas, usadas para proteção, como amuletos e adornos que eram utilizados como uma “segunda pele” (LIMA et al, 2014). Esses objetos são a afirmação de uma identidade posta em risco pela dominação a qual os povos africanos foram brutalmente submetidos.

Uma pedra no Cais do Valongo escracha todos os pés que pisaram sobre ela. Saber que a pedra está soterrada nos diz menos do que ver a pedra. É como se escavar o Cais do Valongo fosse abrir um curativo e mostrar uma ferida. Agora aberta e escancarada mostra o que tem por dentro dessa história. Esses mais de um milhão de objetos perdidos e aterrados também. Pense. Sabemos, chegaram milhares e milhares de pessoas escravizadas de um continente. Pisaram pela primeira vez em terra firme numa pedra do Cais do Valongo. Podíamos, antes, conhecer a história e saber que aproximadamente um milhão de pessoas chegaram ao Brasil em situação de escravizados por esse Cais. Mas ouvir dizer é menor do que ver a pedra que pisaram, os materiais que derrubaram, se desfizeram ou perderam. A (re)descoberta do Cais, é a materialização de um pedaço cruel de história, é deixar aberta uma ferida que ainda sangra. Assim como sangra o Cemitério dos Pretos Velhos, também (re)descoberto.

O mesmo se dá com uma conta de um cordão. Ver a conta diz mais do que saber que pessoas passaram por ali. A conta viajou com mais tantas contas, atravessou um oceano apoiada no colo de alguém, foi perdida e soterrada por duas vezes, e redescoberta. Junto com as contas foram encontradas figas, crucifixos, chifres, búzios, conchas, anéis de fibra vegetal, garras, cristais, adornos metálicos como pulseiras e brincos além de outras coisas da classe dominante que foram ressignificadas e reutilizadas pelas populações africanas.

A arqueóloga Tania Lima ao realizar o projeto arqueológico contou com a presença de Babalorixás, Ialorixás entre outros representantes de religiões de matriz africana para o reconhecimento dessas coisas que puderam ser parte classificadas e localizadas nas suas nações de origem. Algumas coisas ainda vivas, são “símbolo de uma sacralidade tangível e imediata” (PRANDI, 2001), como assentamentos de orixás em pedras (os otás), assim como outros objetos rituais carregados de axé - força vital, força sagrada dos orixás, princípio da vida, energia - ficaram presas por anos até serem libertas. Agora não mais aterradas, ocupam caixas na zona portuária há 10 anos, esperando o momento de enfim serem devolvidas a quem as pertencem.

Outro tipo de prisão, nesse caso no sentido estrito da palavra, aconteceu com centenas de objetos de matriz africana que foram sequestrados de casas de santo, de religiões de matriz africana entre 1889 e 1945. Nesse período, centenas de terreiros foram invadidos e seus objetos apreendidos como provas da violação da lei que recriminava as manifestações religiosas no código penal de 1890, rebaixando à magia negra as crenças afro-brasileiras - mesmo com a declaração de Estado laico e da liberdade de crença e culto em 1891. A lei discriminatória foi alterada com o novo Código Penal de 1940, mas era aplicada na prática até 1960. Esses objetos capturados, formavam o Museu Magia Negra, junto com outros objetos apreendidos no Museu da Polícia Civil e estavam sob tutela da Secretaria de Estado de Polícia Civil – SEPOL. Em 1999, com a transferência da sede do Museu da Polícia, os objetos foram encaixotados e permaneceram assim até a transferência da tutela ao Museu da República em setembro de 2020.

Ao trabalhar com a coleção do museu da Magia Negra, Roberto Conduru, em seu texto *Religião, colecionismo, patrimônio cultural e afrobrasilidade*, retoma o pensamento benjaminiano sobre o conceito de história nos dizendo: “nunca houve um monumento da cultura que também não fosse um monumento da barbárie” (BENJAMIN *apud* CONDURU, 2012). A partir do pensamento benjaminiano o autor vai nos conduzindo a pensar o acervo da polícia, em especial as peças integradas a seção de tóxicos, entorpecentes e mistificações:

Em primeiro lugar, Conduru nos convida a pensar no processo de escravização do povo africano e no desdobramento que a organização dos valores, saberes e fazeres dos povos africanos teve na participação do que consideramos cultura brasileira. Tomando esse ponto de partida, o autor destaca as religiões afro-brasileiras que foram perseguidas e marginalizadas, tanto pelo poder instituído, quanto pela folclorização de seus saberes, em especial no domínio artístico. O autor também apresenta o processo de eleição dos bens simbólicos e nacionais sempre como processos relativos e parciais, e por esse motivo, discriminadores.

Roberto Conduru, descreve a violência intrínseca aos museus de retirar as coisas do

fluxo da vida de forma mais ou menos bruta, fazendo com que sejam inseridos numa dinâmica pautada por outros princípios, diferente dos quais pertenciam num primeiro momento. Ao pensar a violência praticada pela polícia ao apreender essas coisas, o autor nos lembra: “conhecer para controlar” (ibid, p.19), porque ao mesmo que retirar a coisa de seu lugar de origem é colocar o saber em circulação, uma vez que o faz ocupar outros espaços, é também provocar seu silenciamento, já que ao retirarem as coisas do fluxo de suas próprias vidas, torna impossível reconhecer suas proveniências.

Em seus estados agora extraordinários, essas coisas passam a ser monumentos e fatos culturais e de forma irreversível, se tornam bens de outro tipo, lançadas numa ampla rede de sentido. Com a apreensão desses objetos, o feitiço é materializado (MAGGIE *apud* CONDURU, 2012, p.20), como diz Maggie, citada por Conduru, e desse modo a religião é objetivada:

“Essas peças falam da sociedade que as produziu como objetos inerentes a vivências religiosas, que as coletou como provas criminais, que as transmutou em peças museológicas, que as tombou como bens simbólicos da nação, que as estuda como objeto da antropologia, da história, da arte. Falam de espaços institucionais: templos, delegacias policiais, museus, instituições de preservação cultural, universidades. Falam de tempos: os diversos momentos de suas trajetórias pretéritas, a situação atual, o futuro indefinido ainda por conceber e gestar”. (CONDURU, 2012 p.21)

Mãe Meninazinha d’Oxum relata em uma live²³ que ouvia de sua avó que “nossas coisas estão com a polícia”. Em entrevista relata que, para o povo de terreiro, as peças não são arqueológicas, são ancestrais e sagradas e ainda diz que “invadir o nosso sagrado, a parte mais íntima de nossa vida, é uma das piores dores. Nosso sagrado está preso. Nós estamos presos”.

Ao prenderem brutalmente esses objetos, prendem também o povo de terreiro. E ao fazerem, não apenas promovem uma tentativa de silenciamento, epistemicídio e semiocídio, mas atacam o sensível dessas pessoas. Esses objetos são parte significativa de suas vidas e carregam dimensões que operam para além dos limites corporais. Esses objetos carregam consigo coisas que não estão apenas entre o mundo social e material, mas também carregam a dimensão espiritual.

A antropóloga Juliana Aguida relata no documentário *Liberte o Nosso Sagrado* que quando um orixá é construído dentro de uma casa de santo, é construída uma relação religiosa e coisas “são feitas” em torno dele. Ela nos traz como exemplo Exu, “que não foi feito para ficar preso” e ao ter suas coisas levadas para a delegacia “vai conotado como objeto”, virando parte de uma coleção de Magia Negra, criminalizado e subalternizado. Depois de sua prisão são tombadas: passam de coisas sagradas, a objetos criminalizados e depois ressignificadas como peças artísticas, tombadas. Juliana acrescenta: Quando uma mãe de Santo vai lidar com essas peças,

23 Live realizada em 18 de novembro de 2020 pela Quiprocó Filmes: #RespeitaNossoSagrado | A trajetória da campanha Liberte Nosso Sagrado, teve a participação de Mãe Meninazinha de Oxum, Baba Adailton, Jorge Santana e Fernando Souza numa conversa sobre a formulação do projeto Liberte nosso sagrado, sua história e trajetória.

não as trata como objetos, “ali está Exu, ali esta a representação de uma Pombagira ali está Camisa Preta” e “Exu não foi construído para ser preso, ele foi construído para ser agradado, para receber presentes, para ser cultuado”.

O pesquisador Roberto Conduru apresenta a expropriação e destino dessas peças como chagas socioculturais que justificam a demanda constante do movimento negro, em especial das lideranças religiosas para que essas peças possam retornar ao âmbito religioso ou que então sejam destinadas a integrar museus que tenham como foco as religiões afro-brasileiras. Convocando o pensamento de Argan, Conduru relembra que “a cultura ocidental não tem, com efeito, nenhum direito de falar a respeito da antropologia da arte até ter entregue aos países colonizados os patrimônios artísticos dos quais ela se apropriou” (ARGAN apud CONDURU, 2013, p.230), e reitera que é necessário que se discuta de forma ampla e em esfera pública a condição de tais peças. (CONDURU, 2013 p.230)

Essas coisas nos apresentam outros modos de saber e conhecimento que fazem com que a re-existência delas tenha valor para além da importância histórica e social. É preciso reconhecer que, como diria Simas no documentário *Liberte Nosso Sagrado*, são “saberes, maneiras de ver o mundo, formas de elaboração de vida e experiências estéticas altamente sofisticadas” e fugir do paternalismo ao que é subalternizado - tutela muito comum às coisas que vêm do povo. Deste modo, Simas defende que a exposição dessas coisas deve acontecer para percebermos que as coisas precisam ser qualificadas como uma “experiência estética de contato com o sagrado”, que ao ser conhecido nos apresenta uma “dimensão mais profunda sobre a nossa história” ampliando o horizonte para “trabalhar com conceitos como arte, sagrado, beleza, mistério, estética”. Trazer essas coisas para ocuparem espaços museais é importante não só para “aqueles que expressam a fé, mas para aqueles que têm a preocupação com a compreensão sobre o que é a construção do Brasil e de sua gente no tempo”.

Em seu texto *Educando (com) os sentidos – escrita, oralidade e estesia no processo de educação continuada nas religiões afro-brasileiras*, parte de seu livro *Pérolas negras – primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*, Roberto Conduru discute educação e ensino no âmbito das religiões afro-brasileiras, e discorre sobre diversos âmbitos do campo da educação ao longo do texto. Ao pensar a educação pelos sentidos nos mostra que a cultura material de terreiro e as práticas desses espaços falam para quem as sabe ler ou quem quer aprender, porém, não é inteligível a todos, porque até mesmo iniciados ficam aquém de seus entendimentos: “não só o leigo torna-se parcialmente cego, surdo e mudo diante delas” (CONDURU, 2013 p.375), parece necessário estar disposto a compreendê-los por vários sentidos.

O arquiteto, historiador e pesquisador, reforça que esses espaços são “constituídos por uma plasticidade extensiva” (ibid. p.374), porque vão muito além dos objetos que podemos conectar facilmente com as tradições das artes plásticas e da arquitetura, destacando-se as indumentárias, as artes visuais, as artes cênicas, a música, a arte de construir narrativas e a culinária, trata-se de uma plasticidade que não se dissocia do próprio acontecer e do vivenciar:

Cada um dos elementos usados nessas religiões é, ao mesmo tempo, um todo e uma parte, constituindo o paradoxo instigante da coisa íntegra que participa da caracterização dos artefatos e acontecimentos aos quais se conecta e integra, tornando-se uma parcela, sem perder sua inteireza. (ibid)

O autor ressalta que as dicotomias presentes na cultura moderna ocidental, como exibição e performance - que podem ser polarizadas nas práticas do teatro e dos museus, não podem ser percebidas nas comunidades de terreiro, uma vez que os ritos não podem ser possibilitados sem a presença de objetos específicos, cânticos e os corpos participantes em ação em rituais específicos. O que interessa então são os “conjuntos de estruturas simbólicas (plástico-visuais, musicais, performáticas)” (ibid), que não se restringem a seus suportes materiais e imateriais, justamente porque se conectam entre si, sobretudo na permanente incorporação das divindades, representadas nos corpos das pessoas e fora deles, como em assentamentos, por exemplo, bem como marcam os corpos dos iniciados e coexistem com o ancestral mítico:

pois objetos e acontecimentos são dependentes de seres – humanos, animais e vegetais –, com seus corpos, em processos interativos que pressupõem sons, imagens, cheiros, gostos, texturas. Desse modo, coisas, fazeres e agires, indissociáveis nos rituais, demandam os sentidos humanos – visão, audição, tato, paladar, olfato – associados a faculdades como percepção, raciocínio, memória, intuição, imaginação. (ibid)

Mario Chagas, em seu artigo *Memória Social em fragmentos: o poder das encruzilhadas e a museologia em ação*, reforça a ideia de que tendemos, a partir das ciências sociais, a procurar os sentidos das coisas a partir de suas produções e apropriações por atores sociais, porém, para ele, o poder de comunicação dos objetos - o que entendemos aqui enquanto coisas - vai além do que estabelecemos como interação social:

Os objetos têm vida longa e a costura de significados que os constitui muitas vezes ultrapassa a capacidade de compreensão que têm tanto curadores quanto visitantes de museus. Isto acontece, por um lado, porque objetos, à guisa de peregrinos incansáveis, viajam no tempo e no espaço e, por outro, porque as transações humanas que lhes dão vida não são ordenadas de forma evolutiva, contínua e cumulativa. A História não se constitui por traçados lineares, mas por um conjunto de fragmentos, sobrevivências e sobejos do passado, que permitem reconhecer a multiplicidade de narrativas que se entrelaçam em um processo comunicativo e o limite de uma abordagem crítica que se baseia apenas nas construções do presente. (CHAGAS, 2019, p.37)

Ainda que possamos dizer que são formativos, processos mais que resultados, elementos fundamentais das manifestações culturais, são também parte da dimensão material da vida. Se entendêssemos essas coisas como objetos estáticos símbolos das manifestações, prontamente suas (re)existências seriam fundamentais para o entendimento das culturas brasileiras e das culturas que formam os brasis, como documentos históricos, mas antes de tudo não são estáticas, pulsam vida.

Vamos pegar uma pedrinha, bem miudinha: fica gelada em contato com a terra úmida e quente quando se banha de sol, é mineral que naturalmente ganha forma com o tempo: a água a molda, assim como o atrito com o chão e outras pedras, e também com o vento que arredonda suas arestas. Pedrinhas miudinhas carregam o tempo. Já são mágicas, pois há magia na matéria (BENJAMIN, 2011) - é a partir da matéria que se comunicam com outras coisas, diferente da comunicação das pessoas e coisas que é imaterial e puramente espiritual, como proporia Benjamin. Além do tempo, podem carregar, histórias, ancestralidades, entidades, presenças, como a dos orixás, formando um otá - uma pedrinha “feita” que carrega axé.

Vamos pegar essa pedrinha e supor que carrega Exu. Exu é o princípio dinâmico de tudo, participa da criação de tudo porque sem ele não há movimento. Agora imaginem uma pedrinha fora de seu lugar, uma pedrinha que é um assentamento de Exu presa como um troféu de guerra no museu da polícia. Prendem com a pedra o princípio dinamizador da vida, o dono dos caminhos e do movimento. É o mesmo que acontece com a pedra soterrada no Cais do Valongo, sufocam a pedra, mas não a matam.

Não a matam porque Exu também é o que dá a capacidade de lidar com o inesperado e a possibilidade de reinvenção. Prendem seus assentamentos, outras coisas feitas para ele, suas imagens, mas não prendem a dinâmica da vida. Exu tem uma face brincante e transgressora, que dá o contraponto necessário para a vida continuar, dribla a prisão e abre os caminhos das frestas (Simas e Rufino, 2019), que, nas táticas do cotidiano (DE CERTEAU 1994), são ocupadas pelas pessoas. A face de Exu da traquinagem, da brincadeira, que bagunça o pensamento, que coloca o mundo de cabeça pra baixo, faz nascer no jogo uma outra possibilidade de vida, que vai além da resistência. Resistir como re-existir, uma insistência no existir para além das condições dadas a priori, existir para encantar a vida e promover seu sentido. É uma pedra no sapato da política do semicídio - Exu e as táticas cotidianas propulsoras de vida.

Voltando a pensar na vida das pedras me lembrei que certa vez ouvi um relato de que a bandeira da folia de reis era uma “pessoa” tanto quanto os participantes da folia. Que as coisas formam assembleias com as pessoas e participam de ações em determinado tempo-espço, já sabemos, mas nesse caso a bandeira era mais uma pessoa e não podia ser tratada como um mero objeto, como os instrumentos musicais e as vestimentas da folia o são. Claro, carregam, assim como os *otás* e os assentamentos de orixá, a espiritualidade: ali está o sagrado. A bandeira ainda deve ter um lugar especial para esperar o próximo giro, não pode ser encostada em qualquer lugar para esperar o próximo ano. Normalmente são colocadas num altar na sede da folia e guardadas a partir de um ritual nas festas de arremate; as máscaras dos palhaços não ficam perto da bandeira nem no tempo de descanso: são levadas pelos palhaços para suas casas e esperam por lá o próximo giro. Bandeira e máscara nunca são meros objetos estáticos, nem assentamentos e pedras. Assentamentos, pedras, bandeiras e máscaras são a materialização do mistério - espaços corpo de encantação da vida.

Canclini fala que as coisas podem ser entendidas como processos das culturas populares - aqui buscamos a compreensão do popular enquanto resistência, síncope - e não apenas

seus produtos ou resultados (CANCLINI, 1983), ou objetos com fim em si mesmos. Fica muito simples levar a cabo essa definição quando pensamos as coisas centrais das atividades rituais: não haveria folia sem bandeira, nem palhaço sem máscara, ritual sem assentamento. Pensando a vida dessas coisas que acabamos de descrever, é inegável que são processos, constituintes e partícipes das manifestações, porque encantadas.

Mas também podemos levar a cabo a ideia da coisa como processo quando pensamos nessas coisas presas, que, embora encantadas, têm um outro papel: o de documento histórico. Sem a materialização da história, discussões fundamentais não seriam possibilitadas: ao criar uma (ou muitas) táticas é que se recupera o acesso às coisas como se abrissem uma cortina que revela uma atrocidade, para que fique bem viva e presente. Se prendem o material na busca por exterminar o simbólico, é também a partir da reconquista do material que o simbólico é reafirmado. Mesmo que os céticos não identifiquem o encantamento - no sentido estrito do termo - de um otá, de um tambor ou de um assentamento, é impossível negar a força de suas existências.

Em meio a tantas estratégias (DE CERTEAU, 1994) de aniquilamento, tanto no que tange o sequestro de povos africanos tanto nas políticas escritas no correr do tempo, a cultura diaspórica surgiu como um lugar de recuperação e reconstrução de identidades (SIMAS, 2021). Simas ao participar do seminário *Diálogos horizontais, outras arquiteturas*, possibilitado pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola superior de Desenho Industrial da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Dau-Esdi-Uerj) no *Diálogo de abertura*, que aconteceu no dia 4 de agosto de 2021, de forma remota, apresenta a diáspora como conceito que se relaciona a perda de identidade, do sentido coletivo, a percepção de fragmentação e de desarticulação de mundo. O historiador diz que uma pessoa sequestrada e escravizada perde sua referência de identidade e passa por um processo de morte simbólica. O que faz com que essas identidades sejam recuperadas é a articulação de uma cultura diaspórica que opera na dimensão do coletivo em oposição à fragmentação. Desse modo, o desenvolvimento dessas culturas ficam centradas na coletividade e não na individualidade.

O chão, feito também por pedrinhas miudinhas, que carregam as sabedorias e fundamentos secretos de um outro chão - o das terras do outro lado do Atlântico, daquele chão outro, desterritorializado, como diria Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas*, que encontra morada nos corpos, nos sons, nos rituais, constroem no chão daqui o pertencimento, o fazer coletivo, construído por muitas forças e também pela solidariedade. Sem a comunhão de forças e o sentido coletivo possivelmente não haveria sido possível a continuação - embora transformada a partir de outras forças que as encontraram ao longo do tempo, o que acontece com todas as culturas. O sentido de pertencimento faz com que antepassados e descendentes inventem as táticas cotidianas que refazem a vida.

Esse sentido coletivo também é muito presente nas folias de reis: para fazê-las é preciso de uma rede de atores. Os foliões comandados pelo mestre da folia, suas famílias que muitas vezes se envolvem e os anfitriões que abrem suas casas para que a folia aconteça. Ser anfitrião não é apenas aceitar a entrada do giro ao acaso. Ser anfitrião é antes ter conhecimento de muitas

regras rituais que permitem que a celebração aconteça. Luiz Gustavo Mendel de Souza em seu livro *Giros Urbanos: uma etnografia da festa do arremate da folia de reis no estado do Rio de Janeiro*, relata o cuidado que teve que ter ao receber pela primeira vez a folia a qual pesquisava em sua casa. É necessário antes de tudo que o mestre da folia acorde com o anfitrião data e horário; no dia em que a casa recebe a folia é necessário que haja um presépio ou a representação de um com uma vela acesa e um copo d'água; é preciso também que o anfitrião prepare algo de comer para oferecer à folia. Na chegada da folia é preciso que a luz esteja apagada e que com o som dos instrumentos a luz se acenda, a janela se abra e em seguida a porta, permitindo que a folia entre na casa. Esse processo primeiro é seguido por outras ações calculadas em que foliões e anfitriões encenam e comungam do mesmo motivo. A assembleia folia se alarga a cada visita: são somadas pessoas, comidas, presépios, imagens, velas e copos d'água.

A rede de solidariedade também é largamente descrita por Mendel em sua etnografia. As folias urbanas ocupam espaços subalternizados onde os recursos são escassos. Mendel descreve em seu texto a dificuldade de mobilidade enfrentada pela folia que acompanha por dois motivos centrais: a violência e a precariedade do transporte público. O autor relata que é necessário que haja uma articulação entre a folia e amigos motoristas - grupo no qual também se insere - para que os foliões possam realizar o giro. Já não é possível que percorram determinados espaços caminhando em decorrência da violência e nem de ônibus, já que o serviço não é oferecido de maneira que torne viável as viagens do grupo. Sem a solidariedade, a folia seria facilmente desarticulada. É necessária a reinvenção da prática a cada dificuldade.

Mas a reinvenção não é nenhuma novidade: o reisado virou folia a partir do encontro com outras culturas - as indígenas e africanas, assim como se “trasciriam”, como diria Leda Maria Martins, as religiões de matriz africana nesse mesmo chão Brasil. Aqui tiveram que achar morada se refazendo para continuar. Afinal, se come o inimigo para aniquilar o inimigo, ou se come o inimigo para somar suas forças? O sincrético não é uma articulação de aniquilação, mas de soma, não é isso *ou* aquilo, é isso *e* aquilo. Ao ter o corpo coletivo atravessado por outras forças, é que se dá o passo para a invenção de vivências instanciais, se constroem amálgamas que transformam o projeto de aniquilação em jogo: eu te como para me reinventar. Então eu visto uma máscara e vivo Exu, Pajé e soldado de Herodes ao mesmo tempo, assento uma imagem de São Jorge em meu altar para cultuar Ogum.

Há mais o que tocar do que o visível. Em primeira instância reduzimos, de forma paternalista, as relações estabelecidas nessas culturas a algo menor, *naif*, não damos conta de suas complexidades. Mesmo sem toda a força que precisam desempenhar para poder existir, de início, as religiões de matriz africana são demasiado eruditas, assim como as folias de reis, que aos olhos de quem vê pela primeira vez, parece algo ingênuo e simplório, porque invisíveis são suas relações de poder, suas regras e mistérios.

Nesse sentido podemos pensar também com pedras: retomando novamente o ditado iorubá “Exu matou um pássaro ontem, com uma pedra que só jogou hoje”, podemos confirmar a hipótese de que as pedras carregam consigo tantos passados, presentes e futuros, histórias fá-

ceis de desvendar e outras tantas que só podem ser percebidas se estivermos de fato dispostos e dispostas a ouvi-las, nos abrindo a amplos sentidos, não apenas aqueles que nos parecem mais óbvios. É preciso que desejemos acessar algo além de suas superfícies, para que não nos tornemos surdos e cegos diante delas, como diria Roberto Conduru, ao discorrer sobre a educação no âmbito dos terreiros em relação às coisas que os compõem (CONDURU, 2013). É preciso ouvir as pedras atentos ao entendimento de suas histórias não como um desenho temporal linear, mas como algo que se constitui a partir de fragmentos, sobejos e sobrevivências do passado, como diria Mário Chagas sobre as coisas nos museus (CHAGAS, 2019), mas, para além do passado, também do presente e do futuro. As Pedras do Valongo, cobertas e descobertas por tantas vezes, nos lembram que isso é possível.

Talvez pudéssemos aliar a prática de design às pedras. Mais do que pensar as coisas nos atrelando ao horizonte que retoma a própria origem do campo do design, o mundo industrial, preocupados com seus resultados (seus produtos), pensando na construção projetual prefigurada, a partir da qual transformamos ideia em coisa, ou ainda, pensando as coisas como dispositivos que promovem a colaboração para a construção de algo que ainda não existe, podemos pensar nas coisas como pedras, que já carregam consigo tantos passados, presentes e futuros, que são em si “conjuntos complexos de questões contraditórias” (Latour, 2014).

Entendendo as coisas e pedras enquanto processos, atentos às dimensões coletivas que carregam, ao sentido da solidariedade, à construção de subjetividades e sociabilidades que suscitam, alinhavados por reconhecimentos e diferenciações, vemos nas coisas e nas pedras uma possibilidade de dialogar com o encantamento enquanto categoria de pensamento. Seguindo Latour, compreendemos as coisas - em oposição aos objetos - enquanto questões de interesse, que constroem esses múltiplos mundos que habitamos. O campo do design demanda hoje, nas encruzilhadas em que nos encontramos, essas assembleias de pensadores e praticantes do mundo inteiro, incluindo as pedras. Podemos dessa maneira, fazer design entremeando humanos e não humanos, pondo em jogo o tempo, as histórias, ancestralidades, entidades, presenças, que nos ajudem a responder às questões de interesse que nos cercam.

Coisas e pedras nos convidam a pensar num design que possibilite a associação de humanos e não humanos, questões e coisas através do desenho (Latour, 2014), desvinculados da noção de construção, de produção e criação (SZANIECKI e COCCO, 2021). Coisas e pedras evocam um encantamento do design e também sua profanação, enfeitiçamento, e reativação do animismo. “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” (autor desconhecido).

4. PENSAMENTOS PARA ANIMAR O DESIGN E ENCANTAR O MUNDO

Estamos colapsando. Retomando o pensamento de Borrero (2019), podemos nos lembrar que em nome do desenvolvimento nos afastamos da terra em prol de um acúmulo de capital e de um progresso técnico-científico que nos colocou numa crise irreversível e sem precedentes. Crise essa carregada por um dualismo ontológico que impõe a crença de uma visão capitalista de um único mundo, que hierarquiza as diferenças e determina uma também única forma de vida a todos os seres humanos da terra, numa só verdade moderna e euro-ocidental.

Em nome do desenvolvimento, criamos uma epistemologia dominante que nos direciona para um design também único e global. Ficamos presos ao modernismo, que nos faz reproduzir um discurso positivista e criar a figura de um designer salvador: o “deusigner”. Figura de pretensão tamanha que nos faz acreditar que resolveremos as diversas crises continuando a projetar produtos (produtos aqui enquanto resultados de projetos de design sejam eles serviços, objetos, peças gráficas, etc.), de um mesmo modo prescritivo, como se eles pudessem nos ajudar a nos relacionar com as questões impostas pelas crises. Como diria Ailton Krenak, a gente inventa o modo como nos identificamos enquanto seres humanos e inventamos formas de nos sentirmos permanentes criando “a ilusão de que permaneceremos existindo” (Krenak, 2021). Krenak sublinha em seu texto *A vida não é útil* (2021) que “estamos viciados na modernidade, nos projetarmos em matéria para além dos nossos corpos”, para darmos conta dessa ilusão da superioridade humana, num mundo cada vez mais desencantado pelo “capitalismo feiticeiro” como proporia Isabelle Stengers.

Porém, muitos pesquisadores e teóricos do design vem buscando saídas para o desencantamento do mundo, que é impulsionado, também, pelo design. Estamos, afinal, em grande

medida, a serviço do capitalismo. Uma discussão muito atual sobre o impacto da profissão no mundo, gira em torno da crise ecológica - mas também política e sanitária, sobre as quais somos alertados a décadas. Um desses alertas parte da proposição de Papanek que em 1971 escreve o livro *Design para o mundo real*, e nos provoca a pensar sobre os impactos sociais e ambientais da nossa profissão no que tange a produção em larga escala que incita o consumo desenfreado ocasionando descarte sem precedentes. Produzimos lixo. Em grandes quantidades.

Em resposta a Papanek, Rafael Cardoso escreveu em 2012 o livro *Design para o mundo complexo*, em que sugere que projetamos para um mundo que, para além de real, é complexo e, que, mesmo 40 anos depois da publicação de Papanek - período em que Rafael Cardoso publicou seu livro - continuamos enfrentando as crises de ordem social, ambiental e política, e ainda, que a globalização trouxe à tona a complexidade com a qual os designers devem lidar na atualidade. Cardoso sugere que o design seja encarado como instrumento capaz de estabelecer a ordem no mundo industrial.

O historiador busca a resposta para essas questões referentes ao que ele considera como “mundo complexo” a partir do pensamento sistêmico, mas, assim como Papanek, não nos deixa caminhos a seguir para o enfrentamento de tantas crises a partir do design. E ainda, podemos pensar que sua proposição de interferência no “mundo industrial” pode ser alargada, uma vez que entendemos hoje design, e também projeto, por uma visão mais ampla a partir da qual, possivelmente, podemos colaborar para o estabelecimento dessa ordem no mundo, como vimos, para além da indústria. Contestaria também a própria ordem. Talvez o que precisamos é provocar exatamente o contrário de ordem: talvez caiba a nós, designers, provocarmos a desordem e a bagunça num mundo que se pretende demasiado cartesiano, demasiado humano.

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco no livro *O making da metrópole: rios, ritmos e algoritmos*, publicado em 2021, nos dizem que estamos em tempos em que precisamos alterar, de maneira radical, a forma como atuamos no mundo - mundo esse que se torna cada vez mais um tecido urbano disforme e infinito (SZANIECKI, COCCO, 2021, p.107), e, para isso, talvez, devêssemos alterar o que entendemos por ação e ainda o que definimos como humano, abandonando as oposições já conhecidas - como sujeito e objeto, cultura e natureza, que faz do ser humano o centro e medida do mundo (ibid).

Os autores propõem uma saída a partir da prática de envolvimento, “cujos tentáculos (HARAWAY, 2016) ou linhas (INGOLD, 2011) saem do local, mas se estendem bem além dele, envolvendo-o continuamente” (ibid). Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, apresentam uma série de proposições, lançadas por Thackara, que nos ajudariam a alterar os caminhos pelos quais atuamos no mundo:

“procurar por perto, além de procurar longe; trabalhar para pessoas reais; respeitar o que já existe; capacitar o pessoal local; comprometer-se a longo prazo; pensar pequeno, no sentido que mesmo pequenas ações de design podem ter grandes consequências, muitas das quais podem ser positivas; e pensar em termos de sistemas integrados” (ibid)

Outro autor que se coloca crítico aos caminhos pelos quais atuamos é Arturo Escobar. Em seu livro “*autonomía y diseño: la realización de lo comunal*” (2016), o autor nos diz que essa crise da qual estamos falando, vai além do modelo econômico neoliberal em que nossa civilização se insere, mas atinge também a própria forma de vida e de criação de mundos. Escobar acredita que o design poderia ser recuperado para a construção de outros mundos, porém isso “requer uma nova e efetiva consciência da historicidade do design na formação patriarcal, capitalista e moderna onto-epistêmica” (ESCOBAR, 2016, p.43).

O autor reconhece que, embora hajam muitos questionamentos sobre as práticas de design, haveria lugar para a atuação dos designers por meio de abordagens que contribuam para as transições culturais e ecológicas que se fazem profundas e necessárias para o enfrentamento dessas crises em que estamos imersos - e que agora em 2022 se intensificaram ainda mais. Essas práticas são nomeadas por ele como “design para transições”. Escobar chega a essa conclusão a partir da observação de grupos sociais na América Latina que têm buscado promover mudanças que defendam seus modos de vida, espaços e territórios.

O pensamento sobre transição tem adquirido força nos últimos tempos, (Escobar, 2016; Irwin, 2018; Manzini, 2018). Se fala na necessidade de irmos além dos limites epistêmicos e institucionais para que consigamos alçar transformações que sejam de fato significativas. Para os autores, o discurso que tem mais poder na estruturação da insustentabilidade e das crises que nos permeiam é o desenvolvimento. Para teóricos como Ezio Manzini e Arturo Escobar, o trabalho de agora é a reinvenção do próprio humano e sua integração com os sistemas vivos. Partindo do pressuposto que esse horizonte precisa ser gerado, o que cabe a nós é a capacidade de criarmos novos mundos que possibilitem a aproximação entre práticas e teorias do design e os discursos de transição.

Escobar expõe a necessidade de nos alertarmos sobre a própria formação do campo do design, que está diretamente ligada às ideias de progresso e desenvolvimento e, ainda mais, ao entendimento ocidental de mundo que inferioriza e invisibiliza as diferenças e os saberes subalternos, sendo regido por parâmetros de eficiência e produtividade. Desse modo, Escobar propõe que reorientemos o design para um “design relacional”, diferente do que aprendemos com a tradição hegemônica racionalista. O design relacional se conectaria com as transformações da vida capaz de produzir “mundos em que caibam outros mundos” (Movimento Zapatista *apud* Escobar, 2017), uma revisão ontológica em que os humanos sejam sujeitos autônomos.

Para essa transformação nos modos de fazer design, o antropólogo sugere um design ontológico. Citando Winograd e Flores, o autor expõe que a profunda questão do design é encontrada quando passamos a reconhecer que quando projetamos ferramentas projetamos maneiras de ser (WINOGRAD E FLORES *apud* ESCOBAR, 2016 p. 129) e também que design pode ser entendido como “a interação entre compreensão e criação” (tradução nossa) (*ibid*). Para alcançarmos a dimensão ontológica do design é necessário buscar a questão de como uma sociedade inventa coisas que podem as alterar. Podemos entender que cada tecnologia e ferramenta é ontológica porque, de alguma forma, mesmo que simples, inicia novos rituais, modos

de ser e fazer. Citando Donna Haraway, Escobar nos diz que as tecnologias são “atores materiais semióticos” (HARAWAY apud ESCOBAR, 1991) que contribuem para moldar as pessoas.

Um segundo sentido apontado por Escobar é que “ao projetar ferramentas nós humanos projetamos as condições de nossa existência e, por sua vez, as condições de nosso projeto. Nós projetamos ferramentas e essas ferramentas nos projetam” (tradução nossa) (ESCOBAR, 2016 p.128). Afinal, “*design designs*” (ibid). Para ele essa máxima pode ser aplicada a todas as coisas, objetos, ferramentas, discursos, instituições criadas pelos seres humanos. Nesse sentido, design gera inevitavelmente “estruturas de possibilidades humanas (e de outros seres na Terra)” (ibid).

Um caminho para a transição que responderia às questões enfrentadas principalmente na América Latina proposto por Escobar seria o design autônomo. Podemos considerar o que ele denomina por design autônomo²⁴, como um impulso para a inovação e criação de outras formas de vida que partem das lutas de pessoas e comunidades, das formas de contra-poder, das ontologias relacionais, dos projetos de vida e do comunal politicamente ativo.

Escobar acredita que a autonomia é situada, baseada no lugar, tem dimensão territorial. É derivação da construção de territórios de resistência. Para ele a “autonomia é uma teoria e prática de interexistência e *interser*, um desenho para o pluriverso” (tradução nossa) (ibid, p.200). Porém, a capacidade de criar e manter a autonomia depende da capacidade das próprias comunidades, e pessoas, de coordenar esforços em muitos níveis. Ou seja, deve haver “a conjunção de um regime de autonomia local, entendido como base de uma vida social autogovernada, e uma rede planetária aberta à interconexão cooperativa de entidades de vida” (tradução nossa) (BASCHET apud ESCOBAR, p.201). Desse modo, a expressão da autonomia se abriria para a auto-organização, por meio de “redes planetárias interculturais” (ESCOBAR, 2016 p.201), criando uma pluralidade de mundos:

É a partir dessa complexa geopolítica interepistêmica e interontológica que esses grupos conseguem criar territorialidades alternativas que lhes permitem, em certa medida, articular território, cultura e identidade como estratégia de reconhecimento de seus direitos e defesa de seus mundos-vida» (ibid).

Ao propor um sistema comunal, Escobar aponta para o uso do conhecimento e dos

24 Como objetivos do que Escobar denomina design autônomo, ele apresenta: a realização do comunal enquanto criação de condições para a autoconstrução contínua da comunidade; acolhimento da ancestralidade e da futuralidade; fomentar formas de organização não liberais, não centradas no Estado, não liberais e não capitalistas; a criação de espaços que promovam a criação da vida das comunidades e o projeto de espaços de convivência; considerar o fortalecimento da autopoiesis da comunidade a partir da articulação da comunidade com outros atores sociais e tecnologias heterônomas; levar a sério o pensamento de design para transição; dar a devida atenção aos papéis dos comuns na realização do comunal; articular tendências do bem viver e os direitos da natureza; fomentar a abertura para o pluriverso; abrir espaços que fortaleçam a conexão entre a realização do comunal e a terra e esperança da rebelião dos humanos e não humanos em defesa da vida relacional (ESCOBAR, 2016, p. 213 e 214).

avanços tecnológicos da sociedade liberal subordinados à lógica comunal, tornando os sistemas comunitários mais justos e competitivos. Complementa expondo que não se trata de construir uma nova hegemonia, mas o abandono do entendimento universal da modernidade, pondo fim nas hegemonias de qualquer sistema, para entrar no pluriverso da interculturalidade de maneira que se construam relações mais simétricas entre as culturas. “Para atingir esse objetivo, talvez, seja necessária uma refundação das sociedades do continente com base em outros princípios de sociabilidade” (ibid, p.206 tradução nossa).

A Rede Design e Opressão, no artigo *Insurgent Design Coalitions: The history of the Design & Oppression network*, ao relatarem sua experiência na criação de uma coalizão de design insurgente, contrapõem o pensamento de Escobar, apontando para a criação de um mundo utópico de futuro próximo, com menos opressão, e quanto mais opressão, mais específica é a causa pela qual se luta, ao invés de pensar um mundo utópico distante, composto por muitos mundos, o pluriverso, como proposto pelo antropólogo. No artigo, entendem que ao imaginarmos mundos possíveis que são contrários à ordem estabelecida, não podemos imaginar um horizonte pacífico, onde “os problemas são resolvidos e todos convivem em harmonia” (tradução nossa) (Van Amstel et. al., 2021 p.14).

Para elas e eles, há muito o que ser desmontado para que, enfim, novas estruturas da nossa sociedade possam ser remontadas de outras maneiras, e, a partir da solidariedade, as lutas podem ser tecidas no enfrentamento das diferenças e desigualdades que sujeitos políticos apresentam. Desse modo, se a pesquisa em design pretende se engajar produtivamente com movimentos sociais, deve-se valorizar as formas tradicionais e mutáveis de organização dos movimentos sociais e “em vez de instrumentalizar (e diluir) essas formas para fins de design, o design deve apoiar os movimentos sociais no desmantelamento das estruturas opressivas da realidade” (tradução nossa) (ibid.)

O que Escobar sugere é que aprendamos a fazer design a partir das formas através das quais as comunidades projetam suas próprias vidas, ao invés de construirmos processos a partir de lógicas que partem de fora dessas localidades. Mas ao imaginarmos um horizonte de muitos mundos, o pluriverso, não podemos nos enfeitiçar por uma utopia romântica. Embora a construção de mundos deva partir, necessariamente, das próprias comunidades, de forma situada, não se pode desconsiderar ou relativizar as infinitas forças de poder e saber que atravessam essas localidades. É preciso construir horizontes que se concentrem em desarticular essas forças, dia após dia. Seguindo a rede design & opressão, é necessário que pensemos para além de instrumentalizar as lutas ao propósito do design, apoiar os movimentos - e também a construção de mundos, pensando num horizonte curto de transformação, em que se desfazem as opressões passo por passo.

Há ainda a necessidade de uma revisão epistemológica de projeto, como trouxe Raquel Noronha do NIDA - Núcleo de Pesquisas em Inovação, Design e Antropologia da UFMA, para a Live “da construção com outros a outros designs” realizada pelo Laboratório de Design e Antropologia (LaDA) da Esdi/Uerj em 2020. Se as crises nos apontam para uma necessidade

de transformação cultural e social de um modo geral, não seria diferente no campo do design.

Raquel Noronha, em seu artigo *The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomía in design* (2018), apresenta o projeto Ciranda de Saberes, em que colocaram diversos grupos produtores de artesanato em contato, afim de proporcionar troca de saberes e conhecimentos, no qual, enquanto designers, assumiram o papel de mediadores dos processos. Nesse artigo, a autora questiona os limites e desafios de fazer co-design, a possibilidade de adotarmos outras formas de pesquisa e as dificuldades enfrentadas quando tratamos de abrir mão de métodos já estabelecidos no campo do design para englobarmos outros modos de ver o mundo.

Ao pensar as experiências de co-design em contextos socioculturais diversos, a designer e antropóloga alerta para a necessidade de construirmos novas formas de colaboração e envolvimento, “pois há um processo intrínseco de submissão à uma ordem dominante, uma hierarquia de saberes que condicionam as práticas e os discursos no âmbito do design” (tradução nossa) (NORONHA, 2018, p.125). Citando Gayatri Spivak - autor que debate a questão da subalternidade, Raquel Noronha aponta para um aprisionamento a uma epistemologia dominante, que, mesmo em cenários onde se constroem espaços para que os subalternos tomem lugar no “falar”, não alcançamos esses lugares, porque “estamos sujeitos aos limites epistemológicos” (tradução nossa) (ibid. p.125) que determinam posições sociais específicas, nas quais há pouco espaço de trânsito (ibid).

Então, a pesquisadora nos diz que embora estejamos abertos a construção de projetos de participação, de processos colaborativos, se partimos dos pressupostos atrelados a modelos dominantes, como a própria construção do design, no que tange as lógicas e discursos desvinculadas das comunidades com as quais trabalhamos, pensar autonomia como processo localizado, baseado em pacificações particulares, que nos permitem nos aproximar ou afastar das práticas tradicionais, se torna um grande desafio (ibid). Citando Buchanan, Noronha expressa que para pensar as bases epistemológicas do design, se faz necessária a reflexão sobre a própria prática dos designers e diz:

Acreditamos que o maior desafio para o co-design é resolver as hierarquias e homogeneizações trazidas pela própria ideia de ciência, construída desde múltiplas subdivisões até o aprisionamento do conhecimento em campos específicos do conhecimento. (tradução nossa) (NORONHA, 2018, p.127)

A designer e antropóloga expõe que intelectuais pós-coloniais como Mignolo, Spivack, Said e Escobar, tem dialogado com as proposições foucaultianas sobre a ordem e a dispersão do discurso, as relações de saber e poder e os limites epistemológicos da representação do outro, como chave para “uma possível liberdade de discurso para os subalternos” (tradução nossa) (ibid, p.126). Porém há o reconhecimento de um constrangimento por parte dos mesmos autores no que tange essas reflexões, que, segundo Raquel, seriam intituladas por “colonialidade do saber” (Mignolo apud Noronha, 2005 p.71) que se pautam no eurocentrismo e envolvem padronizações e formas de produzir conhecimento. Raquel Noronha relata que muitas vezes

temos dificuldade em romper com o que entendemos como design e o que esperamos como seus resultados, para dar lugar a outras formas de saber e conhecimento, justamente porque nos encontramos presos a esses constrangimentos.

Buscando caminhos para os desafios e limites postos pelo co-design, a pesquisadora é guiada por Tim Ingold, que apresenta a prática de correspondência como maneira de nos relacionarmos com os meios em que nos inserimos e com o próprio fato de estarmos vivos. Apresentando a ideia de *response-ability* (Ingold *apud* Noronha 2018, p. 5) “como uma capacidade de responder ao que os outros nos oferecem, que por sua vez se posicionam em resposta aos nossos próprios movimentos no mundo” (tradução nossa) (NORONHA, 2018 p.126), Raquel Noronha expõe a ideia ingoldiana de que se levássemos em consideração aqueles com os quais convivemos no mundo, teríamos a capacidade de reaprender “por meio de novas respostas e novos movimentos, segundo outras formas de pensar e fazer as coisas” (tradução nossa) (*ibid*).

O aprisionamento às questões epistemológicas pode fazer parecer paradoxal que teóricos estejam vendo possibilidades para a política, a ecologia e para a vida a partir do design, como nos disseram Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco no livro *Making da Metrópole: Rios, ritmos e algoritmos*, uma vez que nascemos justamente, enquanto disciplina, em plena revolução industrial. Os autores nos convidam a pensar na proposição latouriana de que design é sempre um redesign e, portanto, projeto - embora um projeto de um Prometeu cauteloso, como veremos a seguir. Também relembram que práticas projetuais, para se aproximarem da própria vida, deixam de estar tão diretamente ligadas à produção de objetos (SZANIECKI e COCCO, 2021 p.113):

“Para Arturo Escobar, trata-se de projetos de vida, de simpoiéticas com fins de ressurgências, segundo Donna Haraway, ou de um fazer entendido como processo de crescimento, de acordo com Tim Ingold. Em todos os casos, são percepções bem distantes da concepção moderna de projeto” (*ibid* p.113).

Arturo Escobar, Ezio Manzini, Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, Richard Buchanan, Raquel Noronha, Alfredo Borrero e outros autores aqui citados, nos direcionam para (re) entendimentos do design, suas teorias e práticas, buscando alternativas para lidarmos com as crises que se desdobram em nosso tempo, nos provocando a pensar com as questões de interesse que nos cercam. As proposições aqui citadas não pretendem apresentar soluções fechadas para essas questões, mas apontar caminhos outros para a disciplina do design que as levem em conta e que caminhem com elas. Para repensar nossa atuação nos e com os mundos que habitamos, e também a concepção moderna de projeto e de ciência, nos aliamos à duas personagens: O primeiro, Prometeu, a quem Latour recorre para pensar design, e também projeto, no que podemos considerar uma altermodernidade, e o Idiota, a quem Stengers convida para pensarmos as práticas das ciências modernas para uma proposição cosmopolítica. Inspirados por eles apresentaremos em sequência uma outra personagem conceitual com a qual pretendemos levantar caminhos que continuem essa discussão.

4.1. Prometeu Cauteloso e O Idiota

Buscando saídas para repensar as questões epistemológicas no campo do design e também de suas práticas, retomamos o pensamento dos dois autores supracitados, Bruno Latour e Isabelle Stengers, a partir de dois personagens metafóricos, ou como colocaria Deleuze e Guattari em *O que é filosofia?*, dois personagens conceituais - termo que se referem ao Idiota, personagem conceitual trabalhado pelos autores, que Stengers tomou de empréstimo para pensar as ciências modernas - nos quais se apoiam para realizar as discussões pertinentes ao que entendemos como produção moderna da ciência e também do design. Os autores constroem seus pensamentos a partir dessas personagens figuradas para ilustrarem novos modos de pensar e agir para além de uma construção moderna de pensamento.

Retomando o mito prometeico, podemos nos lembrar dos versos da Genealogia dos deuses de Hesíodo, que nos contam que o titã Prometeu erra com Zeus a primeira vez o enganando e favorecendo os humanos com a melhor parte do boi. Diz o mito que Prometeu separou o boi em duas partes e disfarçou a parte dos ossos com a gordura do bicho, induzindo Zeus a escolher a pior parte do boi para o Olimpo e deixar a parte da carne ser entregue aos mortais. Quando Zeus se deu conta do feito, castigou a humanidade nos privando do fogo infatigável - que representa a sabedoria e a inteligência.

Não satisfeito de contrariar Zeus uma vez, Prometeu roubou o fogo do Olimpo e entregou à humanidade, reanimando a inteligência dos seres humanos. O titã nos entregou a “sabedoria das ciências e a praticidade das técnicas” (VERASZTO, 2021), agraciando a humanidade com a tecnologia em todas as suas formas. Possibilitou que a humanidade se desenvolvesse, projetasse, conquistasse e construísse feitos tecnológicos inimagináveis. O desenvolvimento foi tanto que parecemos não mais conseguir viver sem tecnologia, mas brincando tanto de deus, a humanidade produziu também a sua própria destruição.

Latour em sua palestra para o encontro Networks of Design, da Design History Society, na Cornualha, em 2008, que mais tarde foi transformada em texto cuja tradução foi publicada no Brasil como *Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)* em 2014, explora o mito prometeico para refletir sobre uma ressignificação do termo design que corresponda aos tempos atuais. Latour sugere uma transição entre um referencial prometeico, suportado pelo pretenso pensamento universalista, e o pós-prometeico, calcado num fazer por meio do design, apresentando uma teoria pós-prometeica da ação. O autor sugere que passemos de um Prometeu “ousado” a um Prometeu cauteloso.

Se antes o que costumamos chamar de modernidade, nos fazia seguir um caminho antigo de construção, destruição e transformação radical aliados a um “sonho megalomaniaco da ação prometeica” (Latour, 2014), um “siga em frente, rompa radicalmente com o passado e as consequências se resolverão automaticamente!” (ibid), agora, como sugere o autor, é como se precisássemos roubar o fogo do Olimpo com cautela. Refletindo sobre a transição entre a teoria prometeica e a pós-prometeica da ação, podemos pensar antes uma desconexão entre duas

narrativas: A da modernidade hegemônica, na qual, como já mencionamos, o design participa como motor do progresso, do desenvolvimento, da modernização e do desapego e a segunda que designaria o que pode-se considerar uma altermodernidade, baseada cuidado, no apego e na cautela.

Nessa transição, design era antes considerado na balança do “não somente..., mas também” (LATOUR, 2014 p.02) como se um objeto pudesse ser encarado a partir de sua materialidade intrínseca e, por outro lado, por seus aspectos simbólicos e estéticos, que podemos entender também por aquilo que Latour retoma com o termo francês *relook*: algo como dar aparência ou forma a um objeto (ibid), o design do objeto, uma camada superficial feita por profissionais menos sérios (os designers) com supervisão de profissionais bem mais sérios como os engenheiros, contadores e cientistas, por exemplo (ibid). Passando para um período pós prometeico, em que termo é expandido e design, então, passaria a ser aplicado também a “cidades, paisagens, nações, culturas, corpos, genes” (ibid, p.04) e a própria natureza.

Para construir uma teoria da ação pós-prometeica, Latour apresenta cinco conotações para o termo design, as quais poderíamos considerar para agirmos fazendo juz a dimensão da tarefa que temos em mãos, que tem sido exponencialmente ampliada em razão das crises que a humanidade vem enfrentando (Latour, 2014). A primeira, humildade, se refere a uma modéstia do termo, a ideia de elaborarmos algo através do design, em oposição ao sentido de uma fundação, a ideia de que vamos construir algo - como num sonho megalomaniaco de Prometeu. A segunda é a atenção aos detalhes, que é ausente na ação heroica prometeica das grandes revoluções, que é inconcebível na modernidade, por atrasar o desenvolvimento. A terceira está ligada a forma de como o design se relaciona com os significados; a quarta se refere ao fato de que sempre estamos criando a partir de alguma coisa, desse modo, todo design é um redesign. Não há criação que surja do nada, como herdamos do referencial prometeico e moderno. A quinta é por fim a ideia de uma atividade criativa que propõe um encontro entre a materialidade e a moralidade. Se estamos projetando para responder à “questões de interesse”, não podemos mais simplesmente nos abster das responsabilidades éticas que vêm com o fato de colocarmos coisas no mundo, dessa maneira questões de fato se revelariam enquanto questões de interesse (ibid).

Ao propor as cinco conotações que design viria a designar numa era pós prometeica, Latour nos encaminha para um pressuposto de que não haveria mais um ideal pré estabelecido, uma forma única de fazer, mas sim um direcionamento para uma ação coletiva, dando atenção às transformações e impactos que a prática da atividade do design causaria no mundo. Para Latour, o percurso do termo design nos encaminha para o entendimento de que:

“(...) a pequena palavra 'design' pode servir como um importante medidor para nos ajudar a detectar o rumo que tomamos e o quão bem tem se saído o modernismo (e também o pós-modernismo). Para colocar a questão de maneira mais provocativa, eu diria que design é um dos termos que substituiu a palavra 'revolução'! Ao dizer que todas as coisas têm que ser elaboradas e reelaboradas através do design – incluindo a natureza –, nós sugerimos implicitamente algo como: 'elas não serão nem revolucionadas e nem modernizadas'.” (LATOUR, 2014, p.4)

Latour propõe que na expansão do termo o designer deixa de ser guiado pela teoria da ação, como Prometeu ousado que rouba o fogo do Olimpo contrariando Zeus e passa a ser um Prometeu cauteloso, que interfere no mundo com cuidado, apego e cautela. Não é deixar de roubar o fogo do Olimpo, mas roubar o fogo em comprometimento com o mundo e seus habitantes, humanos e não humanos. Como principal característica do personagem Prometeu no que podemos considerar a altermodernidade, temos a cautela. Em resposta a realidade atual do planeta, Latour sugere que nós, designers, sejamos cautelosos em nossas ações no e com o mundo. Mas seria o Prometeus Cauteloso a resposta para o questionamento de como devemos agir enquanto designers, já que temos as crises planetárias diante de nossos olhos e mãos?

Em *A proposição cosmopolítica* de Isabelle Stengers - texto que foi produzido a partir de uma fala da autora em 2003, num colóquio sobre cosmopolítica, na qual a autora lança propostas sobre a emergência da cosmopolítica no século XXI, Stengers se inspira no personagem conceitual deleuziano, o idiota - que Deleuze e Guattari, por sua vez, tomam emprestado de Dostoiévski -, tecendo relações entre sua proposição cosmopolítica e o idiota dos autores.

O idiota no sentido do termo em grego, “é aquele que não fala a língua grega, e que por isso está separado da comunidade civilizada” (STENGERS, 2018 p.444). Para os gregos, o idiota é um habitante de si próprio e enfrenta modos de ser e pensar de forma muito mais resistente. Ao descrever o personagem conceitual de Deleuze e Guattari²⁵, Stengers nos diz que o idiota é “aquele que sempre desacelera os outros, aquele que resiste à maneira como a situação é apresentada, cujas urgências mobilizam o pensamento ou a ação. E resiste não porque a apresentação seja falsa, não porque as urgências sejam mentirosas, mas porque “há algo de mais importante”. Que não lhe perguntemos o quê. O idiota não responderá, ele não discutirá. O idiota faz presença, ou, como diria Whitehead, ele coloca um interstício. Não se trata de interrogá-lo:

“o que é mais importante?”. “Ele não sabe.” Mas sua eficácia não está em desfazer os fundamentos dos saberes, em criar uma noite onde todos os gatos são pardos. Nós sabemos, existem saberes, mas o idiota pede que não nos precipitemos, que não nos sintamos autorizados a nos pensar detentores do significado daquilo que sabemos” (ibid).

O papel do idiota é então o de desacelerar, de fazer hesitar, gaguejar, de dificultar os raciocínios, não para impedir a resolução de algo, mas justamente gerar ocasião em que se possa aflorar uma sensibilidade um pouco diferente, em que se hesita, caso a caso, de uma maneira específica. O pensar com a personagem conceitual do idiota para Stengers não é gerar um *modus operandi* que se torna repetível, pois a cosmopolítica não é aplicável, mas sim praticada. O que a autora propõe é uma cosmopolítica idiota, que não é capaz de dar uma boa definição de procedimentos que vão definir um bom mundo comum (ibid). Ao contrário, ela se dirige

25 Deleuze e Guattari desenvolvem a ideia de personagem conceitual no livro *O que é a filosofia*, publicado no Brasil pela editora 34 com tradução de Bento Prado Jr, e Alberto Alonso Muñoz. No livro, os autores apresentam o idiota não apenas como finalidade da filosofia, mas também uma condição do próprio ato de filosofar.

àqueles que pensam sobre essa urgência, não negando a urgência, mas dizendo que talvez haja algo mais importante aí.

Para Stengers, o cosmos da cosmopolítica é o desconhecido que constitui múltiplos mundos, divergentes, com articulações que eles poderiam se tornar capazes, ao invés de uma paz que se pretende final, na qual aquele que diverge seria reconhecido com um ponto particular que pode ser inserido onde os outros estão convergindo. Porém a cosmopolítica não pressupõe um representante e, o idiota, nesse lugar, não é aquele que produz alguma finalização ou conclusão, o que nos termos de Stengers seria um “e portanto” (ibid), encarado com uma boa vontade de integrá-lo. O cosmos seria então o que opera uma colocação em igualdade, dissociando igualdade e equivalência, e essa igualdade não se desdobra num “e portanto”, mas o põe em suspensão, implicando na intercambialidade de posições. A hesitação produzida pelo idiota não é algo que precisa ser resolvido, incluído ou tolerado, mas ao mesmo tempo não se pode ignorar aquilo que faz hesitar.

A questão é então levar em conta essa hesitação sem que ela seja reduzida a uma articulação da arena política comum, buscando a compreensão sobre quais procedimentos podem ser adotados para que haja alguma concordância dessa dissonância sem que passe por um achatamento da hesitação ou que ela seja reduzida. Stengers nos diz que a cosmopolítica não é um programa, mas um fazer gaguejado²⁶, uma operação que, em si, faz hesitar. O objetivo da cosmopolítica é então o de desacelerar a composição do mundo comum.

Stengers nos alerta para a necessidade de uma cautela em relação à boa vontade individual. O desafio que o idiota nos traz não está ligado a essa “boa vontade”, mas a maneira de como podem ser escutados no coletivo, a partir de um agenciamento posto da forma em que o pensamento coletivo possa se construir em presença daquilo que produz a hesitação (ibid, p.448). O perigo da boa vontade e da tolerância é, justamente, o de apagar a hesitação.

O que o idiota sussurra não transcende os saberes e não possui em si mesmo qualquer significação. É o modo como esse sussurro modificará eventualmente (na forma de um acontecimento) não as razões, mas a maneira como as razões daqueles que discutem se apresentam, que pode resultar nessa significação (ibid p.450)

Dessa maneira, o murmúrio do idiota não é o acontecimento, mas abre a possibilidade de que algo que não estava dado até determinado momento, aconteça. É algo que produz uma ocasião que desencadeia um acontecimento. Não há uma denúncia aos saberes articulados pela proposição do idiota, ele não os nega nem os aponta enquanto falsos, o idiota também não é uma fonte oculta que guarda um segredo, ele apenas expõe aos outros seus argumentos e provoca uma desaceleração, porque faz hesitar justamente as consequências geradas por uma prática determinada.

A proposta de Stengers é então que ao invés de gerarmos um “e portanto”, falsamente

26 Stengers faz referência ao conceito deleuziano de gagueira

incluindo as hesitações geradas pelos idiotas, que permitamos que suas existências provoquem alguma mudança no curso da política. Não se trata de tolerar uma outra visão, mas investir nela, incluindo assim outros modos de pensar, que desencadearia uma desaceleração das práticas. O sussurro do idiota engendra a possibilidade da desaceleração e ela, em si, é uma criação. A cosmopolítica, uma vez associada às hesitações idiotas, impediriam que a produção do mundo comum vá rápido demais.

Podemos pensar também o cosmo como espaço para a hesitação e a desaceleração sobre as certezas que nos circundam, dificultando nosso ímpeto imanente de qualificar e desqualificar outras presenças - humanas e não humanas - provocando em nós mesmos certa hesitação que promovam equalizações que gerem a reverberação de outras vozes na arena política, vozes essas que, como diz Stengers, não podem ou não querem responder às “questões planetárias” (ibid). O pavor que a autora apresenta a partir da imagem de Cromwell, (ibid, p. 447) precisa penetrar, assim como os outros diversos atravessamentos e afetos, positivos e negativos, para também a partir do desconforto, gerarmos novas formas de criação que sejam significantes, desaceleradas e coerentes. Trata-se de hesitar sobre as nossas próprias práticas.

Com Stengers somos convidados a ouvir o sussurro do idiota que provoca a capacidade da desaceleração. Associando as hesitações idiotas à cosmopolítica, impedimos que a produção do mundo comum vá rápido demais. Repensamos as práticas e pensamentos das ciências modernas, dando voz a saberes antes não considerados. E quando retomamos o Prometeu de Latour, somos encaminhados a pensar uma ação coletiva que dá atenção às transformações e impactos que as práticas do design causam no mundo, entendemos que não se trata de deixar de roubar o fogo do Olimpo, mas de roubá-lo com cautela, com a atenção de um Prometeu Cauteloso, preocupados - com apego e cuidado - com as questões de interesse que nos cercam.

O idiota e Prometeus nos convidam a rever nossas teorias e práticas para a construção de novos caminhos para elas, com Latour, pensando a significação da disciplina que nos é cara, o design, e com Stengers a própria ciência moderna, da qual fazemos parte, mas que também podemos direcionar de forma menos abrangente às teorias e práticas do nosso campo de interesse. Mas responderiam Prometeu e Idiota a todas as necessidades que enfrentamos ao repensarmos as teorias e práxis do design? Que outros caminhos são possíveis para que o encantamento de nossos pensamentos e práticas aconteça?

4.2. O palhaço e a bagunça: outros caminhos para encantar o design

Quão disponíveis estamos de fato para nos encantar? Luiz Antonio Simas, em seu texto *As ariranhas e o encantado do Ariri*, publicado no livro *Arruaças*, fala do encantamento a partir do Tambor de Mina, prática de encantaria do Maranhão, e apresenta a encantaria enquanto terreno fecundo para se pensar alteridade, nesse texto Simas também apresenta a necessidade de se nos relacionarmos com o outro e as possibilidades do corpo como potência de liberdade:

O encantado é um encorpado que nem corpo é e só corpo tem. É aquele que se colocou disponível para mudar, alterar o corpo, transformar a experiência, atravessar e enxergar de outras formas a vida como caminho de negação da mortandade. (SIMAS, 2020, p.32)

Simas vê na encantaria um manancial de pensamento. Pego carona com ele para entender o encantamento enquanto categoria de pensamento, como ele, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo, Thamara Rodrigues e outras e outros, se debruçam a pensar. O encantado é aquele que se coloca disponível a transformação da experiência, capaz de encontrar com a vida de outras maneiras em oposição à morte. Nesse sentido, se encantar teria o objetivo de promover outras formas de viver no e com o mundo, colocando o corpo no jogo. Em *Fogo no mato: A ciência encantada das macumbas*, Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino dizem que é na simplicidade da vida comum que os saberes são encantados e se dinamizam, e assim “são reinventados os sentidos do mundo” (SIMAS, RUFINO, 2019 p.8).

Thamara de Oliveira Rodrigues, em seu texto “*Humanidades Encantadas: sobre vida, futuro e sonho*”, resultado da conferência apresentada no evento Humanidades Encantadas em outubro de 2021, aponta para disposição de pesquisadores e pesquisadoras da história, da filosofia e de outras disciplinas em produzir esforços para ir além do caráter pragmático e exclusivamente técnico das ciências, a fim de pensar e se abrir a experiências menos canônicas que procurem acolher e integrar o que nos circunda, e se aproximarem de ontologias, saberes, histórias e filosofias não exclusivamente ocidentais, e também de demandas mais existenciais, dos afetos, dos sonhos e dos desafios ético-políticos (RODRIGUES, 2021, p.2).

Esse movimento, segundo a historiadora, é reação ao processo denominado por Weber por “desencantamento do mundo” ou por Nietzsche com a “morte de Deus”. Está ligado “a gradual perda de confiança nos sentidos, no corpo, nos afetos, na arte, no mistério, no indizível, nos mortos, nos saberes ancestrais, na natureza” (ibid). Para ela, encantar e reencantar, seria uma resposta ao processo histórico” cuja força residiu em posicionar determinadas realidades com base em expectativas universais violentas que denegaram a diferença” (ibid). Em consequência a esse movimento de desencantamento do mundo, herdamos a crença de que já não se pode construir futuros que se diferem em significância daqueles que se apresentam aterrozantes para nós (ibid). Para ela, fica cada vez mais difícil imaginar mundos para além do que está dado, pois o real foi reduzido ao que está disponível, ao que pode ser visto e dito, e, dessa maneira, simplificamos as narrativas lógico-formais à enunciados e conceitos que se esgotam em si mesmos. Para a autora, “isso é o desencanto: a redução e a morte da pluralidade da vida, dos seus mistérios, dos seus detalhes, dos seus caminhos múltiplos” (ibid).

Rodrigues reforça a importância de perseguirmos a disposição afetiva, capaz de construir outras poéticas de mundo a partir da imaginação de outros futuros, que irrompem passados violentamente silenciados. Encantar e reencantar as humanidades seria então, segundo ela, um compromisso com o entusiasmo, a produção de ciências preenchidas por vidas e sonhos, entu-

siasmadas:

As Humanidades Encantadas, então, são aquelas com algum entusiasmo, mas um entusiasmo crítico, para lembrar o caráter de possibilidade, de transformação da história, de movimento a partir da diferença, sem esquecer, contudo, daqueles que vieram antes de nós e virão depois, cujo sofrimento e alegrias nos constituem, nos assombram e nos inspiram. (ibid, p.3)

Starhawk em seu texto *Magia, visão e ação* apresenta a definição de magia por Dion Fortune, uma oculista do início do século XX: “segundo ela, a magia seria ‘a arte de modificar a consciência de acordo com a vontade’” (STARHAWK, 2018 p.55). Seguindo o entendimento da autora, magia assim definida, incluiria a ideia e a arte de ver e imaginar, e além disso, a ideia de impermanência, e nesse sentido, a mudança refletiria um mundo fluido e dinâmico. Para Starhawk a vontade designaria a “uma intenção humana focada que tem um impacto no mundo em torno de nós” (ibid). Esse mundo, para a autora - adotando uma ideia que ela considera como fundamental para os indígenas - não separaria os seres humanos do resto do mundo, animais, plantas, da vida e da espiritualidade. Desse modo existiria “um contínuo e um fluxo de consciência que atravessam o próprio mundo e a própria Terra” (ibid) e assim, incluiríamos o ser humano no mundo natural. Pensando essa ideia de mundo, Starhawk, ao lembrar de uma fala que ouviu na ReACT, em que um palestrante afirmava que a natureza canta, entende que outra definição de magia seria a arte de nos abirmos para ouvir profundamente essa comunicação, a do canto da natureza.

Observando essas definições, percebemos que tanto o encantamento proposto por Simas, Rufino e Rodrigues quanto as definições de magia abraçadas por Starhawk, nos falam de uma forma de reimaginar, reinterpretar e ouvir o mundo e as coisas que nos cercam com objetivo claro de promover mudança e, de alguma forma, transcender a ordem estabelecida.

Para Starhawk é necessário compreendermos que o espírito tem seu próprio domínio, que permeia, - e eu diria, é permeado - por esses mundos, natural e humano, portanto, para ela é preciso que nos relacionemos de forma adequada com ele. Para alcançar esse bom relacionamento, precisamos reverenciar o mundo natural, oferecendo reciprocidade. Condição que o capitalismo não permite, já que vivemos num modelo em que consiste em extrair valores da natureza sem restrição. (ibid. P. 57)

As perseguições às Bruxas aconteceram enquanto reação a essas visões de mundo, consideradas como perigosas, más e alinhadas ao diabo (ibid). Segundo Starhawk “as perseguições, portanto, eram uma maneira de fazer frente ao *entusiasmo* – isto é, a um conjunto de filosofias que viam o mundo como repleto de vida e potencial de mudança” (ibid, p.58). O capitalismo fez com que nos desconectássemos do espírito - e desse *entusiasmo* - e construíssemos cada vez mais uma visão racionalista que pressupõe separações. Seria possível então considerar uma nova caça às bruxas o que fazemos hoje como ciência quando desconsideramos outras formas de saber/fazer e, não obstante, tudo aquilo que de algum modo busca uma conexão com o entusiasmo?

Starhawk completa dizendo que para os que acreditam na importância da ciência, é preciso dedicar atenção a ela em tempos de mudança climática, e mais importante, compreender que o que entendemos como ciência é parte do conhecimento humano que podemos “potencialmente englobar se nos permitíssemos retornar, resgatar e reativar alguns desses antigos conhecimentos e compreensões” (ibid, p.58). Starhawk nos diz:

Eu frequentemente reflito sobre como seria ter uma ciência que admitisse a possibilidade de consciência. Como seríamos se nos permitíssemos abraçar novamente algumas das visões de mundo indígenas²⁷ e, ao mesmo tempo, somar a elas alguns dos nossos modos atuais de entender como comprovar rigorosamente nosso conhecimento. (ibid. p.59)

Podemos pensar que para além de dedicar demasiada atenção às ciências no tempo das mudanças climáticas, devemos ainda mais nos dedicar a pensar as ciências em tempos de negacionismo. Não se trata de abandonar a noção científica que estamos há séculos construindo - porque inclusive para refutar essa ideia de “ciência moderna” precisamos ter dado todos os passos que demos na construção do pensamento científico em suas mais diversas áreas de conhecimento. Devemos à ciência e a quem a produziu todo avanço tecnológico e conhecimento sistematizado que nos permitiu, para citar um dentre os milhares de exemplos, alcançar de forma absurdamente rápida o desenvolvimento da vacina contra covid-19 que assola o mundo de forma arrebatadora. Assim como nos permitiu chegar ao ponto de entendermos que faz-se necessário pensarmos outros modos de produzirmos ciência, dando voz a conhecimentos antes subalternizados, trazendo para discussão outros pontos de vista pertinentes para construirmos outras possibilidades de mundo alternativos, que nos ajudem a tecer saídas para as crises que enfrentamos.

Pensando esses outros caminhos para a produção científica, nos encontramos com Isabelle Stengers, de quem Starhawk é interlocutora, que, em seu texto *Reativar o animismo*, nos diz: “algumas pessoas adoram dividir e classificar, enquanto outras fazem pontes – tecem relações que transformam uma divisão em um contraste ativo, com poder de afetar, de produzir pensamento e sentimento” (STENGERS, 2017, p.02). Para construirmos outras possibilidades de fazer ciência, nos afastando dessas divisões e classificações, Stengers nos sugere a ideia de reativar [*to reclaim*]:

Reativar significa reativar aquilo de que fomos separados, mas não no sentido de que possamos simplesmente reavê-lo. Recuperar significa recuperar a partir da própria separação, regenerando o que a separação em si envenenou. Assim, a necessidade de lutar e a necessidade de curar, de modo a evitar que nos assemelhemos àqueles contra os quais temos de lutar, tornam-se irremediavelmente aliadas. Deve-se regenerar os meios envenenados, assim como muitas de nossas palavras, aquelas que – como “animismo” e “magia” – trazem com elas

27 Starhawk se refere às visões de mundo indígenas, mas podemos considerar não somente elas, mas também tudo aquilo que é excluído do pensamento dominante, como os saberes das religiões de matriz africana e de tudo aquilo que engloba os saberes populares - no sentido de fresta, resistência, síncope.

o poder de nos tornar reféns: você realmente acredita em...? (ibid)

Em nota, a tradutora do texto de Stengers, Jamille Pinheiro Dias, apresenta o verbo *to reclaim* como bastante polissêmico, que pode também ser traduzido como “reivindicar”, “recuperar”, “reformular”, “regenerar”, “reafirmar”. Jamille expõe que Stengers abraça o termo inspirada na comunidade das bruxas neopagãs – ligadas à Starhawk. A tradutora do artigo ainda explicita que Stengers entenderia “*reclaiming*” como um aventura empírica e pragmática, “pois não significa primordialmente retomar o que foi confiscado, mas aprender o que é necessário para habitar novamente o que foi destruído”. Nesse sentido, *to reclaim*, estaria ligado, irreduzivelmente, a “*curar*”, “*reapropriar*”, “*aprender/ensinar de novo*”, “*lutar*”, “*tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada*”. Jamille ainda diz que o termo, em sua história, passa pela ligação entre espiritualidade e magia, e também pela transformação política e social. Não obstante, reativar diz respeito também a ações e práticas situadas, que podem ser norteadas pelo que é empírico e pragmático e não a uma repetição nostálgica do passado. Desse modo, estaria o reativar de mãos dadas com a magia e o encantamento de Starhawk e Simas, Rufino e Rodrigues.

Renato Sztutman em seu artigo *Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers*, que parte de sua fala na VI ReACT na qual compôs a mesa “*Feitiçarias contrapolíticas, contrafeitiçarias políticas*”, realizada em 19 de maio de 2017, expõe o pensamento de Stengers em que diz que é necessário trazer as ciências para o campo da política, para oferecer um antídoto “à economia do conhecimento vigente” (SZTUTMAN, 2017 p.340) que transmuta em mercadoria todo saber, destruindo as capacidades de agir e pensar em conjunto, descortinando uma cosmopolítica que pode trazer outros sentidos para as aventuras de experimentar e especular que envolvem tanto a ciência como todas as formas de pensamento (ibid).

Para Stengers, segundo Sztutman, a insistência em participar das “assembleias modernas” (ibid) que parte daqueles que não foram convidados, é um ato de resistência eminente, que exige uma desaceleração dos modos como pensamos e agimos no mundo. Feitiçaria, animismo e magia, termos tão utilizados pela filósofa, não raramente são associados a esse sentido de resistência política, por refletirem, exatamente, práticas banidas tanto da política como do campo da ciência. “No entanto, isso que foi banido ou obliterado volta a insistir contra todo processo de unificação ontológica da modernidade” (ibid). Dessa maneira, as práticas animistas, que estariam restritas a regimes ontológicos específicos, poderiam ser reativadas por práticas modernas, não enquanto um processo nostálgico nem numa apropriação a algo totalmente exógeno, mas de uma criação de resistência (ibid), que produzem agenciamentos e novas conexões. Essa seria a questão central do trabalho de Stengers, segundo Renato Sztutman, a de investigar formas de fazer conexões entre as ciências modernas e outras práticas “marginais”. Isso seria uma prática de resistência, no sentido de afirmar existências e abrir possibilidades de novos possíveis. “Resistência como modo de recusar a captura pelo Estado e pelo regime de subjetividade

capitalista, recusar a supressão de um ‘comum’” (ibid. p.44).

Seguindo o pensamento de Stengers ao “reativar o animismo” estaríamos percorrendo a possibilidade de transformarmos as práticas e pensamentos modernos:

Reativar o animismo não significa, então, que tenhamos sido animistas. Ninguém jamais foi animista, porque nunca se é animista “no geral”, apenas em termos de agenciamentos que geram transformações metamórficas em nossa capacidade de afetar e sermos afetados – e também de sentir, pensar e imaginar. O animismo, no entanto, pode ser um nome a serviço da recuperação desses agenciamentos, uma vez que nos leva a sentir que a reivindicação de sua eficácia não nos cabe. Contra a insistente paixão envenenada por desmembrar e desmistificar, o animismo afirma o que todos os agenciamentos exigem para não nos escravizar: que não estamos sozinhos no mundo. (STENGERS, 2017, p.15)

Em contrapartida, é preciso também desenfeitiçar. O filósofo Renato Sztutman apresenta o pensamento de Stengers e Pignarre em que vão sugerir que a feitiçaria não teria sido extinta pelo capitalismo e sim os feiticeiros. Desse modo é como se a feitiçaria existente no mundo tivesse sido cooptada pelo capitalismo e esse houvesse se tornado “um ‘sistema feiticeiro sem feiticeiros’” (SZTUTMAN, 2017 p.348). Pignarre e Stengers utilizam o sentido de “captura” proposto por Deleuze e Guattari, que propõem captura como “subsunção de uma força ou fluxo a um aparelho centralizador, sobrecodificador” (DELEUZE e GUATTARI *apud* SZTUTMAN, 2017, p.348), que produz poder entorpecente, atingindo as pessoas, tirando proveito de qualquer oportunidade para gerar lucro e produzir impotência nas pessoas. Seria preciso então reclamar o desenfeitiçamento (ibid).

Na introdução desta tese lançamos a provocação feita por Wellington Cançado em que o pesquisador questionou como a gente pode pensar um desvio para o animismo, se o que a gente faz, enquanto designers, é exatamente desanimar o mundo? Acredito que seu questionamento foi parte inspirado por Starhawk e Isabelle Stengers. Assim como somos aqui convidados a pensar com elas magia, feitiçaria, ativação (*reclaim*), animismo, e também com Agamben a profanação e com Simas, Rufino e Rodrigues o encantamento. Então retomando a questão de Cançado, refaço a pergunta com a qual começamos esse subcapítulo: Quão disponíveis estamos, de fato, para nos encantar (ou profanar, fazer magia, feitiçaria, animismo, reativar) e também ao design?

Ao longo da vida fui atravessada pelo palhaço da folia de reis de diversas maneiras. Antes menina, criança, afetos como medo e deslumbramento me invadiam quando em presença desses seres, ou então quando em presença da máscara que habita essa casa junto comigo - e bem antes de mim. Ao ocupar o mesmo cômodo que ela, sem a presença de um outro humano, sentia um certo desconforto e desconfiança: será que não teria nada ali além do material? Depois adulta, continuei a ser afetada por esses seres e suas máscaras e, embora sem perder o deslumbramento, outros afetos foram tomando o lugar do medo. Como poderia trazer esses afetos e os palhaços para pensarem comigo essa tese?

No percurso da pesquisa nos encontramos muitas vezes com o palhaço da folia de reis, ser que nos atravessa por muitas linhas e afetos que nos instigam a pensar a todo tempo na dissolução das dicotomias, na possibilidade da dúvida, na ambivalência. Não é de hoje que somos convidados a pensar com essas figuras que são, em boa parte do tempo, postas às margens das ciências modernas e do que Wanderson Flor do Nascimento considera como “vã filosofia acadêmica” no prefácio do livro *Arruaças: Uma filosofia popular brasileira* de Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo, como as putas, as crianças, os boêmios, as almas, as caboclas e caboclos e tantos outros, que fazem da vagabundagem, da malandragem e da va-diagem, saberes e práticas consideradas pelo filósofo como “contracoloniais” (NASCIMENTO, 2020 p.10), mas que poderíamos também denominar como saberes abertos, que nos ajudam a questionar a ordem das ciências modernas.

O que nos interessa aqui é abrir caminhos para pensarmos maneiras a partir das quais podemos deixar de dividir e classificar - como nos alerta Isabelle Stengers - para começar a transformar toda divisão em um contraste ativo que tenham poder de afetar e produzir sentimentos e pensamentos (STENGERS, 2017, p. 02). Se o desencanto é consequência de um movimento da desarticulação de saberes “marginais” para fazer valer a lógica das práticas e pensamentos modernos, reduzindo à morte a pluralidade da vida, como propôs Thamara Rodrigues (RODRIGUES, 2021), como podemos reintegrar, não no sentido de retomar o que foi confiscado, como uma reapropriação nostálgica e totalmente exógena, como coloca Sztutman, (SZTUTMAN, 2017), mas de fazer com que o que foi confiscado nos desperte possibilidades para fazermos e pensarmos de outras maneiras, gerando resistências que viriam a produzir agenciamentos e novas conexões (ibid)? Ou ainda, como propõe Stengers como reativar no sentido de *‘tornar-se capaz de restaurar a vida onde ela se encontra envenenada’*?

Buscando responder - ainda que parcialmente - essas inquietações - que acredito, ainda vão nos acompanhar *ad infinitum*, uma vez que são geradas na busca por desfazer a feitiçaria do capitalismo - encontramos no palhaço outros modos de encarar o desencantamento do mundo. Refletindo sobre possíveis caminhos para repensar as práticas e teorias do design, como Latour que com Prometeu nos propõe uma redefinição de design e nos ensina a sermos cautelosos em nossas práticas, e como Stengers, que repensa as ciências modernas e com o Idiota nos ensina a desacelerarmos e a hesitarmos sobre nossos próprios saberes, convidamos o palhaço a nos conduzir pela bagunça para levantarmos outros caminhos possíveis - embora que ainda muito abertos - para a desconstrução do fazer e pensar dominante do design.

Palhaço, parvo, bufão, bobo, néscio, louco, arlequim.

Se buscarmos a definição de palhaço nos dicionários encontramos suas significações enquanto atores cômicos que têm intenção de divertir o público através de piadas e brincadeiras. Encontramos também outra resposta: pessoa que provoca o riso e que não pode ser levada a sério. Se tentarmos encontrar outras definições para o termo, podemos nos deparar com muitas delas. Me vem o jargão de uma única palavra proferida com a boca cheia e de maneira em que quase separamos todas as sílabas: Pa-lha-ço! Nesse sentido, aquele ou aquela que engana, usa

de sordidez, uma ou um sacana - como costumamos nos referir ao atual presidente: Bozo²⁸. Palavra que em tempos atrás designava um outro tipo de palhaço, o personagem da televisão.

Seguindo Mikhail Bakhtin, em *A cultura popular na idade média e no renascimento: O contexto de François Rabelais*, podemos nos lembrar dos bufões e bobos, personagens característicos da cultura cômica na Idade Média. “De certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval)” (BAKHTIN, 2008. p.15). Bobos e bufões atuavam nas cortes e não eram atores, cujo trabalho seria o de representar uma personagem no palco, e sim, o oposto, continuavam sendo bufões e bobos na vida, em todas as circunstâncias, “encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Situavam-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), nem personagens excêntricos ou estúpidos, nem atores cômicos. (ibid)” Na ocasião do carnaval, na Idade Média, os Loucos, Bobos e Bufões eram coroados reis e recebiam do povo todos os abusos jocosos. Paira também na memória coletiva que o bobo da corte era o único a poder falar as verdades nos sistemas monarquistas. Partiam dos bobos e bufões o único insulto tolerado pelos monarcas, que se deleitavam com as piadas sobre eles mesmos.

São milenares as histórias dos palhaços. Entre o riso que faz driblar as durezas da vida e o riso que denuncia as mesmas durezas como ato político, somos atravessados por essas figuras desde as eras antes de Cristo. Mas aqui, damos atenção a esse ser que nasce no intuito de proteger o menino deus, trazendo para uma manifestação religiosa toda profanação que contraria sua ordem: o palhaço da folia de reis.

Esse ser que serve a todas as figuras execradas, na história contada, aos soldados de Herodes, mas também a Exu, a Barrabás e a Judas “Carioca” (Iscariotes), é um ser meio bicho meio gente, algo como uma figura mitológica, diferente daquilo que possa existir nesse mundo terreno, em primeira instância - uma instância que toma como verdade imagens cartesianas, ou como diria Thamara Rodrigues, o real que foi reduzido ao que está disponível (RODRIGUES, 2021). É em si ambivalente: carrega consigo todas as entidades e ocupa o lugar do profano. Não pode servir à religiosidade mas é o único que afasta o mal. Se o homem é “feito à imagem de Deus”, os soldados de Santo Reis são seus servos e o palhaço, a blasfêmia. Nem homem nem bicho, esse ser perturba a ordem religiosa, seja na terra, seja nos céus.

Despertam afetos que nos atravessam: medo, alegria, deslumbramento, curiosidade, mistério. Encantamento. São poetas do improviso, correm atrás das crianças, dançam as chulas, fazem do corpo espaço maior de expressão, com malabarismos e truques que desfazem qualquer regularidade e seriedade da folia. Têm o papel de distrair Herodes e afastar o mal que possa chegar perto da folia, da bandeira e dos foliões. Essa figura coloca em contradição todos os limites postos entre bem e mal, ser humano e natureza, trazendo para o mundo dicotômico a possibilidade da dúvida, uma terceira coisa, nem sim, nem não, sempre um talvez.

Esse ser assusta e cativa pelo riso. Mikhail Bakhtin apresenta que, sem sombra de dúvi-

28 No Brasil não é novidade termos palhaços ocupando cargos públicos, como o Tiririca deputado, por exemplo.

das o riso foi uma forma defensiva exterior, mas não pode ser reduzido a esse sentido:

O riso não é forma exterior, mas uma forma interior essencial a qual não pode ser substituída pelo sério, sob pena de destruir e desnaturalizar o próprio conteúdo da verdade revelada por meio do riso. Esse liberta não apenas da censura exterior, mas antes de mais nada do grande censor interior, do medo do sagrado, da interdição autoritária, do passado, do poder, medo ancorado no espírito humano há milhares de anos. (BAKHTIN, 2008, p.105)

Bakhtin nos diz que o princípio corporal e material em sua verdadeira acepção foi revelado pelo riso, e assim, permitiu para além de manifestar a verdade popular antifeudal, a descobrir e a formular de maneira interior (ibid), sendo formada e defendida no seio do riso nas festas populares pelas formas cômicas. “O riso revelou de maneira nova o mundo, no seu aspecto mais alegre e mais lúcido” (ibid.), suas possibilidades exteriores estão diretamente ligadas às suas formas interiores (ibid).

Pajeú, em sua tese de doutorado *A estética da cultura popular na folia de momo do Recife : questões de alteridade, corporeidade e transgressão*, analisando os palhaços do carnaval pernambucano, expõe que a corporeidade dos palhaços deixa vazar o que não cabe na vida ética, a comicidade dos bobos como expressão humana. (PAJEÚ, 2014, p.279) Em suas apresentações físicas, os palhaços expõem o grotesco, pressuposto do riso, do humor e do princípio cômico. Citando Pantano, Pajeú apresenta que os corpos dos palhaços, em permanente movimento, são entregues à deformidade, com um caráter grosseiro. No corpo disforme expressa-se o ridículo (PANTANO *apud* PAJEÚ, 2007 p.53). E é nessa organização “intercorpórea”, que se dirige uma oposição a um mundo acabado e completo (ibid). “É pelo riso que ele converte o mundo perfeito em algo injustificado, é por ele que se pode desestabilizar a própria vida e o palhaço carrega esse elemento como marca da sua identidade” (ibid).

Do ridículo que temos medo no mundo acabado, do ridículo que é oprimido pela ortodoxia social. Nesse sentido, essa figura é ambivalente, pois exagera na sua concepção corporal para extrapolar as fronteiras da verossimilhança e se instalar no mundo fantasioso que burla o temível (ibid).

O autor, citando Bakhtin, expõe que o mundo se aproxima do ser humano a partir do grotesco - na cultura popular - fazendo as pessoas se reintegrarem através do corpo na vida corporal. Na cultura popular de Bakhtin, as imagens grotescas não tem intenção de assustar os sujeitos, mas seu oposto, procuram liberá-lo através da graça e da alegria que estão em oposição aos pensamentos ajuizados, aos conceitos elevados e abstratos (ibid, p. 281). É o grotesco que libera tudo o que possa haver de temível e terrível no mundo, tornando-o alegre, luminoso e inofensivo. Para Bakhtin, “o medo é a expressão extrema de uma seriedade unilateral e estúpida” (BAKHTIN *apud* PAJEÚ, 2008 p.41). O grotesco que é caracterizado por uma liberdade absoluta, não é possível num mundo de medo.

O palhaço, desse modo, é um ser transgressor, porque desfaz as normas canonizadas do

corpo, da seriedade, do acabamento, rompendo os muros da vida real: Ele deforma os sujeitos, deforma seus valores axiológicos e os permitem ser quem quiserem, (...) por meio dos elementos grotescos que mascaram e os distanciam da experiência habitual da vida (PAJEÚ, 2014 p.281).

Essa é a contribuição maior do palhaço: a transgressão de toda ordem. Não se trata de mais uma vez dividir dicotomicamente a ordem e a bagunça, assim como fazemos oposições intermináveis na modernidade, mas sim fazer conviver a ordem e aquilo que a transgride - afinal, para se haver transgressão é antes necessário que haja a ordem. Mas o palhaço põe em suspensão a própria ordem, inclusive desmontando a própria dicotomia que nosso pensamento cartesiano procura para o encaixar. Não há esse espaço entre coisa ou outra. É sempre um talvez. Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino em *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas* nos dizem que a transgressão pode ser vista como “potência assentada no princípio da imprevisibilidade [que] tensiona os limites das razões totalitárias” (SIMAS, RUFINO, 2019 p. 37-38), que causam a verdadeira bagunça (o que chamaram de quiproquó). Para eles, devemos nos equilibrar entre “a desconfiança das certezas” que se apresentam a nós pesquisadores e os “caminhos que se reivindicam como formas alternativas” (ibid). “É, em suma, um saber cismado, aquele que é aliado da dúvida” (ibid) .

O palhaço é o que deixa vazar o que não cabe na própria vida ética. É o que produz o riso que nos libera do medo e do temor. É o que libera os sujeitos a partir do grotesco. É o que põe o corpo disponível à vida. É o que está em permanente movimento. É o que está entregue a deformidade em oposição ao mundo acabado. É o que converte pelo riso esse mundo acabado, perfeito, em algo sem justificativa. É o que desestabiliza a própria noção de vida. É a fronteira entre a vida e a arte. A própria fresta, a própria síncope, mas também o que vai além dessas duas categorias. É então o que encanta e também o que bagunça.

Se Bruno Latour, com Prometeu, propõe que tenhamos cautela em nossas práticas projetuais e se Isabelle Stengers, com o Idiota, propõe que de desaceleremos nossos processos, propomos com o palhaço que baguncemos nossas ordens. Se retomarmos o pensamento sobre as ciências veremos que ciências modernas não se livraram da separação - por sua vez e a seu modo, do que é supostamente do humano (cultural) e o que é do animal (natural), o palhaço suspende a separação e promove o encontro em sua própria existência. Não há humano, tampouco animal e há um pouco de cada.

Com o palhaço propomos a profanação e também o encantar, o fazer magia, o ativar e o animar. Se o idiota nos convida a hesitar sobre o como estamos fazendo ciência, o palhaço nos pede que, ao hesitarmos, que restituamos ao uso, ou seja, que nos permitamos tocar, tudo aquilo que está posto no fazer, bagunçando - e profanando - nossas práticas. Se Prometeu é agora cauteloso respeitando o passado e o mundo que nos cerca, o palhaço nos convida a experimentarmos irmos além do que está dado bagunçando a própria ideia de mundo.

Bakhtin, ao descrever a linguagem carnavalesca da Idade Média apresenta uma visão muito próxima ao que viria a ser esse palhaço enquanto ser no mundo:

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. (BAKHTIN, 2008)

Pensar no design com e a partir do palhaço é permitir que novas expressões surjam sem controle, de maneira dinâmica e multiforme. É justamente desfazer o medo do que não conhecemos e estarmos dispostos a encontrar avessos imperfeitos e inacabados das nossas próprias práticas. Não é apenas nos atermos aos detalhes, como Latour sugere, mas questionar os próprios detalhes, os próprios significados e a própria ética. Com o idiota o palhaço põe em suspensão o que julgamos saber. Se o idiota nos desautoriza o sentimento de que somos detentores dos significados daquilo que sabemos, o palhaço nos convida, na hesitação do idiota, a desmontarmos os próprios saberes que achamos ter.

É fazer magia com Starhawk, através da arte de modificar a consciência (STARHAWK, 2018 p.55), e animismo com Stengers, promovendo agenciamentos que transformam metaforicamente a capacidade de nos afetarmos e sermos afetados, «de sentir, pensar e imaginar» (STENGERS, 2017, p.15). É profanar com Agamben, desativando os dispositivos de poder e devolvendo ao uso comum os espaços que esse mesmo poder confiscou (AGAMBEN, 2006, p.61). Porque profanar é reaprender a arte de viver, como crianças, restituindo a mágica da vida. Ao profanar, estamos assumindo a vida como um jogo que nos afasta da seriedade da esfera do sagrado.

Podemos pensar o encantamento do palhaço como algo provocado pelo riso, que teria poder de desentorpecer os seres humanos e reclamar o desenfeitiçamento, porque o riso, como disse Mikhail Bakhtin, revela o mundo de uma nova maneira, em seu aspecto mais lúcido e mais alegre (BAKHTIN, 2008, p.105). O riso é capaz de devolver a capacidade humana de sonhar, é capaz de desendurecer a vida e assim, transformá-la. Bakhtin, ao tratar do riso a partir de Rabelais, sugere que encontros entre sujeitos heterogêneos, com modos de vida diversos, são gerados - de maneira desarmônica - a partir de um dinamismo que não propõe uma recepção passiva ou que exista conhecimento acabado e estático. Para ele os combates são travados quando essas diferenças entre os sujeitos heterogêneos se cruzam, e esses cruzamentos se dão a partir do riso, capaz de destronar e renovar o poder e a verdade oficial, fazendo triunfar a justiça e tempos melhores (BAKHTIN, 2008, p. 85), de forma revolucionária.

Com o palhaço da folia de reis arriscamos ainda retomar algumas das figuras que representam, como os soldados de Herodes e Exu. Com o palhaço vivemos os soldados de Herodes que precisam se reinventar para fugir de Herodes e proteger o Deus menino. Conta a história que se mascararam para se tornarem irreconhecíveis e, assim, não servirem mais a Herodes, que por ego e poder tenta matar o menino Jesus, mandando assassinar todas as crianças que eram encontradas. Os soldados de Herodes se recriam, transmutam, modificam, escolhem outro caminho para seguir, em oposição à morte. Assim se encantam.

Também Exu, que nos dá a capacidade de lidar com o inesperado e a possibilidade da reinvenção. Assim como o palhaço - que na folia de reis é também Exu -, o Orixá tem uma face transgressora e brincante. Essa face da traquinagem, é capaz de bagunçar o pensamento, de colocar o mundo de ponta cabeça, de fazer nascer no jogo outras possibilidades de vida, que vão adiante da resistência, porque re-existem, como uma insistência em existir, com objetivo de encantar e dar a vida, sentido. Em *Exu, o senhor da comissão de frente*, Luiz Antônio Simas, nos diz que Olorum o criou a partir da lama e o destinou a função de dar aos seres a capacidade de movimento e a energia presente em tudo que existe (SIMAS, 2020 p. 69). Exu nos concede o movimento e a capacidade de adaptação para lidar com o inesperado (ibid, p.70). Simas e Rufino no livro *Fogo no mato*, nos contam uma passagem de Ifá:

Ifá diz ainda que em certa feita Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado de Ifé. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu imediatamente uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença, o dito pode não dizer e o não dito pode fazer discursos vigorosos. (SIMAS, RUFINO p.112-113)

Exu e o palhaço nos convidam à possibilidade da dúvida, a praticar a cisma e desfazer as dualidades. A revisão para o campo do design com o palhaço passaria por um desordenamento do que conhecemos. Não se trata de uma bagunça organizada e sim de acessar os nossos próprios avessos, colocando em cheque o que sabemos, quem somos, o que fazemos, acessando novas imagens nem sempre agradáveis, limpas e lisas. Porque o encantamento aqui sugerido não é o encantamento dos contos de fada, mas é colocar o corpo no jogo, se disponibilizar para a transformação da experiência, estar aberto à vida que não é experimentada quando nos mantemos na zona de conforto ou quando acessamos apenas as superfícies dos saberes com os quais pretendemos dialogar. É preciso estarmos abertos a ouvir por outros sentidos. Assim, pois, o encantamento promoveria outras formas de viver no e com os mundos, mas ao revés. É pisar as pedras olhando por onde se pisa, é dançar com a bandeira enxergando seu ‘algo além’ do material. É ouvir as coisas. É se permitir encantar, enfeitiçar, profanar, animar, fazer magia e reativar, para repensar nossas práticas e teorias, ou traçar novos caminhos para o campo do design, assim como as coisas e as pedras nos convidam a fazer. Coisas e pedras nos provocam a pensar num design que associe humanos e não humanos, coisas e questões em assembleias, os entremeando e pondo em jogo o tempo, as histórias, ancestralidades, entidades, presenças, que nos ajudem a responder às questões de interesse que nos cercam. Que possamos entremear nossas assembleias, criando novas associações através do desenho com a transgressão e a alegria do palhaço. Façamos balbúrdia. “Quem tem fama, deita na cama” autor desconhecido.

























5. CONSIDERAÇÕES FINAIS E PISTAS PARA RECOMEÇOS

Começamos essa pesquisa com muitas inquietações que buscamos transformar em questões de pesquisa. A vontade primária era a de investigar os produtos das manifestações culturais e como poderíamos pensar num caminho inverso ao praticado mais comumente quando buscamos relacionar design e cultura popular - o de pensar como o design pode colaborar para o desenvolvimento das manifestações “populares” de cultura, em especial no que tange a feitura de objetos artesanais. A questão mais básica era a de investigar um caminho ao revés: como a cultura dita popular poderia alimentar os pensamentos e as práticas de design. Começamos então, bem no início, a olhar para as coisas das ditas culturas populares, buscando brechas para adentrarmos esse percurso ainda pouco explorado no que tange esse universo imenso que põe designers e artesãos em relação. Poderíamos encontrar novos caminhos para o design a partir das manifestações populares de cultura e seus objetos?

Nesse momento acessávamos apenas as superfícies de questões muito mais latentes, não porque mais importantes do que a primeira, mas porque o motivo que nos gerava a inquietação para formular essa questão primária era cheio de afetos que atravessavam a vida em si de forma mais ou menos dura, ou mais ou menos amorosa.

Retomo então a primeira frase da introdução dessa tese: Essa pesquisa começou quando herdei uma coleção de objetos de uma pesquisa de anos sobre cultura popular fluminense. Fui convocada no processo de escrita a olhar para elas, entendendo na pele o que a tese busca ao longo dos capítulos nos dizer: não há como não ser tocado por coisas, ou o que Latour diria: nunca existiu uma pessoa que não houvesse sido tocada por objetos. Certamente, esse contexto material significativo, o que escolhemos chamar por casa-coisa, fez com que a pesquisa tomasse a direção que tomou, e foi a abertura para ela que permitiu que refletíssemos sobre suas coisas e as relações entre pessoas e coisas e coisas e coisas. Foi necessário acessar a casa-coisa

e todos afetos por ela gerados para adentrarmos o mundo das coisas e percorrermos esse caminho-tese, ora de forma mais leve, ora ultrapassando limites bem duros que o viver e escrever juntos nos impõem.

Ao aceitar que trataríamos então das coisas que habitam essa casa comigo, nossa questão central passou a ser a investigação sobre a vida dos objetos inseridos nas manifestações culturais, buscando percorrer pistas sobre o encantamento por eles gerados, uma vez que éramos afetadas por seus encantos e mistérios ao tentarmos acessá-los. Posso dizer, hoje, que a compreensão sobre as coisas e seus encantamentos se deu tanto por uma busca teórica, tanto pelo desafio que foi o de jogar com as coisas da casa-coisa pondo na mesa as emoções, as memórias, os afetos, as histórias e atravessamentos multifacetados que as envolvem. Escolher esse “objeto” de pesquisa fez com que vida e pesquisa se (con)fundissem - como diria Conceição Evaristo em *Becos da Memória* -, e foi entremeando esses sentidos múltiplos que percorremos as pistas que nos levariam a investigação de duas questões centrais que nos (des)nortearam:

Que caminhos para o encantamento as coisas nos mostram?

É possível driblar a «máquina desanimadora» de mundos e encantar o design?

A essa altura não nos restam dúvidas de que podemos aprender muito com as coisas: Em primeira análise, podemos afirmar que as coisas materializam a dimensão social e processos históricos se acessarmos suas superfícies, e que as coisas tem poder de transformar os contextos sociais de maneira ontológica. Podemos entender, de saída, que as relações que estabelecemos com os mundos são transformadas pelas coisas, bem como as transformamos para nos relacionarmos com os mundos, num eterno devir. Desse modo, podemos seguir a proposição de Borrero para pensarmos nosso campo de interesse, o design, considerando que o que projetamos tem papel “evocativo e transformador” (2015): tudo o que é posto no mundo o afeta de alguma forma.

Ainda, podemos entender as coisas em suas complexidades. Diferenciando coisa e objeto acompanhadas por Ingold, Latour e Hodder, que se aliam a Heidegger, e pensam a coisa em sua complexidade resgatando o sentido etimológico de *ding* e *thing*, entendemos as coisas como assembleias capazes de reunir humanos e não humanos, mortais e deuses. Pensando coisa como assembleia, acessamos para além das superfícies dos até então objetos - ligados às questões de fato - e passamos a compreender esse parlamentos de coisas nos quais as tecnologias materiais formam assembleias que interrompem, revisam, ou reestruturam a vida política - e nos direcionam à questões de interesse. Olhar a coisa nesse sentido é olhar para as condições materiais dos acontecimentos, entendendo que não são compostos somente por pessoas, mas também são feitos de coisas e uma tecnologia altamente complexa de reunir (gathering) (ibid. p.16).

Nos apropriando desse sentido de coisa, vamos fazendo, desfazendo e refazendo assembleias com as coisas e a casa-coisa, buscando perseguir suas controvérsias e acessá-las por suas múltiplas dimensões. Embora possamos, com Benjamin, entender que há uma linguagem das

coisas porque é fundamental que tudo possa expressar sua condição espiritual, sabemos também que não há tradução perfeita. Como Benjamin, Felinto e Busch nos dizem, há uma incomensurabilidade entre humanos e coisas e, a partir dessa incomensurabilidade, podemos compreender que os encontros e desencontros, entendimentos e desentendimentos, se dão por meios que compõem tramas complexas, pois não há um meio liso, planificado e translúcido onde tudo possa se comunicar. Ao acessar as coisas estamos sempre as renomeando e as traduzindo.

Pensando com as coisas das manifestações populares de cultura presentes na casa-coisa, percebemos que é exatamente essa incomensurabilidade que nos provoca a investigá-las: como compreendê-las? Seus estados extraordinários - porque já não estão mais a serviço daquilo a o que foram designadas - também fazem com que nos questionemos sobre elas: o que guardam essas coisas?

Pegando a bandeira e a máscara da folia de reis, que tanto nos acompanharam nessa trama-tese, vemos que o que guardam vão além de suas histórias: não bastasse o fato de terem sido construídas por alguém para servirem a um uso específico - no caso dessa bandeira e máscara, para servirem também a um grupo específico de pessoas (um grupo de foliões), que habitam um tempo-espço igualmente específicos (a década de 1970 na Região Serrana do Rio de Janeiro), tempo esse vivido também pela minha avó, que já não está mais aqui para nos contar suas histórias e as histórias que conheceu através das pessoas que viveram com essas duas coisas, tantos outros acontecimentos -, ainda carregam consigo outras dimensões mais ou menos compreensíveis, relativas a uma esfera menos óbvia ou racional que é a da espiritualidade. São muitos os caminhos para rastreá-las.

A começar pelo próprio entendimento de suas funções nas folias de reis que nos levam para a dualidade sagrado *versus* profano. Se seguirmos essa oposição buscando acessar outras camadas, emergem ainda as transitoriedades entre as duas categorias de forma mais complexa e transbordam os terceiros caminhos - esses, ambivalentes. Rastreando essas tramas de relações entre coisas e coisas, coisas e pessoas e pessoas e pessoas percebemos nas folias de reis erudição invisível à primeira vista. É mais fácil, num primeiro momento, as analisarmos de forma paternalista, como uma manifestação simplória da cultura popular, mas ao percorrermos as pistas deixadas por suas coisas e as relações que se estabelecem com e a partir delas, percebemos regras muito bem delimitadas e ao mesmo tempo jogos complexos que se dão no devir de seus acontecimentos.

Somam-se a assembleia folia, materialidades, presenças, entidades, desejos, votos, agradecimentos, pessoas, coisas e espiritualidade. São postos em jogo simbolismos que a fazem uma manifestação não maniqueísta, onde se encontram bem e mal e se expressam a devoção e a fé. A folia e suas coisas nos apresentam um mundo encantado, no qual não é possível fazer definições tão estanques. Apresenta fronteiras difusas entre bem e mal, sagrado e profano, por exemplo, e nos entregam outras possibilidades de mundo.

Destaca-se também a sua pluralidade: são somados saberes de culturas distintas, de heranças que atravessam o Atlântico e se somam aos saberes nascidos nesse chão Brasil: se

misturam as culturas africanas, portuguesas e indígenas e suas ancestralidades. Mas não é como se se fundissem a caminho de uma terceira coisa inteiramente nova: os saberes estão em relação, mais ou menos harmônica ou conflituosa, mas sem se sobrepor, intercambiando posições e poderes à medida em que se dão os acontecimentos.

A folia nos faz questionar o entendimento sobre cultura popular que se dá, na maioria das vezes, de maneira generalista. Pensar com as folias de reis faz com que questionemos as visões paternalistas sobre as culturas ditas populares, e coloquemos em cheque a sua planificação, que homogeneiza tudo que seja relativo ao povo. Para que a compreendamos, é preciso adotar outros caminhos para defini-la. Bakhtin nos alerta para um jogo dialógico entre a hegemonia e o que é criado pelas classes populares, entendendo que não há estagnação ou fenômeno que não possa ser alterado no que poderíamos chamar de cultura popular e que podemos às entender enquanto combates que acontecem à medida em que as diferenças se cruzam, em seu exato momento.

O fazer folia nos apresenta uma cultura em devir, como um baile, uma dança, um drible, de quem joga para reinventar a vida. O fazer folia constrói no jogo outros mundos paralelos ao que encaramos cotidianamente, criando novas formas de organizar esse mundo - que precisa demais ser encantado. Nas táticas cotidianas tomam conta do tempo e do espaço com seus corpos, reinventando sentidos para a vida. Podemos pensá-las como combate, como propõe Bakhtin ou ainda como resistência ou aquilo que lista Barbara Szaniecki: “prática de “golpes”, “artefatos monstruosos”, “resistência biopolítica”, “dispositivo profano”, “máquina de guerra nômade”, como diriam de Certeau, Negri, Foucault, Agamben, como Um como diria Agamben e Deleuze e Guattari (SZANIECKI, 2008, p. 10).

Também nos interessa pensar que as culturas ditas populares se dão em movimentos que transgridem os poderes instituídos e fazem renascer a vida num mundo demasiado humano, e deveras desencantado, voltado para o capital e suas espaços cinzas - a “máquina desanimadora” de mundos. E delas não nos interessa o produto. É no processo que são abertos horizontes de possibilidades para que a magia possa seguir existindo.

Processo esse que também podemos relacionar diretamente com a feitura de suas coisas. Haveria folia sem bandeira ou sem máscara, sem instrumento ou indumentária? Pensar as coisas da “cultura popular” nos encaminha para o próprio entendimento de determinado grupo de pessoas, ou sociedade. Para Vera de Vives, as coisas produzidas nesses contextos falam da coletividade e antes de representarem o indivíduo que as desenvolveu, falam das culturas a quais se relacionam: “É parte de um todo e só no todo se explica” (DE VIVES, 1977:04).

Ou ainda o que propõe Octavio Paz como “vida física compartilhada”, que podemos pegar de empréstimo e definir o próprio fazer que coloca em relação - ou correspondência, como proporia Tim Ingold - material, corpo e ferramenta, que na prática fazem um ao outro; ou “vida física compartilhada” pelo próprio motivo pelo qual se faz: quando produz uma relação física com material, corpo e ferramenta, deixo na ação uma intenção a partir do gesto - intenção essa que pode se relacionar diretamente a forma que é expressa no jogo entre material e corpo, ou

ainda, de forma mais aberta, o desejo que imprimo na coisa ao aspirar seu destino. Se seco uma pele de quati para que vire máscara, intenciono o nascimento do palhaço.

Talvez também esteja aí uma possibilidade para o design - e também, porque não, para a desarticulação da «máquina desanimadora» de mundos. Raquel Noronha em seu texto *The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomia in design* (2018), ao pensar o processo de correspondência, propõe que podemos estabelecer formas mais neutras nas relações entre humanos e não humanos se assumirmos outras possibilidades de relações - ou correspondência - com os materiais (NORONHA, 2018: 127). Mas não se trata apenas de pensarmos a transformação dos modos a partir dos quais produzimos as coisas, ou os substituímos por desenvolvimento de serviços - que se relacionam diretamente ao que compreendemos por pós-industrial, como nos diriam Szaniecki e Cocco (SZANIECKI E COCCO, 2013, p.115), mas trata-se de um desafio de incluir todos os atores envolvidos nos processos de design, aliando humanos e não humanos. Voltar a atenção para os processos e nossas relações com materiais, não é um pedido de retorno ao fazer artesanal, mas de pensar um design outro - cujo Szaniecki e Cocco apontam como caminhos o pensamento latouriano de redesenho, e o ingoldiano de making (ibid. p.119).

O caminho talvez seja o de projetar a partir do entendimento de que o que projetamos são “conjuntos complexos de questões contraditórias” (Latour, 2014), que interferem diretamente nas relações que pessoas estabelecem com seus mundos. Trata-se de nos vincularmos às assembleias, as coisas, atentos a suas condições materiais e toda complexidade que as envolvem. Mas não nos interessa apenas relações harmônicas: nos associarmos às coisas passa também por acessarmos seus avessos e por profaná-las.

É necessário as entendermos enquanto questões de interesse e deixar que nos guiem para desentendimentos, entendimentos ou ainda terceiros caminhos. Ao perseguirmos questões de interesse talvez possamos encontrar brechas que nos permitam o jogo em direção ao encantamento. É necessário tirar o design da esfera do sagrado, e permitir que, vinculados a essas assembleias de humanos e outros que humanos, profanemos nossas práticas. Assim, assumiríamos a vida como um jogo que nos tira da seriedade imposta pelo sagrado, como nos convida Agamben à profanação, reaprendendo como crianças a arte de viver e possibilitando a restituição da mágica da vida.

Como disse, foi a abertura para compreender a casa-coisa que trouxe a possibilidade da construção dessa tese nesses moldes. Se levarmos a cabo as condições materiais, poderíamos dizer que tudo só pode ser feito de uma determinada forma pela condição material - limitadora ou capacitadora - na qual se insere quem faz num tempo-espço. Encarar a casa-coisa como objeto de pesquisa se fez numa abertura mais ou menos harmônica: por vezes escolha, por vezes necessidade. Em momentos porque não era possível não ser afetada pela casa-coisa e os outros que humanos que a habitam - ainda mais porque o conviver nos foi imposto por um longo espaço de tempo em isolamento social em razão da Covid-19, em outros porque as coisas se impuseram e precisei lidar com elas, e o que era sacralizado em absoluto foi me dando abertura

para a profanação. Fui ouvindo a linguagem das coisas que me concediam o direito de tocá-las, devolvê-las ao uso e interrogá-las.

Fomos assim construindo novas possibilidades de convivência e outras assembleias foram sendo formadas, e fomos alternando posições, percebendo que nada escaparia de dentro dela. Com a casa-coisa-corpo-memória-museu me fiz e desfiz instante a instante - *ad infinitum* - articulando presente, passado e futuro a medida em que fomos nos permitindo eu, casa e coisas, a transitar entre profano e sagrado, refazendo o passado e construindo o futuro do agora. Nesse jogo novas categorias de pensamento foram surgindo e senti necessidade de sair da casa-coisa - mesmo sem deixar por hora seu espaço físico.

As assembleias com ela formadas me impulsionam a pensar outras relações que as pessoas estabelecem com seus cotidianos e suas memórias. Adentramos assim, ainda sem deixá-la fisicamente, outros espaços de memória: o Acervo da Laje, o MUF e o IPN. No caminhar por essas iniciativas percebemos outras maneiras de construção de narrativas e outras formas de pertencimento e apropriação pelas pessoas, que possibilitam espaços de memória e outras formas de fazer e pensar museu. Os percebemos também enquanto táticas frente a políticas de apagamento e outra maneira de organizar mundos em contraponto ao modo que exclui as formas de vida que acontecem fora dos espaços institucionalizados.

Essas alternativas museais, que se constroem a partir de narrativas de comunidades inteiras, se colocam no jogo entre esquecimento e memória e se sustentam na tensão entre o que se escolhe preservar ou descartar - seja material ou imaterial. A memória possibilita a construção das subjetividades e sociabilidades, alinhavados pelos processos de diferenciação e reconhecimento (Chagas, 2011 p.38). Num jogo entre estagnar e mover são possibilitados processos identitários, que marcam o tempo e o espaço com narrativas da vida cotidiana, que articulam e desarticulam poderes, e constroem essas outras possibilidades museais, que põem em relação o profano e o sagrado - ao modo agambeano - e vão sendo feitos e refeitos a medida em que o tempo passa, como espaços de memória processo, que permitem afetar e serem afetados. Espaços esses que também podem ser entendidos como espaços de resistência ou “máquinas de guerra” - como disse Chagas inspirado por Deleuze e Guattari (CHAGAS, 2016 p.250), que constroem outras possibilidades de lidar com o passado e, com e a partir dele, possibilitar outras formas de vida.

Caminhando por esses espaços de memória vamos pisando em chãos mais ou menos sinuosos e, tateando esses espaços, nos deparamos com pedras. Entendemos que é preciso aprender a caminhar e estarmos atentas por onde e como caminhamos. Saímos da casa-coisa para adentrar um território outro: o da Pequena África - que já havíamos arriscado ao visitar o Instituto dos Pretos Novos, mas agora olhando para o chão encontramos com suas pedras. Pedras essas que carregam mundos inteiros e que ousamos somar a assembleias outras para tatearmos as coisas presas no museu da polícia e as coisas descobertas no projeto arqueológico do Cais do Valongo. Somamos a essas coisas as pedras: pedras pisadas, pedras perdidas, pedras presas, pedras de destroços, pedras ancestrais.

As pedras-coisa que carregam consigo tantos passados, presentes e futuros, histórias fáceis de desvendar e outras tantas que só podem ser percebidas se estivermos de fato dispostas a ouvi-las, nos abrindo a amplos sentidos, não apenas aqueles que nos parecem mais óbvios.

As pedras como coisas nos convidam a acessar algo além de suas superfícies, e as entendendo enquanto processo, podemos tatear suas dimensões coletivas, o sentido da solidariedade, à construção de subjetividades e sociabilidades que suscitem, alinhavados por reconhecimentos e diferenciações. Pedras encantadas, não apenas porque feitas, mas porque carregam consigo a possibilidade de alterar o passo e construir outros múltiplos caminhos, em oposição a morte.

As pedras-coisa suscitam outros caminhos para o design, construindo um horizonte descolado do mundo industrial - a origem do campo, nos apartando das noções de construção, produção e criação (SZANIECKI e COCCO, 2021), e propõem um design que possibilite a associação de humanos e não humanos, questões e coisas através do desenho (Latour, 2014). Coisas e pedras nos convidam a um encantamento do design.

Pensando o campo do design, podemos nos lembrar que fomos - e continuamos sendo - alertados, inúmeras vezes, para a necessidade de alterarmos os modos a partir dos quais fazemos design ou projeto, modos esses que nos encaminham diretamente para a necessidade de revermos também como os conceituamos. Muitos autores, como Arturo Escobar, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco, Richard Buchanan, Raquel Noronha, entre outros, nos alertam para a necessidade de nos desvincularmos dos modelos dominantes do design, ou do que podemos chamar por design moderno - tal qual a origem da própria disciplina, para fazer - e pensar - design alinhados às necessidades postas pelas crises que enfrentamos e que respondam aos mundos para os quais projetamos.

Barbara Szaniecki e Giuseppe Cocco nos provocam para a necessidade de questionarmos ainda o que entendemos por ação e a maneira a partir da qual definimos humano, e, para isso, é necessário que abramos mão de oposições já conhecidas como como sujeito e objeto, cultura e natureza, que faz do ser humano o centro e a medida do mundo (SZANIECKI, COCCO, 2021, p.107). À medida em que essas oposições sejam quebradas, podemos alterar a forma como ouvimos e nos relacionamos com os mundos e com aqueles que os habitam - humanos e outros que humanos, abrindo nossas percepções para outras formas de vida. Raquel Noronha nos diz, a partir de Tim Ingold, que podemos levar em consideração aqueles com os quais convivemos no mundo, despertando a capacidade de reaprender com outras formas de pensar e fazer as coisas (tradução nossa) (NORONHA, 2018 p.126).

Para repensarmos as formas a partir das quais nos colocamos nos mundos, convidamos duas personagens conceituais a nos guiarem: a primeira, Prometeu, apresentada por Latour, nos encaminha para a reflexão sobre nossas ações enquanto designers, propondo uma ação coletiva que dê atenção às transformações e impactos que as práticas do design causam no mundo, de forma que nos preocupemos a partir do apego e cuidado, com as questões de interesse que nos cercam. Latour propõe um Prometeu cauteloso, que não deixa de roubar o fogo do Olimpo, mas o faz com cautela. A segunda, o Idiota, que Deleuze e Guattari tomam de empréstimo de

Dostoïevski, e inspiram Stengers, que, com ele, nos convida a ouvir seu sussurro que provoca a capacidade da desaceleração. Para ela, ao associarmos as hesitações do idiota à cosmopolítica, desaceleramos a produção do mundo comum e, desse modo, podemos repensar as práticas e pensamentos das ciências modernas - que também podemos levar para o campo do design de forma menos abrangente - englobando saberes antes não considerados. O idiota e Prometeu nos convidam a rever nossas teorias e práticas para a construção de novos caminhos para elas.

Inspiradas pelas personagens conceituais de Latour e Stengers e buscando percorrer a provocação de Wellington Cançado, que nos coloca a reflexão sobre como podemos pensar um desvio para o animismo, se o que fazemos, enquanto designers, é exatamente desanimar o mundo, e nos voltando para as nossas próprias questões de pesquisa, principalmente a que nos convida a pensar se existem formas de driblar a “máquina desanimadora de mundos” e encantar o design, encontramos nos palhaços das folias de reis e suas máscaras outras formas de provocarmos reflexões necessárias para o campo do design, suas teorias e práticas.

Para que essas reflexões pudessem acontecer, foi antes importante nos questionarmos sobre a real abertura do nosso campo para o encantamento e, percorrendo a noção de encantamento nos deparamos com proposições que nos ajudam a entendê-lo: Com Stengers e Starhawk fomos convidadas a pensar magia, feitiçaria, ativação (*reclaim*), animismo, e também com Agamben a profanação e com Simas, Rufino e Rodrigues o encantamento.

Ao pensar com o palhaço percebemos que não é de hoje que somos convidados a pensar com essas figuras postas à margem das ciências modernas, como diria Wanderson Flor do Nascimento, como as putas, as crianças, os boêmios, as almas, as caboclas e caboclos e tantos outros, que nos apresentam saberes abertos que nos ajudam a questionar a ordem do que convencionalmente chamamos de ciência moderna (NASCIMENTO, 2020 p.10). Se por desencanto entendemos a desarticulação desses saberes, fazendo valer a lógica do pensamento moderno, como podemos reintegrá-los à ciência e também ao design? O encantamento nos fala da disponibilidade para a transformação da experiência, capaz de encontrar com a vida de outras maneiras em oposição à morte. Encantar seria então a promoção de outras formas de viver no e com os mundos, entrando no jogo através do corpo (SIMAS, RUFINO, 2019 p.8). Promover humanidades encantadas, seria firmar compromisso com o entusiasmo, e possibilitar a produção de ciências preenchidas por vidas e sonhos, atentos às demandas existenciais (RODRIGUES, 2021, p.2).

Vemos nos palhaços figuras encantadas e por isso os convidamos a nos conduzir pela bagunça para levantarmos outros caminhos possíveis - embora que ainda abertos - para a desconstrução do fazer e pensar dominante do design. A partir do riso, do grotesco e da ambivalência, vemos no palhaço a transgressão de toda ordem, sem pensar em separar, mais uma vez, dicotomicamente, ordem e bagunça, mas de propor que convivam de forma mais harmônica ou desarmoniosa a ordem e aquilo que a transgride. O palhaço põe em suspensão a própria ordem, inclusive desmontando a própria dicotomia que nosso pensamento cartesiano procura para o encaixar. Não há esse espaço entre coisa ou outra. Com os palhaços vivemos sempre um talvez.

Pensar no design com e a partir do palhaço é permitir que novas expressões surjam

sem controle, de maneira dinâmica e multiforme. Somos convidados por eles a acessarmos os avessos imperfeitos e inacabados dos nossos modos de fazer e pensar design, nos desfazendo do medo. É também questionar o que Prometeu nos convida a atenção: os detalhes, os significados e a ética. E também desmontar os saberes que o Idiota nos convida a por em suspensão e nos questionarmos sobre o que realmente sabemos. Com o palhaço, a revisão para o campo do design passaria por um desordenamento do que conhecemos. Somos convidados a colocar nossos corpos em jogo e nos disponibilizarmos para a transformação da experiência, a estarmos abertos a outras formas de ouvir e viver, saindo de nossas zonas de conforto, buscando acessar para além das superfícies dos saberes com os quais nos propomos a dialogar. O palhaço nos convida a ouvir por outros sentidos.

Talvez também estejam nas coisas, em seu sentido heideggeriano, adotados por Latour, Ingold, Hodder e outros, a resposta para esses novos possíveis entendimentos do mundo: as coisas que carregam mundos inteiros, em tempos que se velam e revelam a cada busca por acessá-las - em sua incomensurabilidade -, carregando presentes, passados e futuros - em dimensões indissociáveis. Essas coisas que se reúnem, fazem e desfazem em assembleia com humanos e outros que humanos, se dobram e desdobram em espaços-tempo múltiplos e carregam cicatrizes de mundos em seus corpos. Essas coisas que nos fazem olhar para o que é residual e descobrir um manancial de possibilidades, como crianças - ou poetas - que ainda são capazes de contemplar o mundo encarando suas sutilezas para encontrar com a vida em sua dimensão encantada.

Talvez seja exagero clamar aos designers que voltem a ser crianças e retomem sua total capacidade de magia. Mas, então, que se permitam ir além, se abram à transformação da experiência, ao desconhecido, ao que atravessa os sentidos e altera, ainda que sutilmente, nossos modos de encarar os mundos e suas coisas.

Essas coisas que também são pedras e nos ensinam a pisar os chãos já pisados, a encontrar o jeito de pisar e a entender o porquê e o como caminhar. Ou seja, coisas que nos guiam no presente, mas sem deixar para trás o passado, que nos deem o ritmo dos nossos passos e a força que devemos empregar quando pisamos nesses chãos - que são mundos também inteiros, na busca por construir outros futuros.

E que, aprendendo a ouvir, a acessar, a compreender mundos, não nos esqueçamos que se as coisas nos fazem à medida em que as fazemos, talvez esteja nelas a própria capacidade de alteração do design, afinal, como expõe Escobar: *Design designs* (ESCOBAR, 2016 p. 129). Se as escutarmos, tendo coragem de acessar seus avessos, possivelmente teremos uma profunda compreensão dos mundos aos quais habitam e àquilo que se relacionam - outras coisas e pessoas. Cabem nas coisas tramas complexas de vida. Seguir as coisas é buscar o entendimento de como os seres humanos constroem os mundos e, alterando a forma como as construímos, alteramos o próprio mundo. Estão nas coisas a possibilidade de encantamento.

Assim, pois, ouvindo as coisas, os palhaços, as folhas, suas máscaras e bandeiras, poderíamos acessar o encantamento - um encantamento que promoveria outras formas de viver no e com os mundos, mas ao revés. É fazer design fazendo balbúrdia.

imagem-síncope: balúrdia















Pensamento-síncope último: um fim para um início

Como terminar uma tese?

Como se escreve o ponto final?

Era uma vez uma tese (...) e viveram felizes para sempre.

Fim.

Chega uma hora que a vida se limita a tese.

Se por quatro anos (ou mais) carregamos o fardo de fazer doutorado, parece que no fim a vida vira a tese - aparentemente não só para mim, que misturo vida e texto, mas para todos e todas aquelas que estão fechando, finalizando, encerrando, uma tese de doutorado.

Numa pausa para o almoço entre as aulas na EBA-UFRJ, falando mais uma vez do processo de escrita - o que já deve estar insuportável para aqueles que convivem comigo, em especial para aqueles que não tem uma tese para entregar - uma colega de trabalho me disse: uma tese não se acaba. Se abandona.

Parei de tentar escrever o texto nesse exato instante para escrever esse pensamento-síncope último, porque quando passo os olhos pelo texto, em todos os capítulos falta alguém. Eu poderia ter falado da Lina Bo Bardi nesse ponto, de Hélio Oiticica naquele outro. Por que você deixou de lado o pensamento sobre cultura do Alfredo Bosi se ele pensa com Prometeu? Lembra o que a banca falou? Não dá pra falar de agência sem falar em Alfred Gell, muito menos de encantamento sem tocar em Weber. Olha quantos ficaram de fora, Marina. Olha quantos. Também deixei de lado conceitos que dariam boas reflexões como o Sentipensar e o Buen-vivir, e as reflexões sobre os sonhos lançadas por Sidarta Ribeiro.

Parece que não quero abandoná-los. Quantas pedrinhas desse chão foram displicentemente chutadas para fora do caminho? Não deveria voltar uns passos para pegá-las? O processo de escrita é mesmo um processo de escolha e também de destino. Vamos dando as mãos a alguns em detrimento de outros, escolhendo um lado ou outro nas bifurcações dos caminhos, tentando não nos perder na diversidade das encruzilhadas. Acredito que existam autores (e/ou pesquisadores) que sejam muito mais pragmáticos.

Por aqui o texto nasceu.

Às vezes por parto natural humanizado, às vezes por fórceps. Foi tomando o rumo que ele mesmo decidiu tomar, por onde a questão se punha mais latente. Não foi o caminho mais fácil, mas o que mais gerou afetos, atravessando meus pensamentos às vezes com linhas mais macias, às vezes enceradas, as vezes com linhas que mais parecem arames farpados. Mas sempre com

encantamento - não aquele dos contos de fada, mas o que põe a vida no jogo e contesta todos os seus sentidos.

Contestei todos os sentidos de escrever essa tese desse jeito. Me sabotei, me fiz de surda, fingi que não era comigo aquele chamado. Mas também me entreguei, me diverti, me encantei e me deixei transformar junto com o processo de escrita - você leitora e leitor que se deu o trabalho de chegar até aqui, vai perceber que muitas marinas escreveram esse texto. Mas me parece que se a Marina de agora reescrevesse o texto da outra Marina, o reescrever não teria fim. Sem juízo de valor, sobre se essa tese é boa ou ruim, o processo foi em si transformador.

Me encontrei comigo de muitas maneiras, reaprendi a lógica do tempo. Coloquei no mundo lembranças muito pessoais e revisei lugares por vezes mágicos, por vezes dolorosos. Aprendi com o palhaço a bagunçar o pensamento e com ele tentei propor novas leituras sobre as coisas, sobre a folia de reis, sobre o design. Com as coisas aprendi sobre processo, sobre resistência, sobre permanência e também mudança. Me vinculei às coisas, deixando que me guiassem para pensar o design enquanto aliado para a transformação de mundos, buscando desvincular o fazer do design do que esperamos como seus produtos, mas caminhando para o questionamento desse próprio fazer.

Se cheguei a algum lugar? Certamente em muitas aberturas de caminhos. Aberturas essas que espero que contribuam para caminharmos cada vez mais para um design capaz de encantar, profanar, reativar o animismo, fazer magia e enfeitiçar novas possibilidades de mundos.

*Para escrever o ponto final, disse Carolina Noury, acrescente mais dois.
Assim fazemos do ponto final, reticências.*

Sigamos na construção de pensamentos-síncope que só serão possíveis (por aqui) por esse processo-tese. Esse fim é então, recomeço.

Obrigada.

--

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. Profanações. Lisboa: Cotovia, 2006.

ALPÍZAR, Gloriana. Caretas e Máscaras: design em correspondências com os materiais no artesanato da Costa Rica e do Maranhão. Dissertação de mestrado. São Luís do Maranhão. UFMA: 2020.

ANASTASSAKIS, Zoy. Triunfos e impasses. Rio de Janeiro: lamparina, 2014.

ANASTASSAKIS, Zoy; NORONHA, Raquel. LaDA Live 6 - Da relação com “os outros” a outros designs. Rio de Janeiro: [s.n.], 2020. (LaDA Live). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-UE9GqfQ7js>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

ANASTASSAKIS, Philippe Leon. Maravilha! Mas pra quem? Cofotografia na região do Porto do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Uerj. Rio de Janeiro: 2018.

ANJOS, Ana Maria; DE LA, M.; PEREIRA, JCMS. A Saga dos Pretos Novos. 2015.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch; VIEIRA, Yara Frateschi. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 2008.

BENJAMIN, Walter. Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921). São Paulo, Duas Cidades / Editora 34, 2011.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: Infância berlinense por volta de 1900. São Paulo: Editora Autêntica, 2013.

BINDER, Thomas et al. Design things. MIT press, 2011.

BITTER, Daniel. A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Tese de doutorado em Antropologia, Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 2008.

BORRERO, Alfredo Gutiérrez. Resurgimientos: Sures Como Diseños Y Diseños Otros. Nómadas 43. Colombia: Universidad Central: 2015.

BUSCH, Kathrin. Lenguaje de las cosas y magia del lenguaje Sobre la idea de efectividad latente en Walter Benjamin. 2006 Disponível em: <https://transversal.at/transversal/0107/busch/es>

CAMARGO, Paula de Oliveira; ANASTASSAKIS, Zoy. Linear and spheric time: past, present and future at Centro Carioca de Design, Rio de Janeiro. In: International Committee of Design History and Design Studies. Conference (IIa:2018:Barcelona, Catalunya), pp. 747-751. Barcelona: Singularitats Collection, 2018.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo, Edusp, 2003

CANCLINI, Néstor García. As culturas populares no capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARDOSO, Rafael. Design para um mundo complexo. Ubu Editora LTDA-ME, 2016.

CASCUDO, Luís da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. V I e II. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.

CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAGAS, Mário Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. Cadernos de sociomuseologia, n. 41, 2011.

CHAGAS, M. S. Museu é o mundo. O mito da instituição. In: Barbara Szaniecki, Giuseppe Cocco e Izabela Pucu (Org.) Hélio Oiticica Para Além dos Mitos. 1. ed. Rio de Janeiro: CMAHO, 2016. v. 1. 329p .

CHAGAS, M. S. Memória Social em Fragmentos: o poder das encruzilhadas e a museologia em ação. Cadernos Sesc de Cidadania, v. 15, p. 34-38. 2019.

CONDURU, Roberto. Pérolas negras—primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil. SciELO-EDUERJ, 2013.

CONDURU, Roberto. Com o bem de Exu. Religião, colecionismo, patrimônio cultural e afro-brasilidade. In: Transdisciplinaridade e afrobrasilidades/ Leila Dupret (organizadora). - Rio de Janeiro: Outras Letras: 2012.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta limón, 2010.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis. Buenos Aires: Tinta Limón, v. 20018, 2018.

- DE BARROS, Manoel. *Memórias Inventadas: A Segunda Infância*. São Paulo: Planeta, 2006.
- DE BARROS, Manoel. *O guardador de águas*. Alfaguara, 2017.
- DE BARROS, Manoel. *Arranjos para assobio*. Alfaguara, 2016.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Volume 1*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b.
- DELEUZE, Giles e GUATTARI, Felix. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia Volume 5*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997c.
- DELEUZE, Gilles. *O que é Filosofia?*/Gilles Deleuze; Félix Guattari. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. Rio de Janeiro: Ed, v. 34, 1992.
- DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998
- ESCOBAR, Arturo. *Autonomía y diseño: la realización de lo comunal*. Editorial Universidad del Cauca, 2019.
- ESCOBAR, Tício. In: *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. Organizadores Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.
- ESPECIAL FOLIA DE REIS. TV Brasil. Disponível em: <<https://tvbrasil.ebc.com.br/doc-brasil/2018/05/especial-folia-de-reis>> acesso em: 10/01/2021
- EVARISTO, Conceição. *Becos da memória*. Pallas Editora, 2017.
- FELINTO, Erick. Meio, mediação, agência: a descoberta dos objetos em Walter Benjamin e Bruno Latour in: *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*.E-compós, Brasília, v.16, n.1, jan./abr. 2013
- FRY, Tony. Design for/by “The Global South”, *Design Philosophy Papers*, 15:1, 3-37, 2017. DOI: 10.1080/14487136.2017.1303242

GASPARINO, Isabel Casimira; TORRES, Júnia. O Reino nas ruas. Piseagrama, Belo Horizonte, nº 15, 2021, p. 2-9.

HALL, S. Notas sobre a desconstrução do popular. In: _____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 231-247.

HARAWAY, Donna. Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano / organização e tradução Tomaz Tadeu – 2. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2009.

HEIDDEGER, Martin. The thing. In Adamson, Glenn. The craft reader. Oxford, GB: Berg, 2010, pp. 404-408

HODDER, I. Entangled: An Archaeology of the Relationships between Humans and Things. Wiley-Blackwell: John Wiley and Sons Inc., 2016.

Tim Ingold, Ana Letícia Fiori, José Agnello Alves Dias de Andrade, Adriana Queiróz Testa e Yuri Bassichetto Tambucci, « Diálogos Vagueiros: Vida, Movimento e Antropologia », Ponto Urbe [Online], 11 | 2012b., posto online no dia 01 julho 2012, consultado o 20 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/334> ; DOI : 10.4000/pontourbe.334

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Porto Alegre: Horizontes Antropológicos, ano 18, n. 37, p. 24-44, jan./jun., 2012.

INGOLD, Tim. Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Making: Anthropology, archaeology, art and architecture. Routledge, 2013.

IPHAN. Sítio arqueológico Cais do Valongo: proposta de inscrição na lista do patrimônio mundial, IPHAN: 2016.

KRENAK, Ailton. A vida não é útil. Companhia das Letras, 2020.

LATOUR, B. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: EDUFBA-Edusc, 400 p., 2012.

LATOUR, Bruno. From Realpolitik to Dingpolitik – An Introduction to Making Things Public. In: In Bruno Latour & Peter Weibel Making Things Public-Atmospheres of Democracy catalogue of the show at ZKM, MIT Press, 2005.

LATOUR, Bruno, and SANCHEZ-CRIADO, Thomas. "Interview: Making the 'Res Public'." *Ephemera* 7 (2): 364–371, 2007.

LATOUR, Bruno. Um Prometeu cauteloso? alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk). *Agi-tprop: revista brasileira de design*, São Paulo, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

LATOUR, Bruno. A cautious Prometheus? A few steps toward a philosophy of design (with special attention to Peter Sloterdijk). In: *Proceedings of the 2008 annual international conference of the design history society*. 2008. p. 2-10.

LIMA, Ricardo Gomes. In: Barcinski, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a arte brasileira da pré-história aos anos 1960* Edições Sesc/WMF Martins Fontes. São Paulo, 2015.

LIMA, Ricardo Gomes. In: *A mão do povo brasileiro, 1969/2016*. Organizadores Adriano Pedrosa, Tomás Toledo. São Paulo: MASP, 2016.

LIMA, T. A.; DE SOUZA, M.A.T.; SENE, G.M. Weaving the Second Skin: Protection Against Evil Among the Valongo Slaves in Nineteenth-century Rio de Janeiro. *Journal of African Diaspora Archaeology and Heritage*, v. 3, n.2, 103-136, 2014.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Editora Perspectiva, 1995.

MANZINI, Ezio. *Design. When Everybody Designs: An Introduction to Design for Social Innovation*. Cambridge, MIT Press, 2015.

MENDONÇA, Gabriela Moulin. Pulsão coletiva, fabulação da vida. In: *Avizinhar Fabula..es / organizado por Gabriela Moulin, Felipe Carnevalli, Marcela Rosenburg, Vitor Lagoeiro*. – Belo Horizonte: BDMG Cultural, 2021.p. 7-9.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto R. de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1996

MILLER, Daniel. Materiality: an introduction. in MILLER, Daniel (Ed.). *Materiality*. Duke University Press. Durhan and London. 2005

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Prefácio. In: SIMAS, Luiz Antonio, RUFINO, Luiz e HADDOCK-LOBO, Rafael. *Arruaças: uma filosofia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

NORONHA, Raquel; ANASTASSAKIS, Zoy; et. al. LaDA Live 6 - Da relação com “os outros” a outros designs. Rio de Janeiro: [s.n.], 2020. (LaDA Live). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-UE9GqfQ7js>>. Acesso em: 15 jul. 2020.

NORONHA, Raquel. The collaborative turn: Challenges and limits on the construction of a common plan and on autonomia in design. *Strategic Design Research Journal*, 11(2): 125-135 Unisinos – doi: 10.4013/sdrj.2018.112.08. 2018.

NORONHA, Raquel Gomes et al. Dos quintais às prateleiras: as imagens quilombolas e a produção da louça em Itamatatuiua-Alcântara-Maranhão. 2015.

NORONHA, Raquel. O designer orgânico: reflexões sobre a produção do conhecimento entre designers e louceiras em Itamatatuiua – MA. In: *Ecovisões projetuais: pesquisas em design e sustentabilidade no Brasil* (pp.277-294) 10.5151/9788580392661-22: 2017.

NOSSO SAGRADO. Fernando Sousa, Gabriel Barbosa, Jorge Santana. Quiprocó filmes. Disponível em: <https://www.kweli.tv/programs/the-sacred-within-us?fbclid=IwAR1kvK-1Tgm-PmJ5941aF3RtaynGfzNmB6RggN36CwLmE5u0eh_WrxHtfTME> acesso em 3 de março de 2021.

PAJEÚ, Hélio Márcio. A estética da cultura popular na folia de momo do Recife : questões de alteridade, corporeidade e transgressão / Hélio Márcio Pajeú. São Carlos : UFSCar, 2015.

PAPANEK, Victor. Design for the real world: human ecology and social change. London: Thames & Hudson, 1984.

PAZ, Octavio. Convergências: ensaios sobre arte e literatura. Rocco, 1991.

PRANDI, Reginaldo. Segredos Guardados: Orixás na Alma Brasileira. São Paulo: Cia.das Letras, 2005.

RODRIGUES, Thamara de Oliveira. HUMANIDADES ENCANTADAS: sobre vida, futuro e sonho. HH Magazine: Humanidades em rede: <https://hhmagazine.com.br/humanidades-encantadas-sobre-vidafuturo-e-sonho/> acessado em novembro de 2021.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das Encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

RUFINO, Luiz e HADDOCK-LOBO, Rafael. Org. Dossiê filosofia e macumba. Revista Cult. v. 254: 2020.

SANTOS, José Eduardo Ferreira. O Acervo da Laje e as periferias insurgentes. In: O projeto nas frestas. Revista Arcos Design v. 14, n. 1. 2021. p. 20-36

SANTOS, José Eduardo Ferreira. Eixo 2: Entre nostalgias e utopias: tecnologias e desafios de experimentar o presente Diálogo 2B: Centralidades insurgentes in: I Seminário Internacional de Ensino_DAU/ESDI/UERJ-Petrópolis - Centralidades insurgentes. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fd0U-1xQI0>

SANTOS, Rita de Cássia. Becos e vielas do Museu de Favela. Cadernos do CEOM - Ano 27, n. 41 - Museologia Social: 2014

SIMAS, Luiz Antonio, RUFINO, Luiz e HADDOCK-LOBO, Rafael. Arruaças: uma filosofia popular brasileira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. Flecha no Tempo. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. O Corpo Encantado das Ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. Pedrinhas Miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. Diálogo de abertura. Diálogos Horizontais: outras arquiteturas in: I Seminário Internacional de Ensino_DAU/ESDI/UERJ-Petrópolis - Centralidades insurgentes. Acessado em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fd0U-1xQI0>

SOUZA, Luiz Gustavo Mendel. Giros Urbanos: uma etnografia da festa do arremate da folia de reis no estado do Rio de Janeiro. Belo Horizonte: Ancestre: 2020.

STARHAWK. Magia, visão e ação. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 52-65, abr. 2018.

STENGERS, Isabelle. A proposição cosmopolítica. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 69, p. 442-464, abr. 2018.

STENGERS, Isabelle. Reativar o animismo. *Cadernos de leitura*, v. 62, p. 1-15, 2017.

SZANIECKI, Barbara; FONSECA, Ana Helena; Dissent, Design of Territory, and Design of Memory The Museum of Slavery and Freedom at the Valongo Wharf, Rio de Janeiro in: TRAGANO, Jilly. *Design and Political Dissent Spaces, Visuals, Materialities*. Routledge: 2020.

SZANIECKI, Barbara; COCCO, Giuseppe; O making da metrópole: Rios, ritmos e algoritmos. Rio de Janeiro: Rio Books: 2021

SZANIECKI, Barbara; Quem Não Tem Cão, Caça Com Gato: Comunicação e sociabilidade de resistência. *Anais da Compós*: 2008.

SZTUTMAN, Renato. Reativar a feitiçaria e outras receitas de resistência – pensando com Isabelle Stengers. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil*, n. 69, p. 338-360, abr. 2018.

TRESCH, John. “Cosmogram.” In *Cosmogram*, edited by Jean-Christophe Royoux Melik Ohanian, 67-76. New York: Sternberg, 2005.

TRESCH, John. “Technological World-Pictures: Cosmic Things, Cosmograms.” *Isis* 98 (2007): 84-99.

Van Amstel, F., Sâmia, B., Serpa, B.O., Marco, M., Carvalho, R.A., and Gonzatto, R.F.(2021) Insurgent Design Coalitions: The history of the Design & Oppression network, in Leitão, R.M., Men, I., Noel, L-A., Lima, J., Meninato, T. (eds.), *Pivot 2021: Dismantling/Reassembling*, 22-23 July, Toronto, Canada. <https://doi.org/10.21606/pluriversal.2021.0018>

VERASZTO, Estéfano Vizconde. Um Conto Sobre a Tecnologia acessado em: 01/2021 https://www.fmpfm.edu.br/intercienciaesociedade/materias/fogo_tecnologia.html

VIVES, Vera de (pesquisa e texto); MEDEIROS, Helton (idealização). *O Homem Fluminense*. Rio de Janeiro: Governo do Estado do Rio de Janeiro / Secretaria Estadual de Educação e Cultura / Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro / Museu de Artes e Tradições Populares, 1977.

ZEIN, Ruth Verde. Prefácio. Fique em casa novelando. In: *Casa de avós: carta de arquitetas para arquitetas*. Orgs(a): ANDREATTA, Verena; RAVACHE; Lucia. Rio de Janeiro: Rio Books. 2020.

<http://ospalhacosdonossopovo.blogspot.com/2010/06/entrevista-com-inimar-dos-reis.html>
acessado em agosto 2020