

Universidade de Brasília

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Design

Área de Concentração: Design, Tecnologia e Sociedade.

Linha de Pesquisa: Design, Espaço e Mediações.

Mário Jardim
(Matrícula: 190082283)

COISA-FEITA: Macumba, a Arte da encruzilhada.

Orientadora:
Marisa Cobbe Maass

Brasília

2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

JARDIM NETO, LEÔNCIO MÁRIO

JJ37c COISA-FEITA: Macumba, a Arte da encruzilhada. /

LEÔNCIO MÁRIO JARDIM NETO; orientadora Marisa Cobbe Maass. --
Brasília, 2022.

100 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Design) -- Universidade
de Brasília, 2022.

1. Arte. 2. Religião. 3. Design. 4. Antropologia. 5. Eficácia
Simbólica. I. Maass, Marisa Cobbe, orient. II. Título.

Mário Jardim
(Leôncio Mário Jardim Neto – Matrícula: 190082283)

COISA-FEITA: Macumba, a Arte da encruzilhada.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Cobbe Maass

BRASÍLIA

2021

Leôncio Mário Jardim Neto

COISA-FEITA: Macumba, a Arte da encruzilhada.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Design.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Daniela Garrossini – presidente da banca em substituição
da Prof^a. Dr^a. Maria Cobbe Maass (orientadora)
PPGDesign/ Universidade de Brasília

Prof^a. Dr^a. Nayara Moreno de Siqueira
Universidade de Brasília – IdA/Departamento de Design

Prof^a. Dr^a. Letícia Costa Rodrigues Vianna
IPHAN / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

AGRADECIMENTOS

Aqui registro meus agradecimentos, dirigidos:

A Marcos Werner, por sua paciência, pelo carinho atencioso, pelos cuidados preocupados, por toda resistência à convivência diária e por insistência por quase 25 anos.

A minha mãe, pelo incondicional e perpétuo apoio, por vezes próximo, por vezes distante.

A Marisa Maass, por sua orientação generosa, paciente, doce e carinhosa, bem como pelo empréstimo de sua segurança, que me garantiu, nos momentos de dúvida e medo, confiança para alcançar o desfecho desse percurso.

A Daniela Garrossini, que se fez amiga querida, a quem admiro por seu entusiasmo e resistência criativa.

Aos colegas que, apesar do breve período de convivência, interrompido pela improvável experiência de conviver com uma pandemia, puderam em tão apertados momentos contribuir com perspectivas então inéditas sobre um campo de conhecimento onde tudo era novidade.

Aos professores, os mais atenciosos, pela rara serenidade com a qual marcaram disciplina após disciplina minha passagem nesse programa, em especial, à Prof^a. Dra. Nayara Moreno de Siqueira, ao Prof. Dr. Marc Pierre Olivier Berdet, e ao Prof. Dr. Rogério José Câmara.

Ao Rodrigo A. de Souza, por tão gentil, eficiente e célere assistência, sempre antecipada.

Ao Prof. José Eugênio Alvim, pela introdução à cerâmica artesanal e ao treinamento em esmaltação/vitrificação cerâmica, processos deflagratórios do projeto de pesquisa e reflexão, trazido ao Dpto. de Design/IdA/UnB.

Agradeço, ainda, aos queridos amigos que, nesse apertado intervalo entre o ingresso no PPGD e a conclusão do Programa, sempre estiveram por perto, se fazendo presentes em sugestões de leitura, se prestando ao debate e às trocas de ideias, colaborando, por vezes inconscientemente, noutras de maneira despreziosa, mais sempre de forma estimulante. Assim, eis o registro de dívidas: Barja, Carlos, Cárpio, Cintia, Fernando, Leci, Letícia, Marquinhos, Paulo, Valéria.

Por fim, àquele querido amigo e àquela querida amiga que tanto me ajudaram, tão queridos e tão compreensivos que já perdoaram minha memória displicente...



Fig. 1, 2 e 3 – *S/título*, 2019 – instalação/experimento/despacho/feitiço no canteiro de obras de recuperação do Museu de Arte de Brasília – alguidares, pipoca, pipoqueiras elétricas. (...*esperamos que agora aconteça!*) Fonte: obra de autoria do pesquisador. Fotografias 1 e 2 do artista, e 3 de autoria desconhecida.

RESUMO

Pesquisa acerca da identidade entre Arte e Religião, da natureza da experiência religiosa bem como da experiência estética. Afirmção do caráter estético da experiência religiosa e dimensão epistêmica da arte e da religião, levando-se em conta a epistemologia bachelardiana. Afirmção da pertinência da religião e da arte como recurso cognitivo de mesma ordem, pelo que a experiência poética/religiosa (mística) é meio de cognição tão legítimo quanto a ciência. Abordagem do despacho de macumba e da encruzilhada a partir da dimensão estética que as reveste pela prática ritual do *ebó*. Avaliação dos despachos e dos ritos realizados nas encruzilhadas com manifestações artístico-religiosas cujo gênero é identificado sendo barroco, conforme modelo classificatório proposto por Edouard Glissant. Considerando os aspectos relativos ao contexto cultural e as características que o estabelecem como elemento emblemático das práticas religiosas afro-brasileiras, o despacho de macumba e a encruzilhada são convertidos em engenhosos pretextos para a abordagem de questões pertinentes à estética religiosa afro-brasileira, assim como àquelas sobre aspectos acerca da dinâmica do sincretismo presente nas religiões afro-brasileiras e de sua percepção na sociedade brasileira. Aborda-se o mito como uma modalidade de meta-design, pelo que ele seria o projeto do rito, por estabelecer os contornos para elaboração, desenho e execução do rito. Avaliação de objetos da estatúria popular de umbanda, indicadores eloquentes da intensidade e da dinâmica sincrética que apresentam por adoção de elementos da cultura de massa no processo sincrético religioso, demonstrando modelos de sincretismo híbridos, onde imagens e conceitos de categorias distintas das religiosas admitem trânsito improvável no sentido da sacralização. Aborda-se também a produção de três artistas, um moderno e dois contemporâneos, vinculados pela temática afro-brasileira: Rubem Valentim, Ayrson Heráclito e Bruno Duque, observados desde perspectivas distintas, identificadas conforme aspectos reconhecidos em suas obras. Uma vez avaliadas as particularidades das produções artísticas dos três artistas, estabelece-se uma interlocução entre estes e os trabalhos do pesquisador naquilo que guarda pertinência com as questões estético-religiosas identificadas.

Palavras-chave: Arte; mito; design; experimentação estética; despacho de macumba; encruzilhada.

ABSTRACT

The work aims to reflect on the identity between Art and religion, evaluating the nature of aesthetic experience in relation to religious experience, affirming the primacy of sensitive/physical/body cognition in relation to intellectual cognition, affirming the aesthetic character of religious experience. Religious experience, considered, therefore, as an aesthetic experience, has, therefore, its manifestation by sensitive way, being a physical experience. The pertinence of religion is affirmed as a cognitive resource of the same order of Art, adopting bachelardiana epistemic position, where poetic experience is as legitimate a means of cognition as science. Approaching the despacho de macumba and its regular scenario, the crossroads, from its aesthetic dimension, points them as artistic manifestations of baroque genre, according to the classification model proposed by Edouard Glissant. Considering the aspects related to the cultural context and the characteristics that establish it as an emblematic element of Afro-Brazilian religious practices, the despacho de macumba and the crossroads are converted into ingenious pretexts for the approach of issues pertinent to Afro-Brazilian religious aesthetics, as well as to aspects about the dynamics of the sincrestry present in Afro-Brazilian religions and their perception in Brazilian society. It approaches the myth as a modality of meta-design, so it would be myth-design, by establishing the project for elaboration and design of the rite. Objects of the popular statuary of umbanda are also evaluated, eloquent indicators of intensity and the syncretic dynamics by the adoption of elements of mass culture in the religious syncretism, demonstrating hybrid models of syncretism, where images and concepts of distinct categories of religious admit unlikely transit in the sense of sacralization. It is also approached the production of three artists, one modern and two contemporaries, selected by afro-Brazilian theme: Rubem Valentim, Ayrson Heráclito and Bruno Duque, observed from different perspectives, identified according to aspects recognized in his works. Once the particularities of the artistic productions of the three artists are evaluated, an interlocution is established between the researcher's works in what is relevant to the aesthetic-religious issues identified.

Keywords: Art; myth; design; aesthetic experimentation; despacho de macumba; crossroads.

SUMÁRIO

1. PREÂMBULO.	– pag.11
- Antecedentes.	– pag.14
- A descoberta do <i>Design</i> .	– pag.18
2. ENCRUZILHADA COMO METÁFORA, O DESPACHO COMO EXPERIMENTO.	– pag.25
3. DESPACHOS: Artesania e Eficácia.	– pag.32
4. MITODESIGN: O mito como projeto para elaboração e execução do rito.	– pag.37
5. PIPOCA BARROCA.	– pag.58
- Culturas atávicas e culturas compósitas.	– pag.61
- O sincretismo afro-brasileiro por uma perspectiva iluminada por Édouard Glissant.	– pag.62
- Três casos emblemáticos de manifestações artísticas “eruditas” afro-brasileiras.	– pag.71
- Rubem Valentim: Das Formas.	– pag.71
- Ayrson Heráclito: Das Substâncias.	– pag.76
- Bruno Duque: Das Sínteses.	– pag.83
- Obras do pesquisador: pertinências.	– pag.91
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	– pag.96
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	– pag.98

Nota de esclarecimento e poesia: Os excertos literários e poéticos, distribuídos pelo caminho, são índice pessoal. Há um impulso de prazer criativo deles decorrentes. Dizem: inspiração. As imagens sugeridas me dão direção e chaves para vida pontual, a vida momentânea, a vida-momento-átimo-instante. A vida-repente. Sentimo-nos absolutamente movido pela poética do sensível, seja literária, visual, religiosa. Soubéramos, quando “criança”, não teríamos nos encastelado na Antropologia. Não teríamos recorrido a esse treinamento. Seríamos, de imediato, estetas, artistas. Entretanto, reconhecemos que, interessados na Antropologia da Religião, a vida, que nos transcende, sucedeu-nos até aqui, e largados nos deixou! Ou mesmo: nos “trou(ss)(x)e” pela mão... Ora, de toda sorte, acaso e fatalidade, foi à mão da Antropologia, tomada pela mão das Artes Visuais, que nos arrombou essa porta no peito: a Antropologia da Arte era a única saída.

1 - PREÂMBULO

*“Quero dar graças ao Divino Labirinto
[dos efeitos e das causas
Pela diversidade das criaturas
[que formam este singular universo,
Pela razão, que não cessará de sonhar
[com um plano do labirinto”
Jorge Luiz Borges.*

O presente texto constitui-se numa explanação sintética, numa mera apresentação do objeto, das posições pessoais pertinentes ao tema e às questões de natureza estética no campo das religiões, das ideias, percepções e concepções acerca das identidades envolvidas no que se refere ao objeto abordado e as estratégias de abordagem e análise concebidas a título de metodologia:

1- do objeto de pesquisa e experimentação: o despacho de macumba encontrado na encruzilhada – identificados genericamente e perceptíveis ao senso comum como provenientes de cultos de umbanda (ou mesmo de candomblé);

2- da posição epistemológica adotada, acerca da cognição materialista, da possibilidade de conhecimento que encontra emergência na relação física com a matéria (materialismo bachelardiano), um conhecimento de ordem poética, legítimo tanto quanto o científico, alcançado pela experiência místico-religiosa, cuja natureza estética é afirmada com a consequente assertiva axiomática: objeto religioso é objeto artístico;

3- da abordagem corolária da experiência religiosa como manifestação estética (hermenêutica gadameriana naquilo que se refere à similaridade entre a dimensão da arte, da religião e do jogo);

4- da classificação do despacho de encruzilhadas (objeto/artifício/*performance* de ordem artística), consideradas as categorias da História da Arte Ocidental, como se tratando de manifestação estética barroca, porquanto emergente de uma cultura crioula, adotando-se a classificação ético-estética glissantiana, cujo pensamento acerca de sociedades crioulas/mestiças, permite tratar o sincretismo como fenômeno primordialmente sócio-linguístico;

5- dos objetivos da pesquisa, que se volta à proposição de produção de conhecimento poético, a partir da ocorrência da experiência estético-religiosa, cuja relevância, entende-se, residiria numa reflexão detida acerca experiência física de fenômenos religiosos concernentes ao campo da eficácia simbólica,

bem como a consciência de que a experiência estético-religiosa envolve adoção de determinadas linguagens e tecnologias artística, cujo conhecimento e domínio, em algum momento, viabilizaria/facilitaria a comunicação no trato de questões ético-políticas, considerada a importância e influência do discurso religioso no cenário político (num momento em que se fala de tecno-política, os meios tecnológicos tradicionais, e a religião aqui pode também ser assim abordada, devem ser considerados relevantes numa contemporaneidade na qual convivem e colidem percepções de mundo praticamente excludentes, razão pela qual esse deve ser um campo exploratório);

6- a intenção de adoção de vocabulário e conceitos capazes de acolher as questões próprias da identidade religiosa afro-ameríndia-brasileira, reconhecendo a importância de uma linguagem que abrace a racionalidade de um percurso ético-poético próprio das identidades envolvidas (a experimentação criativa dos despachos, considerando-se a pertinência de um recorte epistêmico tributário de um conhecimento estético-religioso acessível por meio de visualidade poética própria);

7- da bibliografia consultada, voltada ao debate de aspectos religiosos e estéticos, com vista à elaboração de um discurso analítico que possibilite a abordagem do fenômeno religioso como se tratando de uma experiência de ordem estética, ademais do arrolamento de conceitos e vocabulário capazes de permitir uma abordagem mais inerente às identidades culturais “nativas”;

8- do arrolamento dos elementos mínimos de identificação do despacho de encruzilhada, buscando a compreensão dos limites de sua eficácia simbólica, bem como, a produção de conhecimento acerca da existência de padrões estéticos rigorosamente, frequentemente ou preferencialmente adotados para execução dos despachos, dos materiais e tecnologias envolvidas, das práticas rituais, do discurso mitológico correspondente, do vocabulário religioso e popular pertinente e, por fim:

9- da metodologia, inserida na chave qualitativa, proposta para abordagem, reflexão e possível esclarecimento das questões colocadas, que seria basicamente a análise de registros fotográficos de despachos deixados em encruzilhadas e a experimentação, por meio da reprodução poética de despachos poéticos/artísticos. Indique-se, nessa quadra, que as imagens objeto de avaliação descritiva devem ser aquelas encontradas por mera consulta em uma única

ferramenta de pesquisa na internet – Google, utilizando-se como argumento de pesquisa tão somente “despacho de macumba”, não importando para tal abordagem dos resultados alcançados data, local de origem e produção da imagem. Importa, aqui, mencionar que os “despachos” decorrentes dos exercícios poéticos servem de contraponto analítico, referindo-se aos aspectos substanciais e formais, permitindo considerações em ambas as ordens, considerando as eventuais subversões experimentais, acesso a reflexões pertinentes às tensões limites.

A tarefa de elaboração da pesquisa, bem como a eleição do tema e delimitação do problema a ser abordado, foi entremeada por inúmeras propostas que nos ocorreram/acorrerem. Algumas, fruto dos debates frequentes entre colegas, outras, produto das disciplinas cursadas. Todo percurso foi estímulo a nossos *devaneios*, toda sorte de perspectivas acerca da tangência da experiência artística e com a religiosa; convencendo-nos de que, se tratam de práticas produtoras de conhecimento, pois, ainda que não sejam, por óbvio, por método e por intenção ciências, a Arte e a Religião se encontram entre os mais pródigos objetos de reflexão histórico-social.

Tal perspectiva nos faz admitir a dimensão criativa do trabalho acadêmico, ao menos no que pertence a nossa própria experimentação, capaz que foi de nos indicar o caráter ilusório da ordem e do método científico na produção do conhecimento, de desvelar, no que tange à suposta a carência de nobreza nas práticas pertinentes ao “trabalho criativo”, a sacralidade de toda ação de criação, sempre, no que nos diz respeito, transformadora de toda matéria da cruel natureza em utilidade e refúgio e, por tais esforços do corpo, gênese de um conhecimento sensível, fundado nos esforços do sangue e do suor, na experiência da dor e do prazer: o corpo é o proscênio inaugural do conhecimento a um só tempo substância e verbo: ...o corpo, por suas generosas habilidades sensíveis, funda o conhecimento pela ação primária da cognição, a experiência sensível gera o conhecimento acerca da experiência sensível.

Assim, aderentes dos recursos da interdisciplinaridade, sempre fértil à experimentação, ante sua consequente flexibilidade formal, fez-se providencial, porquanto, resgatou-nos do ilusório monopólio da ordem e método científico na produção do conhecimento.

Certamente adotámos a episteme bachelardiana que, sem fazer distinção entre a poética e a ciência, reconhece, às duas práticas substanciais da experimentação cultural,

fundamental equilíbrio e responsabilidade quanto às realizações, desdobramentos e produção cognitiva humana.

Frise-se que não ignorámos o conflito da abordagem, por vezes, autofágica da presente proposta. Entretanto, tendo abraçado o modelo epistemológico de Bachelard, ousámos adotar a presente situação de liminaridade, lançando-nos na vertigem *esquizofrênica* de “autor”, quanto aos meus próprios trabalhos, e “intérprete”, ressaltando, tão-somente, que a leitura que ora se propõe não se pretende unívoca ou excludente de quaisquer outras; trata-se de apenas uma entre tantas outras viáveis e legítimas, como, aliás, deve ser toda abordagem acerca da arte, ressaltando-se, é claro, os perigos da hiper-interpretação – conforme já tantas vezes nos alertou Humberto Eco, porque não nos é autorizado “(...) **dizer que a mensagem pode significar qualquer coisa. Pode significar muitas coisas, mas há sentidos que seria desapropriado sugerir. (...)**” (ECO, 2005, p. 50).

Ademais, reservámo-nos o direito de visitar/reformar, o *cenário* proposto, porquanto, como espírito livre e mutante, sem vaticínios ou adoção da imobilidade, oferecemos o presente objeto de reflexão a todos, esperando, do compromisso pela reflexão, a generosidade de trilhar as imagens arremessadas, resgatando delas, o quanto possível, os lampejos deflagratórios das ideias emanadas pela experimentação... e pela própria sócio-psiquê daqueles leitores por ventura alcançados...

Ah! Não nos é dado esquecer: adorámos reticências... Trata-se de um luxo linguístico... de um estilo reticente... de um insistente sorriso no canto dos lábios... que deixámos traduzido em...

- Antecedentes.

A primeira questão necessária à apresentação é a indicação do objeto, a começar pela elaboração do histórico circunstancial desse trabalho, sua gênese e trajetória, situando-o no tempo e no espaço.

Pois bem!

Era a segunda metade da década de 1980, quando cursávamos Antropologia na Universidade de Brasília – UnB. Nosso interesse, na Antropologia, tomava lugar pela adoção da prostituição masculina no Exército Brasileiro como objeto de pesquisa, que iria gerar a dissertação de conclusão de curso: “*Os Recrutados do Sexo: a missão – prostituição masculina durante o serviço militar obrigatório*”.

Tal opção nos introduziu ao debate sobre as questões de gênero, que se inaugurava na universidade pela mão da Emérita Prof. Dra. Rita Segato do DAN (Depto. de Antropologia), nossa primeira orientadora. Assim, quando a disciplina de Gênero foi oferecida pela primeira vez na UnB, pudemos acompanhá-la como monitor.

Deu-se, então, por meio das discussões pertinentes à identidade de gênero, a inserção do universo religioso afro-brasileiro no âmbito de meus interesses acadêmicos. Nesse momento, as personagens religiosas interessantes, e assim se perpetuam, eram Exu e Pomba-Gira, trazidas à proscênio em razão da relação que entendiam os religiosos de umbanda, deterem quanto à definição da orientação sexual entre os médiuns.

Não poucas vezes, os adeptos do terreiro de umbanda, que então frequentava, indicavam o fato de se ter Exu ou Pomba-gira “*de frente*” como o elemento distintivo quanto à orientação sexual dos médiuns. De fato, Exu e Pomba-Gira são deidades relacionadas ao movimento primordial e criador do mundo (princípio motor e inaugural), às pulsões sensuais (por conseguinte à sexualidade), à comunicação, ao trânsito, às trocas potenciais entre as “realidades” da existência humana e super-humana, natural e sobrenatural. Numa operação sincrética, tratar-se-ia de um Hermes, pelo que, mais me agrada falar de *exunêutica* que hermenêutica.

Ocorreu, então, por esse interesse, então despertado, nossa adesão, de forma específica e obsessiva, à visualidade pertinente a Exu e Pomba-Gira, o dito “*povo da rua*”, “*o povo da encruza*”. Formas, cores, objetos, atributos, pontos riscados: tudo isso esteve presente, nos últimos trinta anos, em nossos desenhos, gravuras (Fig. 4) (xilogravura, gravura em metal, caligrafia, linoleografia), pinturas, objetos, instalações (Fig. 1, 2, 3, 5, 6 e 7) e performances (Fig. 5, 8 e 9).

Foi também, nesse momento-ambiente, que ocorreu um dos eventos mais significativos no que diz respeito a nossa percepção acerca da natureza dos fenômenos religiosos.

Por atenção a um amigo antropólogo, que pedia ajuda na realização de um despacho, como meio mágico-simpático para sucesso numa prova de seleção para o mestrado em Antropologia da UnB, fomos a uma encruzilhada fêmea, aquela em forma de Y ou T, a encruzilhada de três pernas, atribuída às Pomba-giras, em oposição à encruzilhada de quatro saídas atribuída aos Exus.

Acompanhando-o, diríamos hoje, como uma espécie de assistente de cenografia, que pretendíamos colaborar na prática ritual, participando ativamente da ritualística que envolveria o ato mágico proposto.

Durante a realização do despacho, do *ebó*, da macumba, ocorreu um desentendimento acerca da conformação do objeto ritual, porquanto se pretendíamos uma disposição espacial distinta da dele, que, afinal, deveria prevalecer, pois que se tratava o real interessado pelos efeitos dele decorrentes. Surgia a questão: existem regras, por certo não ditas, não expressas, sobre como se deve executar um despacho? ...quais seriam os limites à manipulação dos objetos, dos elementos componentes do despacho? ...haveria alguma disposição de seus componentes, alguma conformação espacial que comprometesse sua eficácia simbólica, seu desempenho mágico?

Dessas indagações, surgiram alguns experimentos estéticos voltados à avaliação dos limites entre objeto de arte e objeto mágico, tomando-se por parâmetro prévio a resistência da “*eficácia simbólica*” (LÉVI-STRAUSS, 2008), algumas delas realizadas coletivamente, com a participação de colegas (queridos), alunos de Antropologia e de Sociologia.

Ora, a ilustração de tais circunstâncias nos levaria, quase que imediatamente, ao giro reformador de nossa percepção acerca da religião, da magia, da arte, considerando suas tecnologias, preservadas ou tensionadas pela adoção de outras tantas. Fizéramos, havia pouco, a leitura do livro *Unissexo* (WINICK, 1972), no qual o autor, tratando da desconstrução dos papéis sexuais/gênero na cultura americana, e usando o universo da ópera como exemplo, afirmava, numa passagem pouco significativa em relação ao objeto do texto, a breve assertiva: “*a Ópera é a forma mais sofisticada de Arte.*” Tal assertiva se fundava na declaração prévia da completude da ópera, como linguagem artística que reunia literatura, teatro, música, canto, coreografia, cenografia e todos os demais recursos disponíveis, inclusive as tecnologias referentes a “efeitos especiais”.

Não foi outra a expressão que nos veio à mente quando nos percebemos convencidos de que: *a RELIGIÃO é a forma mais sofisticada de Arte*, porque também detém todos os recursos estéticos e mais... Mitologias desenhadoras de ritos: sua materialidade e seu espetáculo fossilizado no rito, sua inteligência concreta, ora “...aquela curva aberta, aquela coisa certa...”, ora “...maravilha, Vixe Maria mãe de

*Deus...*¹, nos arroja num turbilhão de contemplação e assombro, de claridade ofuscamento, refundando em palavras, gestos, objetos.

A partir disso, voltámo-nos à Antropologia da Arte ou à Etnoestética, interessados agora no estudo da Cultura Material, especificamente, desse substrato físico da experiência religiosa, entendida aqui como um fenômeno estético, uma experiência física, sensível, que se opera pela confluência de variados recursos poéticos, quais sejam:

- atenção às narrativas míticas, por não poucos vezes, objeto de encenações e performances rituais;

- os recursos musicais;

- os recursos visuais;

- os recursos pertinentes aos demais sentidos, tais como os estímulos olfativos, pelo uso de incensos, perfumes, banhos;

- as práticas voltadas ao como um todo, que se traduzem nas coreografias rituais, procissões ensaiadas, práticas de sofrimento penitente auto infligido ou punitivo, jejuns e dietas rituais específicas, gestualidade retórica etc.

Todos os recursos artísticos estão a serviço da execução do êxtase místico.

Nesse caminho foram *instalados e/ou performados* inúmeros despachos, em variadas circunstâncias e eventos artísticos, sempre com na intenção exploratória de sua estética mágica, conforme alguns registros a seguir, (figs. 1, 2, 3, 5, e 7) que demonstram a transformação dos objetos adotados e das próprias *instalações/performances*, que foram, ao longo dos anos, experimentando, em alguns casos, uma simplificação visual pelo descarte de elementos percebidos como dispensáveis no intento de constituição da imagem que fosse eficaz na constituição da referência à experiência religiosa.

- A descoberta do *Design*.

Oportuno esclarecer a pertinência e a oportunidade de execução desse projeto no Departamento de Design da Universidade de Brasília, onde encontrei a coincidência de circunstâncias potenciais ao alargamento da abordagem do pretendido objeto de pesquisa originário.

¹ *Trilhos Urbanos* – Caetano Veloso, 1979.

Nos últimos 10 anos, por desconforto, cismava com determinada prática religiosa de ordem tecnológica: o “costume” de envernizar alguidares e quartinhas, o que, frequentemente, testemunhava em alguns terreiros de candomblé e umbanda do Distrito Federal e arredores.

A cerâmica religiosa, especificamente as quartinhas², uma vez envernizadas, tornavam-se, a me sentir, extremamente malcheirosas por longo período, meses, o que me levava a vê-las com impróprias para o uso destinado: o serviço de alimentação dos Orixás.

Ora, se não era bom pra mim, tampouco deveria para os Orixás, razão cultivei questão pertinentes a tais práticas.

Ademais, passado algum tempo, ocorria a escamação das peças, o que acrescia ao mal cheiro um aspecto desagradável.

...e eu achava tão feio!

Encontrei ali um problema merecedor de atenção.

Algo deveria ser feito, estudando as questões relativas à fabricação daquelas peças, inquerindo seus produtores e consumidores quanto às possíveis soluções, após o que, me foi revelado o objetivo primário daquela prática de impermeabilização das peças cerâmicas: retardar a evaporação dos líquidos ali depositados.

Pareceu-me óbvio, pois, que neste clima de cerrado, no qual se experimenta, ao longo de quase todo o ano, índices muito baixos de humidade, se fazia necessária tal providência.

Entretanto, também me pareceu flagrante que a solução deviria ser outra, que não nos acarretasse outros problemas consequentes, pelo que, evidente, seria a vitrificação, pelo processo de esmaltação cerâmica, que implicava o retorno das peças à queima em forno para cerâmica, a solução.

Impulsionado pela curiosidade e invenção, pela arte e engenho, busquei me capacitar para promover a solução que me ocorria, razão pela qual busquei um curso de cerâmica onde eu pudesse conhecer e aprender as técnicas de vitrificação.

Encontrei, no Atelier Eugenio Cerâmica Alvim, o treinamento necessário ao projeto, e, sob a orientação do Prof. José Eugênio Alvim, aprendi não só o processo de

² *Quartinha* – objeto utilitário feito de barro com capacidade de cerca de meio litro. Geralmente usado para conter e servir água e/ou outros líquidos de uso ritual, no mais das vezes, relacionado às práticas de oferende e alimentação das deidades de cultuadas (LODY, 2013).

vitrificação/esmaltação cerâmica, como também, algumas técnicas de decoração e pintura em cerâmica.

Conhecendo dos processos técnicos necessários ao projeto de dar opção à envernização, comecei por adquirir, numa olaria em Planaltina/DF, uma considerável quantidade de peças cerâmicas de uso religioso, trazendo para meu próprio atelier quartinhas e alguidares de todo tamanho, das menores às maiores peças encontradas no mercado.

...e comecei a vitricar! Claro, já comprado um forno de alta temperatura...

Preparei os esmaltes cerâmicos, conforme meu treinamento, e, vitrificadas as peças, comecei a comerciá-las, recebendo, logo depois, encomendas de alguns, não muitos, religiosos de candomblé e umbanda.

Ora, é um sonho, não? Produzir arte-sacra..., produzir para uso religioso...

Estava indicada a confirmação de que, de fato, o problema era de ordem tecnológica: por certo, se o mercado não atende à demanda, vez que não manifesta, por quartinhas e alguidares impermeáveis, vitrificados.³

Pois bem!

Pensando em questões técnicas, pertinentes aos objetos em questão, considerados aspectos acerca da produção, das tecnologias envolvidas (características físico-químicas dos materiais, temperaturas adequadas, custos de produção e inserção no mercado etc.), primariamente e preconceituosamente, dirigi tais inquietações e quesitos ao *design*.

Minha pobre perspectiva acerca do campo acadêmico relativo ao *design* me apontava, ignorante, um caminho traçado pela equivocada presunção de que estaria a produzir um conhecimento voltado, exclusivamente, ao estudo das formas, promovendo o arrolamento por inventário dos objetos envolvidos na pesquisa, a elaboração de taxinomias que lhe fossem atinentes.

Entretanto, muito prazer me alcançou desde o ingresso no programa de pós-graduação em *design* (PPGDesign/Ida/Universidade de Brasília), quando se desvelou

³ Reconheço que há um silêncio do ponto de vista dos consumidores, os quais sequer manifestam tal verdadeira demanda, ainda pequena e apenas percebida e deflagrada nos instantes da prática ritual, na cena religiosa íntima dos terreiros, onde não encontramos os recursos técnicos para a solução proposta.

Não alimentamos, entretanto, a expectativa de que os terreiros terão acesso a essa tecnologia, mesmo por que, é próprio do universo religioso a resistência às inovações tecnológicas: os alguidares e quartinhas “sempre foram assim!”, ainda que sejam objeto de reforma, quando da precária impermeabilização promovida com o uso inapropriado do verniz...

uma imagem muito maior e complexa sobre a dimensão abrangente dessa disciplina acadêmica: o *Design*.

O Departamento de *Design* se apresentava, então, como uma novidade à minha estreita e curta noção e percepção de seus verdadeiros escopos. Trata-se de um departamento de ciências sociais aplicadas a muito mais do que o desenho de sofá e abajour, como sói acreditar o senso comum.

O alcance do *Design* às questões pertinentes a políticas públicas quanto à identidade nacional, o artesanato, a cultura material, preocupações e ocupações da disciplina do *Design* no Brasil, desde seus primeiros profissionais e instituições acadêmicas a ele voltadas (ANASTASSAKIS, 2014), garantem a legitimidade de campo acadêmico para abordagens dirigidas a níveis mais complexos da constituição das identidades nacionais, investigando aspectos estéticos que possam iluminar o projeto de atuação dessa disciplina naquilo e nos pertence como índices de identidade.

Percebi, pois, que nesse programa de pós-graduação eu poderia elaborar questão muito além de minha pretensão original. Estava claro que aqui, no *Design*, eu poderia desenvolver com toda pertinência o trabalho de reflexão que aqui se apresenta, abordando questões da Antropologia, religião e Arte.



Fig. 4 - *S/ título*, 1996 – xilogravura e pintura. Fonte: Obra de autoria do pesquisador



Fig. 5 – *Vodu high tech*, 1990 – instalação (velas, pipoca, objetos, ex-votos, garrafas de aguardente) e *performance*/feitiço (manipulação de polaroide/retratos dos membros do júri do Salão Nacional do Museu de Arte de Brasília – 1990, simulando a realização de feitiços como intuito de provocar no próprio júri do evento a experiência da eficácia simbólica, levando aqueles espectadores à sensação de que eram objeto de manipulação sobrenatural). Fonte: obra de autoria do pesquisador.



Fig. 6 – *oVo*, 2008. Museu Nacional da República – despacho/instalação (ovos, alguidar, ferramenta de Exu, carvão, sal grosso, folha de ouro, madeira, lona). Fonte: obra de autoria do pesquisador.



Fig. 7 – *Oyá*, 2016. Galeria DeCurators – escultura/instalação (ferro fundido, cobre, cimento, pigmento preto, alguidares, pipoca, esteira). Fonte: obra de autoria do pesquisador.



Fig. 8 e 9 – *Egun-chitão*, 2016. Performance – cercanias do ateliê de gravura de Cintia Falkenbah, Pirinópolis/GO, - vestes elaboradas em chita, cobertor *carne seca* (aglomerado de resíduos de fibras), flores de plástico, cartola para Exu *Zé Pelintra*, luvas de couro e xilogravura sobre tecido. Fonte: obra/performance de autoria do pesquisador.

2. ENCRUZILHADACOMO METÁFORA, O DESPACHO COMO EXPERIMENTO.

“Todos os caminhos da vida levam à morte. Perca-se!”
Grafite de rua.

“Só Exu tira o malafaiá⁴ das pessoas.”
Grafite de rua.

Aqui ou ali, na possibilidade da encruzilhada, se preparam os descaminhos criativos da vida, nos desenhando a direção aleatória e irremediável de nossa qualquer decisão. Múltiplas experiências decorrem desse indefinido destino, pelo que sua existência se reveste de variadas percepções e generosos sentidos.

Rebenta-nos, pois, por injustificável vontade, de percorrermos seu traçado ilimitado, irrequieto, rebelde, indomável, pois, essa ocorrência primária, no universo-mundo, por nos fundar o centro e nos desenhar a órbita, seduziu-nos.

A nossa encruzilhada, como todas, assim como qual queira, encantou-me por sua sacralidade, dignidade partilhada pela encruzilhada do Dr. Lúcio, nosso desenhador.

Dr. Lúcio Costa, o urbanista responsável pelo traçado básico de Brasília e pelos mais complexos desígnios de nossa fortuna urbana, tomou o traçado primário como manifesta ação civilizatória, guardando pertinência, ainda que inevitável ao período histórico, com o ideário perpétuo do projeto colonizador que, compulsoriamente, abraçava a catequese etnocida como fração irrenunciável da colonização cristã.

A encruzilhada de Dr. Lúcio era necessária a todos os esforços políticos de então, razão pela qual se riscou nas considerações e motivos do projeto urbanístico vencedor, a declarada intenção cristã de cruz civilizatória, bem assim a tradição “justa” e “legítima” de espoliação dos povos originários do continente invadido, conquistado usurpado:

“(...) ato colonizador nos moldes da tradição colonial (...) nasceu do gesto primário de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal-da-cruz”. (COSTA, 1962)

Sobre o elaborado ideário condutor do projeto, declarado pelo urbanista vencedor, detidamente avaliou Luisa Videsott, em sua tese de doutoramento, aqui transcrita sem esforço complementar:

⁴ Significado de malafaiá: O mesmo que mecatrefe, melcatrefe – indivíduo insignificante; vadio; biltre (CÂNDIDO DE FIGUEIREDO, NÓVO DICCIONARIO DA LINGUA PORTUGUESA – Livr. Ed. Tavares Cardoso & Irmão, Lisboa, 1899, vol. II, página 77 e 113).

“No texto de Lucio Costa (...) podemos reconhecer (...) introdução de caráter geral (...) [onde] explica as condições e as finalidades da construção (...) e apresenta o programa (...) incluindo (...) dedicatória a José Bonifácio. A segunda parte (...) componentes urbanísticos (...) a explicação inicia com a escolha e a justificativa para o cruzamento dos dois eixos viários qual alicerce da cidade. (...) reforça a projeções e os orgulhos nacionalistas; evoca a tradição colonizadora (...) a cidade é gesto *desbravador*, nos moldes da tradição colonial (...) *foco de cultura entre os mais lúcidos e sensíveis do país*. (...) leva o leitor a raciocinar junto com ele por representações e figuras, imaginários e imaginações; dependendo disto, a solução para o plano piloto estava *já pronta*: um sinal da cruz. (...)” (VIDESOTT, 2009)

A despeito das concepções que tenhamos, nós ora indivíduos e/ou ora coletividade, dirigidas à cruz ou à encruzilhada em questão, é pertinente estabelecer que se trata do centro da cidade, localidade impregnada de significados, um espaço social denso, um *momentum in locus*, lugar que, por suas particularidades sociais, tende a deter ponto circunstancial no espaço e no tempo. O centro de uma cidade também está no centro do imaginário constitutivo das relações sociais, pelo que nos diz respeito às imagens que nos constitui e nos localiza na estrutura social.

A importância desse ponto sócio espacial está dada como premissa incontornável, pelo que as características simbólicas que lhe atribuímos são componentes na constituição e no engenho de nossa concepção de mundo. Assim, eu arriscaria apontar uma clivagem profunda entre o mundo daqueles que só percebem a cruz e o dos que enxergam uma encruzilhada a fundar Brasília. Tenho um breve e ingênuo consolo naqueles que, barrocamente exagerados, veem cruz e encruzilhada. Consolo esperançoso!

Mas vejamos: a encruzilhada viária, nos legada por Dr. Lucio, era para ele, é para muitos a cruz cristã, a cruz civilizadora, “redentora” dos bugres e pretos pagãos, sinal indicador, por nossas lentes contemporâneas, do projeto de violência e vilipêndio.

Entretanto, o que se opera é a necessária sacralização do espaço pelo ator colonizador, consideradas suas práticas litúrgicas, conforme o complexo mitológico que lhe corresponde.

Pois bem! Mircea Eliade nos aponta para o caráter do desbravamento e do povoamento como sendo um “*ato divino de criação*”. Ele nos fala da transformação de caos em cosmo. Entretanto, se o exemplo inicial que nos oferece a colonização da Islândia pelos escandinavos, diz respeito a território despovoado, ele deixa evidente que se pode prescindir de tal condição:

“(…) Quando os colonos escandinavos tomaram posse da Islândia, (…) e a desbravaram, não consideraram este acto nem como uma obra original nem como uma tarefa humana e profana. Esse empreendimento não significava para eles mais do que a repetição de um acto primordial: a transformação do caos em Cosmo pelo acto divino da Criação. Ao cultivar a terra desértica, eles efetivamente repetiam o acto dos deuses, que organizavam o caos dando-lhe formas e norma. O que significa que a conquista de um território só se torna real depois do (mais exatamente: pelo) ritual de tomada de posse, que mais não é que uma cópia do acto primordial da Criação do Mundo. Na Índia dos *veda*, um território era apropriado legalmente pela construção de um altar dedicado a *Agni* (...) Mas (...) um altar dedicado a *Agni* não é mais que uma imitação microcós mica da Criação. (...) Os conquistadores espanhóis e portugueses apropriavam-se em nome de Jesus Cristo das ilhas e continentes (...) A instalação da Cruz equivalia a uma *justificação* e à *consagração* da região, a um *novo nascimento* (...)” (ELIADE, 1988)

Não se trata aqui de prática estranha, ocorrendo, conforme as tradições religiosas.

A encruzilhada viária, ocorrência monumental de sentidos, é para mim, distintamente da percepção de Dr. Lucio, já faz muito, o Exu Monumental, o senhor do trânsito, do movimento, do impulso primário, da força motora do mundo.

Divindade do panteão afro-brasileiro, Exu resta associado à energia sexual, impulso do mundo social, pelo que lhe coube, no processo de equiparações sincréticas, tomar as feições do demônio cristão, pois as questões de ordem sexual, na cultura religiosa cristã se afiguram como tabus e interditos.

O centro, uma encruzilhada, afigura-se, portanto, como a morada e os domínios da deidade representada, ordinariamente, pelo falo ereto.

Exu, noutro exercício sincrético, considerados aspectos compartilhados, tais como a representação fálica e o comportamento mítico próprio de um *trickster* bem se revelariam, com eficácia, uma versão de *Shiva*, o coreógrafo e bailador supremo.

Dito isso, aponto para a adequada pertinência de Exu, “o movimento”, como senhor da encruzilhada central, umbigo da cidade de Brasília, tão somente transcrevendo Mircea Eliade naquilo que se refere ao trânsito do caos ao cosmo, da periferia ao centro, do profano ao sagrado:

“O *centro* é pois a zona do sagrado por excelência, da realidade absoluta. (...) O caminho que conduz ao centro é um *caminho difícil* (...) O acesso ao *centro* corresponde a uma consagração (...) a Criação (...) se efectuou a partir de um *Centro* (...) tudo aquilo que é *fundada* [é] no Centro do Mundo (...)” (ELIADE, 1988)

É a principal atribuição de Exu, deflagrar toda e qualquer atividade, porquanto lhe seja devido à posição inaugural nos rituais, qualquer seja. Não se pode realizar nada sem as oferendas e pedido de licença a Exu.

Exu é o demiurgo iorubá, o centro da ação mitológica e ritualística, a ele coube executar por mandato a criação do mundo e dos homens, a ele cabe o centro: a encruzilhada, e o centro acolhem “a quem é de bom dia e a quem é de boa noite”:

“Interessa-nos aqui o espaço Centro (...). Não o espaço dado geograficamente, mas aquele que se constrói na forma de um evento. Esse espaço não existe sempre, ele precisa ser acionado, dirigido e apresentado.” (JARDIM, 1996)

Trata-se de um espaço-ato, um *espaço-performance*, revelado como espaço brecha do tempo, turno espacial da experiência programada por agentes que lhe denunciam o caráter de momento territorial (VIRILIO, 1993).

Ora, o eixo central de Brasília, cruz ou encruza, nos interessa mais, em sua dualidade, naquilo que nos diz e não nos diz das sombras sanguíneas do mundo, por nos oferecer senhas de acesso ao que é deliberadamente apagado pelos discursos que elaboram segredos e embaralham o pensamento:

“Nas encruzilhadas da existência nem sempre o que é certo aparece na sala de estar da família tradicional brasileira. O submundo, a rua, as esquinas, a noite, a morte e o sangue fazem parte do que está na sombra do mundo.” (ANJOS, 2019)

O império da encruzilhada, por que breve, nos rege pela lógica de guerrilha. Aciona-se, subverte-se e, então, não está mais ali. Esse é o talento performático dos agentes das encruzilhadas.

Os feiticeiros, artistas das encruzilhadas, nos contam de uma estética popular de profusão e excessos. Não poucas vezes, se deixam o registro do ritual performado, por evidente recato estratégico, nos dão testemunho material de cerimônias, rituais e eventos festivos capazes de indicar ocorrências similares a um insuspeito *potlatch*, que vem sendo combatido pela própria comunidade de candomblé e umbanda, ao argumento de que tais práticas provocam reação muito negativa da sociedade. De fato, e principalmente nesses dias de já deflagrados conflitos religiosos, envolvendo frequentemente evangélicos, os mais agressivos oponentes das práticas religiosas afro-brasileiras, a realização de despachos em área pública tem sido evitada, conforme declarações de zeladores e pais de santo que afirmam fazerem seus rituais em área privada.

De toda sorte, as dificuldades são crescentes para elaboração das práticas e pragmáticas da tentativa de “realizar” (ou mesmo “conjurar” por “encanto” e “feitiço”) os experimentos e alcançar as repostas, como forjadas na verossimilhança devem ser.

Entretanto a pesquisa encontra corpo na análise visual dos registros de despachos, com vista a conhecer sua estrutura sintática e vernacular, suas dimensões materiais e imateriais, razão pela qual não se voltou, em momento subsequente, à realização experimental de despachos artísticos. Assim, a produção criativa já em curso nos bastou, e, agora se promove intento específico de elaborar um corpo descritivo das feições, medidas, substâncias e engenho do despacho.

Esclareça-se que os registros fotográficos pertinentes aos despachos, objeto de análise, têm a seguinte procedência: imagens colhidas na internet a partir do aplicativo Google, utilizando-se do argumento de pesquisa “despacho de macumba”.

De imediato, declaramos que não se ignora os conflitos de uma abordagem autofágica da presente proposta. Entretanto, a posição epistêmica, já declarada, nos parece autorizar, em algum momento, a adoção de um ponto liminar, onde, lançando-nos na vertigem esquizofrênica de “autor” e “intérprete”, trazemos nossos próprios trabalhos estéticos à reflexão.

Adotada a liminaridade, adequada à encruzilhada, metáfora intensa do *caos-mundo*, dos conflitos históricos em torno da presença religiosa popular no espaço urbano, porque cenário “(...) de uma socialização clandestina em torno do jogo simbólico do terreiro.” (SODRÉ, 2019:109), que se faz transitório, na rua, na movediça e perigosa ordem espacial segregacionista.

O caráter caótico atribuído à experiência da encruzilhada é inerente às circunstâncias da criação, da gênese, do caldo das probabilidades da multiplicidade de realidades dadas às escolhas, pelo que a circunstância de sua experiência, conforme a percepção aqui abraçada, não nos limita, não nos onera:

“(…) estar na encruzilhada, ao contrário do que as pessoas costumam pensar, é desejável. Porque tudo é feito de caminhos. Um caminho reto, sem possibilidades, não é desejável. O desejável é estarmos na encruzilhada, onde não há caminho fechado.” (FIOROTTI, 2021)

Nesse espaço de “desordem”, onde se reelabora a lógica mágico-criativa, pretendeu-se realizar despachos experimentais, voltados à elaboração de corpos visuais reconhecíveis como habitantes da magia e da arte, engenhos liminares, cruzados, como

devem ser: despacho de bolso, despachos infláveis, despacho elétricos, despachos luminosos, toda sorte de *ebós*-engenhos, desafio às tecnologias do sagrado.

As descrições dos despachos, testemunhados em registros, devem ser lidas tomando-se referência às considerações *exunêuticas*, declinadas em momento oportunamente, quanto tratámos imaginário do espaço urbano, suas encruzilhadas e das tensões decorrentes do enfrentamento à lógica do segregacionismo espacial.

Os objetivos da pesquisa, que se voltava à proposição de produção de conhecimento poético, a partir da ocorrência da experiência estético-religiosa, cuja relevância, entende-se, residiria numa reflexão detida acerca experiência física de fenômenos religiosos concernentes ao campo da eficácia simbólica, bem como a consciência de que a experiência estético-religiosa envolve adoção de determinadas linguagens e tecnologias artísticas⁵; a intenção de adoção de vocabulário e conceitos capazes de acolher as questões próprias da identidade religiosa afro-ameríndia-brasileira, reconhecendo a importância de uma linguagem que abrace a racionalidade de um percurso ético-poético próprio das identidades envolvidas (a experimentação criativa dos despachos, considerando-se a pertinência de um recorte epistêmico tributário de um conhecimento estético-religioso acessível por meio de visualidade poética própria); do arrolamento dos elementos mínimos de identificação do despacho de encruzilhada, buscando a compreensão dos limites de sua eficácia simbólica, bem como, a produção de conhecimento acerca da existência de padrões estéticos rigorosamente, frequentemente ou preferencialmente adotados para execução dos despachos, dos materiais e tecnologias envolvidas, das práticas rituais, do discurso mitológico correspondente, do vocabulário religioso e popular pertinente.

Faríamos, então, mais que o colecionismo e a taxonomia descritiva dos despachos e sua parafernália, no intento de compreender os limites do despacho como instrumento mágico-artístico, pelo que importa sua eficácia não apenas simbólica como também artística.

Pretendíamos a realização de despachos experimentos, voltados à avaliação de seus limites, conforme as questões há muito levantadas, tensionando-o formalmente e substancialmente, inclusive pela introdução de novas tecnologias.

⁵ Percebe-se aqui que, em algum momento, tais recursos viabilizariam/facilitariam a comunicação no trato de questões ético-políticas consideradas a importância e influência do discurso religioso no cenário político (num momento em que se fala de techno-política, os meios tecnológicos tradicionais, e a religião aqui podem também ser assim abordados, devem ser considerados relevantes numa contemporaneidade na qual convivem e colidem percepções de mundo praticamente excludentes, razão pela qual esse deve ser um campo exploratório).

Entretanto, o intento foi abortado, por circunstâncias de ordem sanitária, porquanto a epidemia mundial de Covid-19 que assola o planeta inviabilizou a realização dos experimentos em espaço público.

Todavia, a existência de dados coletados em eventos outros, anteriores ao planejamento de pesquisa, permitiram-me elaborar algumas considerações (fig. 1, 2, 3, 10 e 11).

Questionamos, ainda, os mitos quanto à ordem ritual, pois, o mito, aqui, é percebido como reservatório de verdades graves, assim, como as fábulas indicam sentidos mínimos, como se fora uma antecâmara dos valores, as narrativas mitológicas reservam eficazes cartografias para percursos morais, estéticos, políticos e, até mesmo, epistêmicos. O mito é a regra primordial e fundante do mundo.



Fig. 10 e 11 – *S/título*, 2019. Instalação/experimento/despacho/feitiço no canteiro de obras de recuperação do Museu de Arte de Brasília – alguidares, pipoca, cavacos de madeira, vergalhões, falo de madeira, compassos. Fonte: obra de autoria do pesquisador.

3. DESPACHOS: Artesania e Eficácia.

*“Você que ouve e não fala,
Você que olha e não vê,
Eu vou lhe dar uma pala,
Você vai ter que aprender:
A tonga da mironga do kabuletê.”*
Vinicius de Moraes.

Quanto à posição epistemológica, importa indicar que a adoção das práticas rituais, porque tomadas como ações poéticas/artísticas, são percebidas, desde uma perspectiva bachelardiana, como meio privilegiado de produção de conhecimento.

As práticas religiosas, por definição prévia, aqui adotada, são fenômenos de ordem estética, tratando-se, assim, a experiência religiosa, como experiência de ordem físico-corpórea, acionada pelos recursos estéticos/poéticos que são próprios à ritualística litúrgica, pelo que, pertinente à epistemologia materialista de Bachelard, relacionada aos aspectos sensíveis da experiência cognitiva.

A realização do ritual, no caso concreto: o despacho detém, em sua liturgia, um acervo primário de formas e engenhos artesanais da cultura religiosa popular, prestando-se como ilustração, e mesmo síntese, de seu caráter visual, revelando-lhe face pública.

Nele, guardam-se práticas construtivas, produtivas e parcela de conhecimento não redutível à linguagem, identificado por Michel de Certeau como se tratando do “*resto*” da experiência humana que, de forma geral, é negligenciado pelas ciências do homem. Ele define esse “*resto*” como “*tudo aquilo que, da experiência humana, não foi cativado e simbolizado na linguagem.*” (CERTEAU, 1994: 132). Esse “*resto*” tenderia a se disfarçar, se fazer perder na multidão da existência popular.

É necessário que tenhamos a compreensão de uma distinção fundamental, na história do pensamento ocidental, entre Ciência e Arte que as definem, respectivamente, como “*língua operatória cuja gramática e sintaxe formam sistemas construídos e controláveis, portanto escrevíveis; e técnicas a espera de um saber esclarecido que lhes falta.*” (CERTEAU, 1994: 137). E acrescenta: “*A arte é, portanto, um saber que opera fora do discurso esclarecido e que lhe falta. Mas ainda, esse saber-fazer precede, por sua complexidade, a ciência esclarecida.*” (CERTEAU: 1994: 137).

É a partir dessa autonomia defendida por Certeau, quanto às práticas populares, que sugerimos o auxílio das reflexões bachelardianas a respeito da importância do trabalho/embate material na construção do conhecimento, para buscar uma cognição não verbal, um conhecimento de expressão diferenciada no saber científico ocidental.

Certamente, a epistemologia bachelardiana, que, sem fazer distinção entre a poética e a ciência, reconhece, às duas práticas substanciais da experimentação cultural, fundamental equilíbrio e responsabilidade quanto às realizações, desdobramentos e produção cognitiva humana, se reveste de fundamental instrumento à compreensão da relevância cognitiva de uma prática místico-artística (JARDIM, 1995).

Pois bem. O racionalismo bachelardiano orienta-se num novo caminho em relação ao racionalismo contemplativo que se caracteriza por um exílio no centro da reflexão que se perdia na consideração exacerbada dos valores e beleza das formas.

Propõem-se, assim, ruptura e renovação, habitando a matéria e, por meio do trabalho físico, conhecer-lhe a resistência. Trata-se de uma nova epistemologia, que, se não anti-contemplativa, abraça o materialismo, privilégio do trabalho, não mais exclusividade do ócio criativo. Uma reforma no pensamento Ocidental no que diz respeito ao valor atribuído ao trabalho físico frente ao trabalho intelectual.

Bachelard confere assim ao racionalismo um caráter menos absoluto e dogmático sem, contudo, romper de todo com o idealismo o qual ele próprio identificava como sistema filosófico detentor dessas características. O que se identifica em Bachelard é uma original mescla de idealismo e materialismo. No seu pensamento. *“posturas consideradas contrárias excludentes, deixam de ser antagônicas”* (BULCÃO, 1990: 202) e função do caráter dinâmico que ele imprime a elas. Dessa forma, o autor constrói um *“materialismo racional”* ou um *“racionalismo materialista”* comprometido com o dinamismo e a transformação quando faz conviver idealismo e materialismo numa relação dialética enriquecedora:

“O materialismo de Bachelard se apresenta sob dois aspectos: como materialismo científico nas obras em que analisa os aspectos materialistas da ciência contemporânea e como exaltação da imaginação material, na medida em que Bachelard mostra na via poética a imaginação criadora como decorrência do contato provocador da matéria.” (BULCÃO, 1990: 208)

A crítica de Bachelard é, de fato, quanto à confusão entre matéria e objeto quando da recusa idealista ao contato, pois, sem enfrentar a matéria pelo trabalho físico, não se estabelece o conhecimento decorrente das imagens fundamentais da matéria, pelo que remanesce ignorância quanto às dimensões não redutíveis à linguagem.

“Bachelard ainda nos fala das possibilidades de deformação da forma, impondo que se aceite que a forma é apenas um instante da matéria.” (BULCÃO, 1990: 216)

Apregoa-se, portanto, que a imaginação está na faculdade de deformar imagens da percepção contemplativa, consagrando os dois acessos cognitivos: o racionalismo do

mundo científico e a imaginação no noturno mundo dos sonhos, valorizando os espaços do onírico como meio eficaz à produção de conhecimento.

De fato, a mitologia detém capacidade criativa reforçada pela legitimidade própria dos guardiões do corpus mitológico, capazes de reificar os valores identificados prevalentes e merecedores de culto.

Entretanto, existem as ocorrências de fatos sociais disruptivos, transformações capazes de reformar os mitos, concebe-se uma relação de reverberação: transformações sociais geram modificações na conformação da narrativa mítica que, por sua vez, deverá atuar nos elementos executivos rituais.

Considerando seu carácter afirmativo acerca das regras do mundo, a abordagem deve ser no sentido de que, determinado complexo mitológico, seja como uma modalidade de Metadesign/Metaprojeto – conceituado em síntese como o design do design (MORAES, 210) (VASSÃO, 2010) –, com o propósito de inferir seus princípios, valores, parâmetros e regras pertinentes à elaboração e execução do ritual, naquilo que corresponde à parafernália e à liturgia respectivas do rito relacionado ao mito, com o decorrente objetivo de avaliar a possibilidade de reprodução de elementos da cultura material e/ou performática, considerados os limites da intervenção e manipulação formal, no âmbito ordinário das manifestações concernentes ao sagrado, guardado o compromisso de manutenção dos limites de manipulação perante a manifesta noção de eficácia simbólica.

Não se deve descuidar do fato de que o mito é um artefato acabado e autônomo, transcendendo as circunstâncias contextuais. Impõe-se, entretanto, também aceitar que o mito é passível de ser abordado como uma possibilidade de fala semipronta, disponível, à mão, a despeito de caracterizada por uma maior fixidez, do que os comentários espontâneos, improvisados, que o povo introduz em suas falas cotidianas. Esses comentários constituem o que aqui chamo de segunda voz e representam a interpretação criativa que os próprios membros fazem em torno das narrativas míticas.

A preocupação com a universalidade, segundo Clifford Geertz, aproxima o direito da etnografia, oferecendo, mesmo, a possibilidade de identidade na forma como elege seus objetos, indicando, nesse sentido, que a Antropologia e a jurisprudência são práticas voltadas à interpretação dos fatos, ambos “(...) *artesanatos locais: funcionam à luz do saber local (...)*” (GEERTZ, 2008, P. 249), sugerindo, ainda, que tal prática lhes constitui e, nelas, “(...) *se entregam à tarefa artesanal de descobrir princípios gerais em fatos paroquiais.*” (GEERTZ, Idem, ibidem).

Considerando sua eficácia na constituição do arcabouço de valores e princípios sociais, o mito se habilita à investigação das funções que desempenha no desenrolar das práticas sociais e, *a fortiori ratione*, nas manifestações rituais vinculadas.

Mencionemos que, se por um lado os ritos e mitos são reflexos das concepções de mundo, dando conta de explicá-lo como qualquer bom projeto, não menos potente serão seus meios e capacidade de modificá-lo em realidade, tudo manifesto e operado em seus elementos executivos: os ritos.

Os elementos mitológicos operam no âmbito do sagrado, dotando-o dos elementos simbólicos definidores do *ethos* de um povo:

“(...) os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem.” (GEERTZ, 1978)

Trata-se, pois, de um sistema, ou complexo de símbolos, concernente a padrões culturais, modelos que estabelecem, em relações e processos sociais, orientações de significados, estabelecendo a realidade social e psicológica dos sujeitos nele inseridos (GEERTZ, Idem, ibidem).

Os sistemas ou complexos culturais, amalgamado nos mitos, seriam, então, capazes de definir todo o caráter do design étnico, bem como, tal design, poderia dar o testemunho reflexo de determinado *ethos*: “(...) no Ocidente o design revela um homem que interfere no mundo, no Oriente ele é muito mais um modo como os homens emergem do mundo para experimentá-lo.” (FLUSSER, 2017: p. 210).

Vale registrar que, de fato, nos últimos anos, temos testemunhado o surgimento de um pensamento filosófico que abraça as práticas religiosas populares brasileiras em termos similares, pelo que se gerou reflexão e produção de vocabulário conceitual pertinente e operacional, viabilizando pensar os despachos macumba a partir de imagens voltadas à sua epistemologia, forjando palavras e conceitos tais como: *ebó epistemológico*, *ebó cívico*, *campos de mandingas*, *rolê epistemológico*, *cruzo*, *carrego colonial*. Tudo forjado nessa nascente epistemologia macumbeira:

“(...) não há virada epistêmica que não seja também uma virada linguística e por isso poética. Assim, essa virada linguística que o feitiço invoca, busca corporificar as palavras. Palavras são corpos e potencializam a presença enquanto vida em potência (...)” (RUFINO; HADDOCK-LOBO, 2020: 19)

Esses autores defendem, por exemplo, a adoção, “*seguindo a performatividade queer*” (HADDOCK-LOBO, Idem, ibidem) de termos tradicionalmente pejorativos acerca da prática religiosas populares:

“(…) potencializar tal termo para extrair dele o máximo, a fim de afirmar a relevância epistemológica, estética, ética e política das macumbas.

Macumba, então, passa a ser pensada na perspectiva de uma filosofia da cultura popular brasileira, com base não apenas nas práticas religiosas afro-ameríndias, como os candomblés, as umbandas, os batuques, os catimbós, as juremas, os tambores de minas, mas também da capoeira, dos sambas de roda, dos fundos de quintal, dos jongos e de todas as rodas que promove outras epistemologias e que, por serem de fato populares, isto é, originárias das ruas, são por isso mesmo revolucionárias.

(…) um giro macumbístico como esse (...) que é certamente tão ético e político como o ocidental ou mais, porque é também poético e epistemológico (...)” (HADDOCK-LOBO, Idem, ibidem)

Como manifestação da cultura material, por sua parafernália, suas artesanias, sua poética e sua funcionalidade, o despacho emerge como emblema da cultura popular brasileira, operando, ainda, “(…) como princípio tecnológico, uma vez que é a partir dele que se estabelecem as comunicações, trocas e invenções de possibilidades.” (RUFINO, 2019: 879).

4. MITODESIGN: O mito como projeto para elaboração e execução do rito.

“(...)
LEGBA CARREGA UMA PANELA QUE SE TRANSFORMA EM SUA CABEÇA
(...)
Naquele tempo Exu ainda não tinha cabeça.
(...)
Exu foi o primeiro a ter o ori fixado nos ombros.
Precisa fazer sacrifício
quem quiser ter uma cabeça.”
(Mitologia dos orixás)
Reginaldo Prandi, 2001.

Propõe-se plantear, em breve exposição discursiva, a possibilidade de abordagem de determinado complexo mitológico como modalidade de Metadesign/Metaprojeto – conceituado em síntese como o design do design –, com o propósito de inferir seus princípios, valores, parâmetros e regras pertinentes à elaboração e execução do ritual, naquilo que corresponde à parafernália e à liturgia respectivas do rito relacionado ao mito, com o decorrente objetivo de avaliar a possibilidade de reprodução de elementos da cultura material e/ou performática, considerados os limites da intervenção e manipulação formal, no âmbito ordinário das manifestações concernentes ao sagrado, guardado o compromisso de manutenção dos limites de manipulação perante a manifesta noção de eficácia simbólica.

Pois bem.

O mito encontra sua materialidade e espetáculo no rito, sede de sua inteligência concreta, manifesto testemunho da realidade mitológica, território de ação de comprovação sensível da verdade mitológica.

Doutra face, arrebatador, o rito nos esclarece e demonstra o mito, numa ação de interpretação desveladora de seus contornos íntimos e sentidos secretos, no mais das vezes, maravilhosos. Realizado desde o amanhecer do mundo culturalmente concebido, suas infundáveis reprises tem a finalidade de preservar e garantir, em distintas variações, a periódica recriação do mundo, revelando-se eficaz mecanismo de perpetuidade do mito, cuja narrativa abriga o desenho de uma ordem, de uma lógica, de uma sintaxe cosmética, cuja estrutura é passível de identificação por meio dos conhecimentos apenas revelados no cerne do rito, fâmulo primário do mito.

A noção acerca do mito, na filosofia clássica, lhe restringe ao campo da verossimilhança, em oposição ao de verdade, porquanto concebido como produto inferior ou deformado da atividade intelectual. Assim, não seria pertinente aos produtos genuínos do intelecto, contrapondo-se à noção de narrativa verdadeira e revestindo-se

da de crença dotada de validade mínima (ABBAGNANO, 2007), pois que pertinente à zona exterior ao campo da racionalidade.

Entretanto, essa percepção acerca do mito também o percebe como produto e efeito da mesma atitude contemplativa que dá origem à ciência, mantendo, contudo, sua redução à categoria de atividade intelectual imperfeita.

Ocorre, contudo, que a concepção aqui abraçada, tem o mito como forma autônoma de pensamento, não se encontrando na posição de atividade mental secundária ou subordinada em relação ao conhecimento científico racional. Antes, trata-se de atividade cognitiva primária e primordial. O mito, aqui, é percebido como reservatório de verdades graves, assim, como as fábulas indicam sentidos mínimos, como se fora uma antecâmara dos valores, as narrativas mitológicas reservam eficazes cartografias para percursos morais, estéticos, políticos e, até mesmo, epistêmicos.

Indico, por oportuno, a assertiva distintiva de Mircea Eliade no que se refere a relação entre mito e fábula: “(...) nas sociedades em que o mito ainda está vivo, os indígenas distinguem cuidadosamente os mitos – 'histórias verdadeiras' – das fábulas ou contos, a que chamam 'histórias falsas'.” (ELIADE, 1986).

Tal distinção se constrói, basicamente, ao menos entre os *Pawnee*, pela relação entre protagonismo desempenhado e assunto, pelo que, os seres celestiais, agentes da cosmogonia, são personagens das “*narrativas verdadeiras*” (sagradas e sobrenaturais), assim como os contos fantásticos e maravilhosos do herói civilizatório e dos xamãs; ao passo que as “*narrativas falsas*” dizem respeito ao profano, como, por exemplo, aquela acerca das façanhas não edificantes do coioote, descrito como ardiloso, fraudulento e desonesto.

Percebe-se a mesma sorte de distinções entre os *Cheroqui*, bem como são reportadas, em meio aos *Hereró* (ELIADE, 1986), povo subsaariano de língua banto, entre os quais a veracidade não alcança narrativas marcadas pela comicidade, sendo, pois, imperioso conhecer as circunstâncias dos mitos, mesmo por que determinados mitos, em suas diversas modalidades de mensagens, são por vezes objeto de interditos de decorrentes de identidade de gênero, de faixas etárias, de parentesco, de nível iniciático, limitando-se, ainda, a circunstâncias cronológicas, porquanto atenda a restrições próprias dos períodos sagrados ou profanos identificados em respectivos calendários.

Suas verdades, longe de serem canhestras, são fantásticas e eficazes disposições acerca das maquinações já operadas no âmbito das experiências sociais, pelo que F.

Schelling os tomaria por auto revelações do Absoluto (ABBAGNANO, 2017), pelo que, evidente se torna, sua dimensão sensível-racional. Vale indicar que o Absoluto auto revelado é, em nossa abordagem, a sociedade em suas feições “*divinas*”. A projeção fundamental das feições e caráter da existência social coletiva, traduzível, também, nos valores cívicos (DURKHEIM, 2003). Oportuna, pois, a indicação de que o mito trata da indicação genérica das regulares e periódicas ocorrências testemunhadas na vida social dos homens (LÉVI-STRAUSS, 2007).

Malinowski afirma que o mito atua, de maneira imprescindível, na expressão, codificação de crenças, preservando e reforçando valores éticos, bem como os próprios ritos (FGV, 1986). De fato, os mitos atuam, nesse sentido, também em relação aos padrões estéticos e à ordem política.

Decodificar esses padrões é questão fundamental, engenho que equivale a traduzir o mundo, as concepções culturais que o fundam.

Lévi-Strauss nos resume as questões nas seguintes lições: “(...) 1) *Se os mitos possuem um sentido, este não pode decorrer dos elementos isolados que entram em sua composição, mas da maneira como esses elementos estão combinados.*” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 226)

A solução proposta se daria por meio de uma abordagem que indicasse não apenas as relações simbólicas estabelecidas pelos elementos componentes do mito, mas sim por uma perspectiva que considerasse, em simultaneidade, relações conjugadas, o que chamou de “*feixes de relações*” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 227)

Dessa abordagem, derivou-se, ademais, a necessária observação do princípio da harmonia, que deverá, pois, ser aplicado ao processo interpretativo do mito. Assim, descreve Lévi-Strauss seu modelo de análise, proposto tomando-se a leitura da partitura musical como metáfora:

“(...) uma partitura de orquestra só faz sentido quando lida diacronicamente ao longo de um eixo (uma página depois da outra e da esquerda para a direita) mas, ao mesmo tempo, sincronicamente ao longo do outro eixo, de cima para baixo. Em outras palavras, todas as notas situadas na mesma linha vertical formam uma grande unidade constitutiva, um feixe de relações.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 228)

“(...) temos de ler o mito mais ou menos como leríamos uma partitura musical, pondo de parte as frases musicais e tentando entender a página inteira, com a certeza de que o que está escrito na primeira frase musical da página só adquire significado se se considerar que faz parte e é uma parcela do que se encontra escrito na segunda, na terceira, na quarta e assim por diante.” (LÉVI-STRAUSS, 1987)

Ao ouvirmos música, esperamos realizar o percurso total da apreciação da peça musical, cuja experiência de compreensão pressupõe o conhecimento desde o ponto inicial ao final no decurso do tempo:

“Ouçam uma sinfonia: uma sinfonia tem um princípio, um meio e um fim; contudo nunca se entenderá nada da sinfonia nem se conseguirá ter prazer em escutá-la se se for incapaz de relacionar, a cada passo, o que antes se escutou com o que se está a escutar, mantendo a consciência da totalidade da música.

(...)

“Há, pois, uma espécie de reconstrução contínua que se desenvolve na mente do ouvinte da música ou de uma história mitológica. Não se trata apenas de uma similaridade global. É exactamente como se, ao inventar as formas musicais específicas, a música só redescobrisse estruturas que já existiam a nível mitológico.” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 58/59)

O mito, portanto, deve ser abordado em sua totalidade, assim como se procede em relação a determinado ordenamento jurídico quando se pretende afastar eventuais antinomias, porquanto inadmissível a interpretação que se afaste da natureza harmoniosamente operacional do engenho ordenador de valores e princípios, que devem guardar composição consonante.

De fato, a jurisprudência/mitologia detém capacidade criativa reforçada pela legitimidade própria dos guardiões do corpus jurídico/mitológico, capazes de reificar os valores identificados prevalentes e merecedores de culto.

Acerca das ocorrências dos fatos sociais disruptivos, transformações capazes de reformar os mitos, concebe-se uma relação de reverberação: transformações sociais geram modificações na conformação da narrativa mítica que, por sua vez, deverá atuar nos elementos executivos rituais.

Não se deve descuidar do fato de que o mito é um artefato acabado e autônomo, transcendendo as circunstâncias contextuais. Impõe-se aceitar que o mito é uma fala semipronta, disponível, à mão, e caracterizada por uma maior fixidez do que os comentários espontâneos, improvisados, que o povo introduz em suas falas cotidianas. Esses comentários constituem o que aqui chamo de segunda voz e representam a interpretação criativa que os próprios membros fazem em torno das narrativas míticas.

A preocupação com a universalidade, segundo Clifford Geertz, aproxima o direito da etnografia, oferecendo, mesmo, a possibilidade de identidade na forma como elege seus objetos, indicando, nesse sentido, que a antropologia e a jurisprudência são práticas voltadas à interpretação dos fatos, ambos “(...) *artesanatos locais: funcionam à luz do saber local (...)*” (GEERTZ, 2008, P. 249), sugerindo, ainda, que tal prática lhes

constitui e, nelas, “(...) *se entregam à tarefa artesanal de descobrir princípios gerais em fatos paroquiais.*” (GEERTZ, Idem, *ibidem*).

Considerando sua eficácia na constituição do arcabouço de valores e princípios sociais, o mito se habilita à investigação das funções que desempenha no desenrolar das práticas sociais e, a fortiori ratiōne, nas manifestações rituais vinculadas.

Mencionemos que, se por um lado os ritos e mitos são reflexos das concepções de mundo, dando conta de explicá-lo como qualquer bom projeto, não menos potente serão seus meios e capacidade de modificá-lo em realidade, tudo manifesto e operado em seus elementos executivos: os ritos.

Os elementos mitológicos operam no âmbito do sagrado, dotando-o dos elementos simbólicos definidores do *ethos* de um povo:

“(...) os símbolos sagrados funcionam para sintetizar o *ethos* de um povo – o tom, o caráter e a qualidade da sua vida, seu estilo e disposições morais e estéticas – e sua visão de mundo – o quadro que fazem do que são as coisas na sua simples atualidade, suas ideias mais abrangentes sobre ordem.” (GEERTZ, 1978)

Trata-se, pois, de um sistema, ou complexo de símbolos, concernente a padrões culturais, modelos que estabelecem, em relações e processos sociais, orientações de significados, estabelecendo a realidade social e psicológica dos sujeitos nele inseridos (GEERTZ, 1978).

Os sistemas ou complexos culturais, amalgamado nos mitos, seriam, então, capazes de definir todo o caráter do design étnico, bem como, tal design, poderia dar o testemunho reflexo de determinado *ethos*: “(...) *no Ocidente o design revela um homem que interfere no mundo, no Oriente ele é muito mais um modo como os homens emergem do mundo para experimentá-lo.*” (FLUSSER, 2017, p. 210).

Emerge, aqui, a necessidade de reconhecer a liberdade humana, seus impulsos reformadores, admitindo-se pontos de superação, quando não de ruptura e de clivagem, eventos da imprevisibilidade, frente aos vários determinantes sociais.

Os valores e princípios hegemônicos não são absolutos em sua capacidade de coerção, razão pela qual, eventuais reinterpretações e revisões conceituais, quanto às concepções da realidade social, retratada nos mitos, estão sujeitas a subsequentes reformas (BERGER, 1986).

A mitologia, ordenamento das narrativas míticas, seria um sistema complexo auto-organizado, cujo nível de complexidade se dá pela imensa quantidade de interações simbólicas possíveis e descentralizadas, pelo que, nestes termos descritos, encontra-se

aproximada, num esforço sinonímico dirigido ao conceito de Metadesign, que, em sua forma mais primária, poderia ser expresso em simples assertiva: *o design do design*. Isso poderia ser desdobrado na concepção que o estabelece como atividade pertinente à elaboração de projeto primordial, num nível de generalidade próprio à consideração de valores culturais como elementos influenciadores, objeto concernente ao design (ALMEIDA, 2014).

Ora, se o desenho e aparência de determinado objeto é capaz de significar algo (CARDOSO, 2012), remetendo o observador às circunstâncias apelativas de sua existência, resgatando-o em imaginação e memória, bem como induzir noções, valores e princípios, por certo é devido a sua capacidade repercussiva, fundada na possibilidade de constituir-se em meio viável à atuação simbólica. As imagens contêm os eventos (STRATHERN, 2017) e os eventos do sagrado, do fantástico, do imponderável dobram o tempo sobre si mesmo, numa singularidade capaz de fundir toda a densidade real, sobrepondo toda dimensão imaginada para o tempo. Eis:

“(...) a visão de mundo antropológica, a ideia de um evento concreto, acidental, ocupa praticamente o mesmo lugar que a ideia de um artefato concreto, acidental. Os eventos podem ser entendidos como resultados inevitáveis – e portanto 'naturais' – dos arranjos sociais ou, de forma ainda mais aguda, como o encontro fortuito que não havia sido previsto por esses arranjos.” (STRATHERN, 2017)

Importa, portanto, reconhecida essa aptidão, observar, em via contrária, a capacidade do mito, operador sistemático dos símbolos, de se fazer emitir na materialidade dos objetos da parafernália ritual considerada a capacidade comunicativa dos artefatos sacralizados.

A compreensão dos meios necessários a tal operação encontra sede no estudo da mitologia desde uma perspectiva que a avalie, consoante sua viabilidade, como método coerente, informador das fórmulas e procedimentos adotados para a realização do que poderíamos traduzir como o projeto, a ordem e a organicidade do mito e, por conseguinte, estabeleça a viabilidade de seu emprego efetivo como manifesta modalidade de Metadesign: a metodologia do projeto (VASSÃO, 2010), e como a inteligência sintética da narrativa traduzida em modelo, em epítome dirigido à garantia e à preservação da eficácia simbólica, causa final de todo ritual.

“(...) parte do Metadesign é reconhecer como a realidade, enquanto representação de um mundo que provavelmente estará sempre além de nossa compreensão absoluta, é um objeto de trabalho, uma obra individual e/ou processo de construção de uma realidade comungada. Essa percepção da subjetividade da produção dos objetos e entidades que compõem nosso mundo

cotidiano tem, na Arquitetura Livre, um apoio ético que consiste em uma abordagem específica da aplicação do Metadesign.

Essa abordagem procura compreender o processo criativo como fluxo cultural, como a contínua e constante fricção de pessoas, ideias, imagens, tecnologias e comunidades na conformação dos objetos e processos característicos do nosso cotidiano (...)" (VASSÃO, 2010)

A adoção de perspectiva própria ao Metadesign é adotada aqui pelo seu caráter essencial: PROJETO; pois a possibilidade de exercício do controle estrito e aproveitamento eficaz dos esforços empregados, na execução ritual, a despeito de ser uma certeza, não detém sua existência esquematizada. A imprevisibilidade emerge inexorável, a despeito da convicção de que tudo se opera no âmbito da ordem, ainda que necessário, se não o descarte, o ajuste da *"(...) noção profundamente arraigada à própria etimologia da palavra projeto: determinar um futuro – de maneira estrita, isso não é possível."* (VASSÃO, 2010).

Considerando que a conexão entre a religião, a ética e a estética varia nas diferentes culturas, frequentemente parece não existir hipótese nas quais não testemunhamos a incidência de sanções sobrenaturais para os valores morais. Existe, geralmente, estreitíssima conexão entre o sistema religioso de um povo e sua organização social, razão pela qual o desenho mítico abriga normas várias.

Nesse sentido, considerando todos os aspectos indicados em referência ao mito, tenho por adequada a sobreposição do Metadesign/Metaprojeto, como modelo interpretativo/operacional, o conceito a seguir:

"(...) o metaprojeto se destaca como disciplina que auxilia o projeto também no âmbito dos conteúdos imateriais ao considerar a comunicabilidade, a interface, a cognição, o valor de estima e o de afeto, o valor e a qualidade percebida e se coloca ainda como mediador na definição do significado do produto (conceito) e da sua significância (valor). O metaprojeto, por seu caráter analítico e reflexivo, se afirma, portanto, como disciplina que se propõe a unir os aspectos objetivos e subjetivos, primários e secundários, principais e derivados, materiais e imateriais de produtos e serviços.

Ele nos auxilia, portanto, na compreensão do ato projetual como resposta às profundas necessidades das condições produtivas e projetuais contemporâneas e pode ser considerado em diferentes modos, buscando, assim, perseguir situações distintas enfrentadas pelos designers na atualidade. Em sua realidade complexa, como a que existe hoje, os designers devem agir com competência de maestro de orquestra, procurando promover novas relações, interligar o sistema desconexo (promover uma plataforma de inter-relações), enxergar novas possibilidades e propor novas costuras e interpretações." (MORAES, 2010, p. 26/27)

O traçado ético perpassa toda narrativa mítica, restando indicadas camadas e camadas paradigmáticas, bem assim, estratos e estratos de toda sorte de cânones depositados nas práticas rituais, frequentemente fossilizados nos objetos pertinentes.

Acerca do valor dos artefatos, como receptáculo de significados e, por conseguinte, sobre sua relevância como meio de conhecimento, cito:

“Os estudos da cultura material assumiram, assim, um lugar de vanguarda na Antropologia. Nesse sentido, o objeto, ao assumir um estatuto de documento (...) equivaleria a textos etnográficos e que têm em comum o fato de serem produzidos a partir de trocas comunicativas e performances nas quais o etnógrafo foi um participante ativo (...) O objeto, muito mais que um dado inerte nas reservas técnicas ou arquivado em nossos gabinetes de estudos, passa a ter repercussões e, portanto, assume um estatuto polifônico e hermenêutico, ou seja, apresenta uma ‘antropologia dos sentidos’”(LIMA FILHO, 2012, p. 111)

O estudo dos diferentes aspectos da cultura material de um povo tem grande importância, não só pelo interesse intrínseco dos próprios artefatos, mas também como fonte de informações sobre os problemas de invenção e difusão. Junte-se a isto a importância que têm as técnicas e os artefatos em relação com a totalidade da organização social e com as práticas religiosas e cerimoniais. O aspecto ritual da cultura material é importantíssimo. Muitas práticas rituais estão de tal forma entrelaçadas com os processos técnicos, que podem considerar-se como parte da tecnologia em tela. A descrição de determinada ocupação deve ser feita descrevendo, por miúdo, os atos rituais e cerimoniais, de uma parte, e os processos técnicos, de outra. Há de se anotar as atitudes de povo para com suas próprias técnicas, e o seu efeito sobre as operações práticas investigadas.

Percebe-se a toda evidência do teor da narrativa, que estamos diante do que supomos, em premissa, tratar-se de Mitodesign/Metaprojeto, porquanto podemos extrair elementos valorativos, quando não expressas orientações esquemáticas, a servir de projeto para determinadas práticas rituais e sua correspondente parafernália.

Tomemos por ilustração o cetro, objeto ritual sacro/cívico, elemento da parafernália adotada de forma generalizada nos rituais tradicionais de coroação dos reis europeus.

Tratando-se de cerimônia sacro/cívica que legitima a delegação divina do poder soberano a por determinado indivíduo, o cetro representa/reproduz, no desenrolar ritual, o cajado de Aarão, que na narrativa mítica floresceu em suas mãos como indicação de sua eleição por Deus. Tal elemento é, inclusive, indicado no frontispício da edição original de *“Leviatã Ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil”*

(HOBBS, 2010), alegoria visual elaborada para descrição do direito divino, base do poder soberano.

As próprias técnicas guardam, em seus procedimentos, elementos indicadores dos valores ali depositados pelas práticas laborais, as quais, não poucas vezes guardam também rituais precedentes, sem os quais não se pode atuar pela criação de artefatos, quando, por exemplo, o artesão tradicional deve guardar preceitos, observar interditos e realizar rituais em prol do bom resultado da prática artesanal.

Perceptível que as relações entre os grupos sociais e as coisas detêm as mesmas características gerais. Existem normas ético-morais a ser observadas, constituindo condutas obrigatórias, pelo que se pode fazer referência a imposição de interditos ao consumo de determinados alimentos relacionados às espécies totêmicas, cerimônias e etiquetas particulares para tratamento dentro dos grupos, adoção ou banimentos de adornos ou emblemas, e procedimentos prescritos em relação ao artefato de atribuição totêmica.

As atividades ordinárias, tidas por profanas, devem atender às disposições de ordem transcendentais, uma vez que, regularmente, as práticas tradicionais não se descolam, não se apartam de todo dos territórios concernentes à dimensão mágica da vida, mesmo em tarefas cotidianas, conforme podemos perceber na descrição a seguir:

“Em todas as informações relativas à arte da cerâmica na América do Sul, fica evidente que ela é objeto de cuidados, preceitos e proibições múltiplas. Os Jivaro [...] só empregam uma argila especial, encontrada apenas em determinados lugares à beira d’água. A essa matéria-prima, conta Karsten, ‘estão associadas representações mágicas religiosas (...). Toda uma filosofia primitiva subjaz à confecção desses importantes utensílios.’ Stirling nota, entre os mesmos índios, ‘o extremo cuidado com que as pessoas se dedicam a localizar os afloramentos de argila própria a fabricação de potes.’

Os Yucararé, que também vivem no sopé dos Andes, mas bem ao sul, cercavam a prática da cerâmica de preocupações rígidas. As mulheres, que são as únicas a praticar essa arte, iam solenemente buscar a argila durante o período do ano que não era dedicado às colheitas. Por medo do trovão, e para que ninguém as visse, escondiam-se num lugar afastado, construía um abrigo e celebravam ritos. No momento de iniciar o trabalho, observavam um silêncio absoluto, só se comunicavam por meio de sinais, pois estavam certas de que se dissessem uma só palavra seus potes rachariam durante o cozimento. Além disso, mantinham-se longe dos maridos, porque, se não o fizessem, todos os doentes morreriam.” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p. 35)

É comum a realização de rituais para garantir o sucesso na construção de casas, para o fabrico de canoas, para as operações comerciais, tanto comunais quanto particulares.

Atentem-se, aqui, ao disposto sobre a presença subjacente de significados pertinentes às visões de mundo nativas presentes nos objetos: testemunhos e informes plasmados em objetos, onde remanesce a arte e o engenho de todo um mundo, pelo que as práticas pertinentes a sua criação estão atravessadas por rituais que, se por um lado lhe guardam as disposições voltadas a sua eficiência técnica, por outro lhe garantem a eficácia simbólica, assegurando a natureza benfazeja dos artefatos de sua produção.

Como se vê, inúmeros são os níveis de significação depositados nos objetos, nos materiais e nas técnicas, que acabam por se manifestar na produção, indicando estilos que estabelecem identidade coletiva ou mesmo individual:

“(...) Contudo, é possível isolar algumas variáveis constantes para fins de análise: (...) 6. a arte de cada grupo indígena compreende um elenco de técnicas, e o emprego de determinadas matérias-primas, bem como um repertório de elementos decorativos, às vezes privativo de certos segmentos residenciais, grupos domésticos ou mesmo indivíduos. O conjunto desses procedimentos técnicos seletivos contém informações de caráter estético, simbólico-religioso, social e étnico, constituindo o estilo tribal, ou um macroestilo, correspondente a uma área cultural. (...)” (RIBEIRO, 1983, p.12/13)

Os eventuais conflitos e dilemas enfrentados por alguns artesãos quando do comércio de objetos sagrados, conforme o tratamento dispensado à questão pelo grupo social (RIBEIRO, 1983, p.15/16), pelo Berta Ribeiro sugere, em relação aos organismos de regulamentação estatal, a constituição de limite no que se refere à comercialização de objetos rituais, bem como, considerada outra preocupação, aduzida pela antropóloga, às necessidades de estímulos de ordem tecnológica, observadas e salvaguardadas aos padrões estilísticos ancestrais.

A ilustrar tais aspectos problematizados, eis as informações já há muito trazidas por Berta Ribeiro:

“Tomemos o exemplo dos Kadiwéu e Terêna. Como se sabe, a cerâmica kadiwéu é grosseira e quebradiça, enquanto que sua ornamentação é altamente elaborada. Com a cerâmica terêna ocorre justamente o oposto. Seria desejável que, numa interação intertribal, as ceramistas Kadiwéu aprendessem as técnicas das oleiras Terêna, mas que cada qual mantivesse a originalidade de sua arte. Isto ocorreu na prática, segundo informações da DAI [Divisão de Arte Indígena da Funai], porém numa só via. Uma ceramista Terêna copiou os desenhos kadiwéu nos potes, o que provavelmente causará conflitos com as oleiras Kadiwéu, uma vez que são esses desenhos que atraem os compradores. Por outro lado, a DAI teve que devolver cinzeiros e figurinhas de elefantes feito pelas Kadiwéu. E remeteu-lhes cópias do ensaio de Darcy Ribeiro (1950) para que reaprendessem a moldar moringas e outras formas de vasilhame tradicional que haviam esquecido, bem como os padrões ornamentais reproduzidos no citado trabalho.” (RIBERIO, 1983, p. 16)

O mercado acena com apelos capazes de tensionar os estilos étnicos quando não os reforma, ainda quando se compõe por impulsos pretensamente preservacionistas ou por sugestão das boas intenções, do tipo que se diz “*pavimentar o inferno*”:

“A mudança estilística numa arte indígena pode ser melhor documentada entre os índios Karajá que oferecem um exemplo de influências externas, claramente induzidas. Antigamente as ceramistas Karajá faziam bonecas de barro ou cera por puro deleite para servirem de brinquedos às crianças. O contato com visitantes - etnólogos e outros - que logo se encantaram pelas ‘bonecas Karajá’, e mais tarde a afluência de turistas às ilhas do Bananal, caçadores e, principal, pescadores, fez com que as ceramistas Karajá renovassem esse arte e lhe desse nova destinação. Em 1957, escreve Maria Heloísa Fénelon Costa (1978: 63/64), o escritor José Mauro de Vasconcelos encomendou a uma ceramista ‘bonecas bicéfala, humanas e animais’, como as que tinha visto numa viagem anterior. O encarregado do posto também fez várias sugestões às ceramistas. O antropólogo Mário Ferreira Simão, em 1958, sugeriu-lhes ‘... a documentação de cenas da vida tribal.’” (RIBEIRO, 1983)

Heloísa Fénelon Costa ainda diria: “(*...*) conforme a aceitação, no mercado há figuras em ‘moda’ (*...*)” (COSTA, 1978, p.63), mas, de toda sorte, tais circunstâncias foram testemunhadas em todo cenário de fricção cultura. Não hoje. Não ontem. Sempre!

A distinção contemporânea decorre, antes, de vantagens, por considerações voltadas à valorização da alteridade, oportunidade para atuar em promoção de manifestações culturais não “*ocidentais*”, ainda que sujeitas à apropriação do mercado. O que talvez importe de fato sejam a observação e o cuidado em relação aos impulsos reformadores exógenos, privilegiando a consciência de que serão preferíveis as reformas estilísticas ditadas por forças endógenas, preservando-se os aspectos culturais mais intrínsecos à identidade étnica, valor primário e último no que se refere à dimensão estética.

Entretanto, não há garantia de perpetuação da vitalidade da estética, porquanto:

“(*...*) a transformação de artefatos tribais em mercadoria determinou a produção de kitsch, como uma espécie de compensação pelo subpagamento do produto. Este será, aliás, um processo inevitável a prevalecerem as condições atuais de exploração desenfreada do trabalho artesanal (*...*)” (RIBEIRO, 1983, p.24).

Vale resgatar aqui, entre as diretrizes de preservação do artesanato étnico, então elaboradas por Berta Ribeiro, havia explícita preocupação quanto à sua eventual industrialização, aspecto que se manifesta, a despeito da aparente intransigência da tradição, variada e profusamente ante as novas técnicas e demandas.

As transformações, implementadas nas práticas rituais, encontram a mesma espécie de pressão quando passam a habitar o mercado. A produção de alimentos

rituais, uma vez produzidos para finalidades profanas, bem como por meio de novas tecnologias, admissíveis nas práticas comerciais, enfrentam contínua demanda reformatória, voltada a adoção de novas formas e de facilidades próprias à modernidade culinária, quando não pelo acréscimo de ingredientes mais ao agrado do paladar da massa:

“Pôr o feijão fradinho de molho por um dia, descascar feijão por feijão, passar os mesmos na pedra (...) conseguir a textura ideal da massa que frita em azeite-de-dendê resulta no acarajé. Acarajés pequenos e tradicionais como manda o costume dos terreiros de Candomblé (...) Os acarajés para o comércio de rua (...) são há algum tempo (...) avantajados, verdadeiros super acarajés que viraram funcionalmente sanduíches (...) O processo inicial da pedra passou para a máquina de moer ou o moinho manual, resultando ainda na massa para o acarajé; contudo, o liquidificador, a bateadeira, o mixer entraram para valer na parafernália da cozinha e estão nos terreiros e nas casas das vendedeiras de rua (...) Certos alimentos que consomem horas nos fogões ortodoxos dos terreiros são preparados em panelas-de-pressão ou com uso de outros recursos para apressar o cozimento, garantindo também a qualidade do que será consumido pelo deus ou pelo homem.” (LODY, 1995, p. 74/75)

A cultura, sobremaneira, traz em si as ferramentas de sua própria reinterpretção, dotando-nos de meios perceptivos e cognitivos do *a priori*, revelando a dimensão do preexistente cultural que se converte em fórmula do real, perpetuando-se em ajustes sempre admissíveis, considerada a inesgotabilidade humana para ressignificação dos elementos que suportam as variadas dimensões do real.

Podemos, entretanto, tratar de transformação extrema experimentada por elementos do ordinário da cultura que estariam, também, presentes em rituais.

Tomemos o caso da cerâmica utilizada nos rituais das religiões de tradição afro-ameríndio-brasileiras.

Por certo, as populações africanas, escravizadas e trazidas compulsoriamente ao Brasil, conheciam a cerâmica e dela faziam usos genéricos, por certo também ritual, pelo que, são encontrados, em escavações arqueológicas, vestígios da produção de objetos cerâmicos ao estilo e técnica africanas, identificando-se, ainda, elementos decorativos próprios a determinadas culturas africanas, senão vejamos:

“Em suma, as correlações entre a decoração da cerâmica e a composição africana e afro-brasileira dos plantéis de Chapada indicam que a dimensão decorativa dos vasilhames cerâmicos foi muito mais culturalmente relevante para os escravos africanos do que para os afro-brasileiros. Portanto, para os grupos africanos a cerâmica, além de sua função utilitária, serviu como um veículo que expressava identidades diferenciadas nos espaços dos engenhos.” (SYMANSKI, 2010)

A cerâmica prospectada, também se prestou a desvelar a origem de alguns dos objetos mais emblemáticos do despacho – alguidares e quartinhas: cerâmicas rituais adotada nas práticas religiosas de cerne afro-ameríndio, que acreditamos ser amplamente reconhecível por todo brasileiro, sejam adeptos/praticantes/frequentadores ou não das manifestações identificadas.

A referência quanto a aspectos distintivos entre africanos e afro-brasileiros nos parece reforçar a premissa referente à ressignificação, porquanto a cerâmica efetivamente adotada nos rituais sejam de origem portuguesa:

“Ainda no campo das cerâmicas, destacamos os estudos portugueses, principalmente, e brasileiros acerca da produção dos alguidares. Conforme o Cacciatore (1988) este é um dos principais utensílios da cozinha religiosa afro-brasileira. Para o povo de santo ele tende a ser africano ou originário do Continente Negro. Contudo, como indicam os estudos de Bugalhão et al. e Fernandes, esta cerâmica é de origem portuguesa com marcada influência moura, sendo comum seu uso em Portugal até os dias atuais. Ao que parece, e aqui indicamos uma hipótese a ser verificada, ela adentrou o Brasil desde a colonização e passou a ser utilizada preferencialmente pelos adeptos dos cultos afro-brasileiros pela sua praticidade e fácil produção ou mesmo reposição.” (PEREIRA, SYMANSKI, 2018)

Evidentemente, a adoção ressignificativa dos objetos cerâmicos portugueses, indicam que ações estratégicas, recursos de reinvenção utilitária, pelas quais, em cotidiano, os usuários, como resistentes (*maquis*), reelaboram a materialidade real, decalcando seus antigos valores, agora novidade depositada sobre a concretude imposta:

“Em grau menor, o mesmo processo se encontra no uso que os meios ‘populares’ fazem das culturas difundidas pelas ‘elites’ produtoras de linguagem. Os conhecimentos e as simbólicas impostos são o objeto de manipulações pelos praticantes que não seus fabricantes. A linguagem produzida por uma categoria social dispõe do poder de estender suas conquistas às vastas regiões do seu meio ambiente, ‘desertos’ onde parece não haver nada de tão articulado, mas se vê prisioneira nas armadilhas de sua assimilação por um maquis de procedimentos que suas próprias vitórias fazem invisível ao ocupante.” (CERTEAU, 1994, p. 95)

Com maior evidência, percebemos as transformações de indumentária, indubitavelmente reformada, em absoluto, por meio da adoção do novo figurino aculturador, considerando que as saias rodadas, engomadas e usadas em camadas sobrepostas são, efetivamente, empréstimo do vestuário colonial aqui encontrado pelos escravizados.

A cerâmica e o vestuário de origem portuguesa, já em uso corrente, foram encontrados aqui pelos africanos que os adotaram no dia a dia, como costumes regulares do cotidiano amplamente disseminados.

O uso do turbante é provável adoção por parte, ao menos em grande parte, das populações escravizadas, considerando que se desconhece o uso desse acessório nas regiões subsaarianas antes da colonização mulçumana.

Manifesto caso de empréstimo tecnológico, a adoção da cerâmica mediterrânea, comum entre os portugueses, pelos africanos escravizados, sequestrados e traficados para o Brasil acabou por gerar uma espécie inusual do que tem sido convencionalmente chamado de “apropriação cultural”, que acreditamos não existir, ao menos não nos contornos como se difundiu recentemente entre grupos de militantes, defensores da cultura afro-brasileira, que por manifestações políticas, açodadas, acabaram por reivindicar absurdos sociais, quando não lógicos.

Ora, a cerâmica mediterrânea, típica entre os portugueses, não foi objeto de “apropriação cultural” por parte dos africanos escravizados, foi adotada como sói ocorrer quando as populações humanas se encontram por vizinhança, comércio, guerra etc.

Também é certo, por evidente impossibilidade histórica, que os religiosos africanos fizessem uso corrente da pipoca de milho, elemento tão emblemático na ritualística contemporânea do candomblé e da umbanda.

Ocorre que o milho é originário das Américas, pelo que nos perguntaríamos se seria outro caso de “apropriação cultural” ou mero empréstimo, experiência comum aos encontros humanos? Não! Na hipótese, temos apenas a substituição de determinado ingrediente na culinária dos africanos, pelo que se adotou a pipoca de milho em lugar da pipoca de sorgo⁶.

Pois bem! Retomando a questão da cerâmica mediterrânea, temos a ocorrência do abandono de seu uso na culinária cotidiana, ao menos no Brasil, pois ainda se afigura comum o uso de alguidares, como equipamento culinário, nas cozinhas portuguesas.

Suspeitamos que o alguidar, convertido em peça cerâmica de uso ritual de conhecimento geral, restou associado aos cultos afro-brasileiros de forma profunda, razão pela qual, parece ter sido desabilitado como utensílio de cozinha.

⁶ Cereal de cultivo milenar, o sorgo é cultivado em todo mundo, sendo um alimento básico na alimentação de algumas populações de países africanos, como é o caso de Moçambique.

Essa característica assumida pelo alguidar, associado às práticas rituais e mágicas de candomblé e umbanda, o constituíram como o elemento mínimo de identificação do despacho.

A mera presença do alguidar indica que se trata de um despacho, ou mesmo que dele se tratava, bastando a ocorrência de cacos, de fragmentos, para indicar não só a precedência de um despacho, mas também que o local é próprio aos rituais correspondentes.

Sabemos de um caso emblemático acerca da importância do alguidar como elemento mínimo de identificação do despacho, quando um *ebó*, não acompanhado de alguidar, foi deixado na porta de um banco em Piracicaba – SP, gerando transtornos que envolveram o Grupo de Ações Táticas Especiais da PM – GATE, acionado por suspeita de bomba (fig. 12).



Fig. 12 – Despacho de macumba, deixado sem alguidar, confundido com uma bomba por funcionária de banco que acionou especialistas em explosivos da Polícia Militar de Piracicaba – SP. <http://camacarifatosefotos.com.br/nacional/45549-funcionaria-de-banco-confunde-despacho-de-macumba-com-bomba-e-aciona-o-gate.html>

De toda sorte, as questões pertinentes à “apropriação cultural” devem ter outro cuidadoso trato, pois não se pode interditar as trocas linguísticas, tecnológicas, culturais, religiosas etc.

Além do indicado, é necessário esclarecer que o conceito de “apropriação cultural” está associado ao uso expropriatório, em determinados contextos, dos produtos culturais sem participação ou qualquer proveito por parte das populações que detinham originariamente o objeto de exploração econômica. Logo, resta patente que os casos

mais emblemáticos, em torno dos quais as questões foram objeto de manifestações, se afiguraram vexativamente carentes de bom senso, prejudicando o debate então necessário, furtando-lhe a oportunidade, como foi o caso do uso de padrões de pintura corporal, de populações indígenas xinguanas, em sandálias *havaianas*, sem a devida remuneração financeira à etnia “proprietária” dos padrões, bem como sem a legítima autorização para sua exploração comercial, frequentemente solicitada e negociada com lideranças carentes de legitimidade para representação comercial das tribos envolvidas. furtando-lhe oportunidade.

Assim, reconhecemos que o acervo material operado em rituais afro-brasileiros frutificou aqui, numa relação de reinvenção de valor, ressignificação, o que implicou, em muito, a fossilização de determinados elementos que, comuns no cotidiano social de uma forma geral, hoje apenas podem ser encontrados em âmbito religioso.

Por certo, em razão do apego à tradição, propensão aparentemente comum a todas as religiões, sempre apegada à perpetuidade das coisas do sagrado, há resistência expressa às transformações, que nem sempre é efetiva.

Não poucas vezes, as novidades introduzidas são trazidas sob o argumento de restauração, pelo que se apresentam como provenientes da redescoberta do autêntico, muitas vezes legitimadas pelo poder dos sacerdotes que autorizam sua adoção.

Acrescente-se o fato de que, contemporaneamente, experimenta-se intenso comércio de indumentária religiosa, cujos materiais e desenhos ofertados e, reciprocamente, demandados, indicam essa atividade e seus produtos como particularmente permeáveis aos impulsos de transformação, razão pela qual poderíamos aventar da existência de modas sucessivas no que se refere ao setor da “*roupa de santo*”.

Essa capacidade, identificada nos grupos sociais, consistentes nas comunidades religiosas que produzem o significado manifesto e dependente do consumo da cerâmica e indumentária ritual de candomblé e umbanda poderiam ser, portanto, percebidas também como designers colaborativos, participando da perpetuação da criação/fabricação de artefatos religiosos, pelo que responsáveis por eventuais novidades na demanda, espontânea ou estimulada.

Essa participação poderia ser indicada como modalidade de design difuso, porquanto se amolde aos termos propostos por Ezio Manzini quando se refere à interferência dos ativistas culturais colaborativos:

“Essa modalidade de design das pessoas interessadas em atividades culturais (seja em termos profissionais ou não), que criam espaços para promover as suas áreas de interesse e criar oportunidades para exibição, apresentação e troca de experiências (...) Essa modalidade costumava ser praticada por minorias culturalmente produtivas, significativas nesses termos (...) Atualmente, uma parte da sociedade contemporânea (ao menos da parte urbana modernizada) consiste em ativistas culturais, no sentido corrente do termo: pessoas que, de diferentes maneiras, desempenham um papel ativo nos sistemas culturais dos quais fazem parte. Se elas podem fazê-lo, é porque fazem um melhor uso da sua capacidade de design. Na verdade, elas precisam planejar os conteúdos específicos que desejam apresentar e, muito frequentemente, precisam imaginar e aprimorar uma estratégia para torná-los visíveis.” (MAZINI, 2017, p. 56)

Além do que se referem aos artefatos, as considerações acerca do substrato material do rito não nos afasta do necessário cuidado com as dinâmicas de sua dimensão espetacular, importando-nos, também, a admirável performática dimensão do rito.

Se as transformações da materialidade ritual nas práticas religiosas puderam ser identificadas com mais facilidade pela comparação com os resquícios físicos que dão testemunho do passado, no caso da gestualidade e das coreografias as dificuldades de identificação de suas origens se afiguram mais pronunciadas, mas não impossíveis.

A eleição de tais aspectos: gestos, coreografia e “*corpo*”, decorre do reconhecimento da viabilidade e necessidade de abordagem de tais elementos, também eficientes na comunicação de significados da ordem do mito e do sagrado:

“(...) a performance é entendida como uma “sequência complexa de atos simbólicos” portadora de qualidade reflexiva, portanto ação simbólica capaz de revelar o homem para si mesmo. (...) performances podem ser vistas como experiências dramáticas capazes de provocarem desarmonias criadoras e o corpo se erige como suporte simbólico par excellence nesse processo. Os gestos, então, são expressões comportamentais de grande significação; são veículos de ideias, valores e práticas; do ponto de vista mítico, são atos simbólicos de fundação. Com efeito, antes de se ver no gesto apenas um movimento, o resultado de uma mecânica ou uma simples ação, sua verdadeira natureza reside na qualidade de estabelecer relações, de promover a sociabilidade, enfim, de produzir sentido. O simples gesto de estender a mão, um leve aceno de cabeça, um sorriso enigmático dizem mais do que mil palavras; (...)” (ROCHA, 2016)

Nossa primeira abordagem das questões pertinentes à manipulação das noções mítico-rituais, constituiu-se, refiro-me a experimentos anteriores, pelo ato de tensionar os limites da eficácia simbólica, elaborando um cenário que se revestia de sugestões ao senso comum, naquilo que estaria, no imaginário corrente, vinculado às práticas mágico-religiosas dos cultos de candomblé e umbanda. Tratava-se de precipitar os impulsos tramados pela desestabilização da eficácia-simbólica por meio da exposição

do espectador à profusão de elementos do imaginário coletivo capazes de desencadear reações que se revelaram assustadoramente partilhadas pela coletividade, em circunstâncias muito similares a descrição e análise dos experimentos de Flávio de Carvalho, também realizados em torno do sagrado:

“(…) performance interdisciplinar que, incorporando conceitos de psicologia, antropologia, artes plásticas e teatro, seria conceituada e vivenciada por um grande contingente de artistas do final da década de 60. Flávio de Carvalho conduziu essas pesquisas sempre preocupado com uma resposta do público e para isso utilizou um critério bastante pessoal, que considerou científico.

[...]

(...) Contemplei por algum tempo este movimento de fé colorida, quando me ocorreu a ideia de fazer uma experiência, desvendar a alma dos crentes; por meio de um reagente qualquer que permitisse estudar a reação nas fisionomias, nos gestos, no passo, no olhar, sentir enfim o pulso do ambiente, palpar fisicamente a emoção tempestuosa da alma coletiva, registrar o escoamento dessa emoção, provocar a revolta para ver alguma coisa inconsciente. Dei meia volta, subi rapidamente em direção da catedral, tomei um elétrico, e meia hora depois voltava munido de um boné. (Flávio de Carvalho, 1931)” (LIGIÉRO, 2011).

Zeca Ligiéro também menciona a linguagem corporal, elemento performático e dramático da execução corporal, como elemento indicativo de identidade partilhada, afirmando sua precedência identitária, seu valor ancestral, na força gestual e rítmica de alto teor simbólico (LIGIÉRO, 2011).

“(…) o corpo centraliza a expressão, seja por meio de mimesis ou mesmo elaboradas formas simbólicas, sem abrir mão, em ambos os casos, do ritmo e do movimento. Nas artes performativas, quase sempre os territórios do sagrado e do profano estão unidos ou ligados por contínuos processos de ritualização.

(...)

É possível perceber (...) a utilização, nas performances espetaculares, de linguagens corporais criadas pela gente de etnia africana nos principais centros urbanos (...) Trazidas primordialmente por povos bantos, essas formas de sentir e de se expressar através do corpo podem ser vistas como um denominador comum dentre a diversidade das culturas de toda a África negra.” (LIGIÉRO, 2011)

Ora, toda a coreografia e marcação da cena ritual nos interessam na medida em que muito diz sobre as relações de significação entre os indivíduos levados ao prosccênio do sagrado visível e materializados, em reprise, por meio do desempenho eficaz do rito.

Importa, também, ter em consideração que a gestualidade testemunhada fala do mito, devendo a ele seus contornos e marcações, razão pela qual o desenrolar do ritual ocorre também no corpo, onde se desenrola o sagrado corpóreo.

Também interessa-nos entender como se dá determinadas alterações na forma e no uso de artefatos, considerando que os limites da transformação deverão estar inscritos no mito, considerando, ainda, a possibilidade “*reforma*” narrativa com a finalidade de abrigar as transformações, sem dar azo à indesejável desarmonia no complexo de significações mitológicas, dada sua operação em “*feixes de significação*”.

Ora, se é certo, corrente e patente que a Exu – deidade comum ao panteão das religiões afro-brasileira –, são devidas precedência e deferências várias, ainda que tais disposições tenham alcançado a ordem da certeza evidente, por todos conhecidas, a mitologia guardara sua disciplina e razão:

“Exu come antes dos demais na festa de Iemanjá: [Exu come primeiro em razão de ajuste travado com Xangô, que, por não ter um presente para Iemanjá, prometeu-lhe o primeiro lugar a mesa em troca de sua colheita de inhames.]

(...)

Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens:

(...) Exu “(...) semeia sobre o reino toda sorte de desassossego, desgraça e confusão. (...) Os babalorixás reuniram-se em comitiva e foram consultar um babalaô que residia nas portas da cidade. O babalaô jogou os búzios e Exu foi quem falou no jogo. Disse nos odus que tinha sido esquecido por todos. Que exigia receber sacrifícios antes dos demais e que fossem para ele os primeiros cânticos cerimoniais. (...)” (PRANDI, 2001)

Não será dado, portanto, oportunidade à preterição de Exu, cujas práticas litúrgicas a ele devidas deverão ser guardadas sob pena da invocação de tragédias mitologicamente já anunciadas.

Assim, sejam as ações performáticas, sejam as ações apoiadas nos objetos e artefatos, tudo no rito deverá se conformar nos parâmetros definidos no mito.

As razões pertinentes à condição de herói civilizatório de Ogum, bem assim as práticas de seu ofício qualificador, merecem ordem narrativa. Delegando-se ao mito a guarda de princípios e procedimentos tecnológicos, aqui brevemente enumerados:

“Ogum dá aos homens o segredo do ferro:

(...) Ogum pegou seu facão, de ferro, foi até a mata e limpou o terreno. Os orixás, admirados, perguntaram a Ogum de que material era feito tão resistente facão. Ogum respondeu que era o ferro, um segredo recebido de Orunmilá. Os orixás invejavam Ogum pelos benefícios que o ferro trazia, não só à agricultura, como à caça e até mesmo à guerra. Por muito tempo os orixás importunaram Ogum para saber do segredo do ferro, mas ele mantinha o segredo só pra si. Os orixás decidiram então oferecer-lhe o reinado em troca de que lhes ensinasse tudo sobre aquele metal tão resistente. Ogum aceitou a proposta.

Ogum cria a forja;

(...) Ogum foi novamente consultar Ifá e o adivinho recomendou que refizesse o ebó. Depois, deveria esperar a próxima chuva e procurar um local onde houvesse ocorrido uma erosão. Ali devia apanhar da areia negra fina e colocá-la no fogo para queimar. Ansioso pelo sucesso, Ogum fez o ebó e, para sua surpresa, ao queimar aquela areia, ela se transformou na quente massa que se solidificou em ferro. O ferro era a mais dura substância que ele conhecia, mas era maleável enquanto estava quente. Ogum passou a modelar a massa quente. Ogum forjou primeiro uma tenaz, um alicate para retirar o ferro quente do fogo. E assim era mais fácil manejar a pasta incandescente. Satisfeito, Ogum passou a produzir toda espécie de objetos de ferro, assim como passou a ensinar seu manuseio. Veio a fartura e a abundância para todos. Dali em diante Ogum Alagbedé, o ferreiro, mudou. Muito prosperou e passou a ser saudado como *Aquele que Transforma a Terra em Dinheiro.*” (PRANDI, 2001)”

Isso nos importa, quanto às informações disponíveis, para compreensão de valores simbólicos, assim como das orientações de ordem tecnológica, cujas narrativas míticas, entre os agentes sociais, que atuam no ofício da forja, deverão ser minuciosas, indicando níveis outros de significados.

Ora, considerados os aspectos pertinentes aos elementos mitológicos, ordenadores das práticas rituais, podemos abstrair limites transigíveis no dinâmico processo de perpetuação e transformação dos elementos componentes do sagrado, abraçando a perspectiva da constituição de um campo do design comprometido com as transformações, sem descuidar de que as ações devem ser implementadas desde a percepção de os objetivos dirigidos às Ciências Sociais Aplicadas.

“(...) uma aposta na possibilidade de conformação de uma nova forma de fazer design e antropologia, de forma simultânea, o que se pretende experimentar através da conjugação de seus modos de produção de conhecimento em torno de um compromisso dialógico com as questões que nos cercam a todos, habitantes de um mesmo mundo. Destarte, deve ficar claro que o que está em jogo aqui não é nem uma antropologia do design, nem um design antropológico, mas, sim, o exercício de uma experimentação interdisciplinar que busca operar a partir do diálogo entre as duas disciplinas.” (ANASTASSAKIS, 2013, p.184)

Se a perspectiva sempre foi em relação a compreender o que o mito significava, aspirava-se e dirigia-se apenas ao sentido de seu registro, analisando-se também, na cultura material, seus aspectos estéticos/simbólicos, meramente no sentido de conhecê-los com a velada intenção de decifrar segredos alheios.

Agora, acrescentam-se novas intenções desde uma perspectiva das Ciências Sociais Aplicadas, que se consubstanciam na admissão de possível atuação no terreno da interação com o “outro”, nem tão distinto, dirigindo-se a criação de objetos e, para isso, o entendimento agora se volta desde um aspecto pragmático quanto à possibilidade

de eventuais alterações no acervo de artefatos rituais, sem comprometer a eficácia simbólica, sem comprometer a eficiência ritual.

Entretanto, aqui, ainda se trata antes de um delineamento de projeto do que propriamente de um artigo teoricamente sistemático e livre de antinomias. Não podemos, ainda, ver quaisquer resultados. O que se declina aqui são reflexões acerca das possibilidades antevistas pela proposta provável de pesquisa, ora planteada.

Assim, quando se busca informações pertinentes à possibilidade reforma do sagrado tradicional, o precedente é o mito, naquilo que já se experimentou de reforma no rito.

A conquista do mito, do rito, compreendidos os mecanismos da eficácia simbólica, não se refere à elaboração de uma mentira, mas à capacidade de participar das verdades, numa dimensão que concentra e que coagula as realidades possíveis da experiência mágica da cultura, experiência própria do homem no mundo, do homem que trabalha que enfrenta o mundo e o transforma.

Porque toda ação humana é conjugada com uma ação divina. Pois só há uma efetiva dimensão do sagrado: o trabalho que enfrenta a natureza, que inaugura o conhecimento, que funda a episteme física que, de tão sensual, abriga o sagrado no estômago, prova de que a fé não é intelectual, mas tão somente sensível.

Esse é o gabarito necessário à operação do mundo.

Nele se deve buscar a resposta ou mesmo o prenúncio da pergunta, levando-se em conta que a informação reside na mitologia que desenha o real. Entretanto, o rito sempre traz tal desenho intrínseco, pelo que há também que fazer o mito perguntar...

5. PIPOCA BARROCA

“(...)Pipoca ali, aqui, pipoca além
Desanoitece, amanhã tudo mudou”
Caetano Veloso.

O despacho de encruzilhada, do ponto vista sócio estético, deverá ser tomado como objeto de reflexão naquilo que pode informar acerca das identidades envolvidas em seu manejo. Sua materialidade profusa e seu *locus* de ocorrência devem ser interrogados, pelo exercício da *exunêutica*, arrolando-se seus significados implicativos, interrogando-se os objetivos mágicos/religiosos de sua prática e sua materialidade, no processo que envolve sua execução mágico-religiosa, bem como os aspectos de sua identificação como manifestação emblemática de determinado complexo religioso e identidade religiosa correspondente.

Quanto à categoria artística, desde uma classificação e periodização da História da Arte Ocidental, diga-se: europeia, os objetos de estudo, no caso os despachos de encruzilhada e os objetos de experimentação, elaborados a partir desse vocabulário material e simbólico, pertinentes aos referidos despachos, serão abordados como se tratando de manifestação barroca.

Trata-se de uma perspectiva emprestada da análise e conceituação de Edouard Glissant sobre a natureza barroca das manifestações culturais decorrentes da *crioulização*⁷.

Glissant, afirma tais elementos culturais como classificáveis na categoria barroco, porquanto emergente de uma cultura mestiça. Pelo que, aqui nos alinhamos às posições adotadas pelo etnógrafo, historiador e linguista caribenho Edouard Glissant, cujas ideias, acerca da cultura mestiça (crioula) nos seduzem, nos socorrem, se prestando a excelente modelo de classificação.

Usando da mesma assertiva sintética de Edouard Glissant, digo: os objetos trazidos à proscênio são barrocos porque fruto da *crioulização*.

⁷ O conceito *crioulização* (Glissant, 2005), aqui abraçado, se refere ao que podemos indicar como a cultura decorrente de um encontro étnico profundo, cujo resultado se caracterizaria pela emergência de uma nova cultura, evidente pela inauguração de uma nova língua, divergindo do conceito de mestiçagem, porquanto seus aspectos genéticos e previsibilidade estatística importam menos, encontrando centro na imprevisibilidade linguística. Trata-se, pois, de uma referência de ordem linguística, não alcançando questões de ordem “racial”.

Parece evidente que as conferências e entrevistas, reunidas em *Introdução a uma poética da diversidade* (Glissant, 2005), são referentes à poética da relação⁸ e a *crioulização*, objeto de textos precedentes.

Glissant retoma questões ali ventiladas, adotando, agora, uma abordagem a elas tangente, preocupando-se, agora, com questões de natureza ético-política decorrentes da globalização.

Trata-se, mesmo, da exposição de propostas de como abordar os eventuais conflitos decorrentes da globalização e do alerta quanto ao indesejável efeito da padronização cultural que deve ser combatido.

A abordagem analítica realizada por Glissant a partir da premissa de que a globalização pode ser a ocorrência de uma *crioulização* em âmbito planetário, desde que se contorne a ameaça da uniformização, massificação e padronização cultural, cuja alternativa seria a diversidade entrelaçada no “*Todo-mundo*” (“*o termo crioulização se aplica à situação atual do mundo, ou seja, à situação na qual uma 'totalidade terra', 'enfim realizada', permite que (...) os elementos culturais talvez mais distantes e mais heterogêneos uns aos outros possam ser colocados em relação*” – Glissant, 2005) e a estética da relação em sociedades pluriétnicas.

Pois bem. Édouard Glissant, naquilo que nos é pertinente, é um etnólogo e linguista francófono, originário da colônia da Martinica e a relevância disso são as duas questões com as quais eficientemente opera e que podemos apontar como inerentes a sua própria identidade: o colonialismo e a mestiçagem (aqui tomado em sentido genérico, pois Glissant estabelece distinção fina entre mestiçagem e *crioulização* – o conceito de mestiçagem, entende, guarda, por sua gênese na biologia, referências estatístico-demográficas, indicando a pretensão previsibilidade, ao passo que, a *crioulização*, sem vinculação necessária com os aspectos da reprodução biológica, mas tão somente voltado à composição por elementos imprevisíveis da linguagem, renúncia à previsibilidade, pelo que, na *crioulização*, teríamos a ocorrência do “*caos-mundo*” - é a renúncia ao “*sonho unitário ou universalizador*”).

As questões em debate são trazidas à luz por meio da abordagem da *crioulização*, fenômeno sociolinguístico, definido por ele, essencialmente, como o “*encontro*” de duas ou mais línguas, cuja mescla entre língua dominadora e língua

⁸ Poética da relação é conceito elaborado em obra anterior de Glissant, de mesmo título, onde o autor, desde as propostas acerca de *raiz* e *rizoma* (Gilles Deleuze e Félix Guattari), que as identidades, de uma forma geral, se constituem ante uma multiplicidade cultural, onde a *poética da relação* seria à tônica de toda constituição de identidade, sempre forjada em rede, numa trama de relações com o OUTRO.

dominada dá origem a uma língua crioula na qual se forja uma cultura crioula, uma cultura decorrente da *crioulização*.

Interessa, à consideração, o fato de que a língua crioula estabelece-se como uma nova língua, performando, a partir das línguas que lhe deram origem e substrato, a ocorrência de manifestações de sintaxe e vocabulário próprios. Assim, mesmo considerando a manutenção de elementos em comum com as línguas originárias, tem-se, inevitavelmente, uma nova percepção sintática do mundo, pois, trata-se mesmo de uma nova língua, território (topos - “*os lugares comuns não são ideias preconcebidas, mas sim, literalmente, lugares onde um pensamento do mundo encontra outro pensamento do mundo*”) de uma nova identidade cultural.

Vejamos, pois, como descreve Glissant o advento da ocorrência da *crioulização* nas Américas.

Em primeiro lugar, um reparo: a *crioulização* não ocorre de forma generalizada nas Américas, mas tão somente na Neo-América. Expliquemos!

Glissant estabelece a conceituação quanto à existência de três Américas: Meso-América (a América dos povos autóctones, também indicado por ele como povos-testemunhas porque “*sempre lá estiveram*”); Euro-América (a América daqueles que, provenientes da Europa, preservaram seus usos e costumes); e por fim a Neo-América (a América da *crioulização*, cujo povoamento foi marcadamente realizado com a presença de africanos escravizados).

Ressalve-se que, sem descuido, resta apontado pelo autor que entre elas “*não existem fronteiras, pois existem imbricações*”.

Quanto às modalidades de povoamento, realizados no processo colonial, Glissant indica três circunstâncias: – o povoamento pelo “*migrante armado*” (migrante fundador), pelo “*migrante familiar*” (migrante civil) e pelo “*migrante nu*” (“*aquele que foi transportado à força*”, razão pela qual a *crioulização* se dá no seio da violência “*através da escravidão, da opressão, do desapossamento*”).

O desapossamento perpetrado alcança a própria língua dos homens, mulheres e crianças escravizadas desde o navio negreiro: “*(...) o lugar e o momento em que as línguas africanas desaparecem, porque nunca se colocavam juntas no navio negreiro, nem nas plantações, pessoas que falavam a mesma língua.*” (Glissant, 2005). O despojamento era tamanho, que todo substrato material e imaterial da cultura originária era objeto de interdição, e em particular a religião, as religiões.

Nesse ambiente de “vazio”, me refiro à clivagem estabelecida intersubjetivamente, no qual, pressuponho, imperava a gritaria desesperada de um silêncio de meios e a desconfiança genérica, reinaugurou-se o mundo crioulo: a Neo-América – (que Glissant localiza no Caribe, Nordeste Brasileiro e Sul dos Estados Unidos), invenção violenta de uma nova língua, de umas e outras religiões crioulas (interessante notar a identidade por vezes estabelecida entre o candomblé brasileiro e a santeria caribenha).

Esses elementos de conexão identitária poderiam ser referidos em termos glissantianos como “*rastros/resíduos*”, partículas características da composição cultural dos que habitam e são habitados pela *crioulização*.

Essa noção de composição é exatamente o que leva Glissant a definir a cultura decorrente da *crioulização* e emergente no âmbito da língua crioula, composição de línguas, como se tratando de uma cultura compósita, opondo-a ao que seria uma cultura atávica.

A linguagem da *crioulização* se opera pela e por uma identidade raiz, num pensamento rizomático, que permite uma visão e um discurso que viabilize a “*relação*”, uma perspectiva voltada à conectividade em “*arquipélago*”.

Seria meio de viabilizar a interconexão do “*Todo-mundo*”, introduzindo uma dinâmica solidária entre identidades variadas, inclusive as tidas por tradicionais ou nacionais.

Na realidade, para Glissant, toda língua foi no passado uma língua crioula, pelo que todas as culturas europeias e, por certo, todas as línguas dos colonizadores viveram, no passado, o processo da *crioulização*, quando ser formaram no caldeirão cultural da decadência do império romano e das invasões bárbaras, seguidas de perto pela ocupação árabe/mulçumana do Ibéria.

– Culturas atávicas e culturas compósitas.⁹

De fato, Glissant estabelece o que entende serem as “*duas formas genéricas de culturas*”: a compósita e a atávica.

⁹ Os argumentos de Édouard Glissant no que se refere a determinados aspectos atribuídos às culturas atávicas, em particular as assertivas pertinentes ao mundo clássico (greco-romano e particularmente, por delicadas circunstâncias) merecem uma segunda e detida reflexão, que não realizo aqui. Por certo que as referências de Glissant são de ordem literária, entretanto, se válidos em geral, necessário trazer em consideração que as artes visuais, em particular a escultura e arquitetura, detinham profusão de elementos decorativos, conhecidos apenas recentemente por ordem de recursos tecnológicos até pouco inexistentes. (<https://www.bbc.com/portuguese/geral-56723825>)

Nesse ponto, propriamente, que se insere a questão do barroco e do classicismo no pensamento de Glissant, quanto ao que considero um tratamento estético-ético que ele dispensa ao processo de constituição de determinada identidade cultural: sua origem instável (considerado processo de *crioulização* originário de toda língua e respectiva identidade), seu progressivo ganho de estabilidade (marcada pelo classicismo e seu valores sócios estéticos) e sua retomada de impulsos dispersivos/instáveis (o que seria indício da emergência do barroco).

Pois bem, a cultura atávica se caracterizaria pela proposição de seus valores particulares como valores universais, estabelecendo a impermeabilidade aos elementos culturais que lhe sejam estranhos, porque resta estabelecida uma “*verdade*”. Essas seriam características de um período clássico na referida cultura, inauguração de epopeias e épicos, estabilidade da língua que se propõe como verdade revelada, língua compartilhada e pactuada com as divindades e uma transição da oralidade para a escrita. Essa cultura atávica corresponderia à cultura dos povos tidos por tradicionais. A cultura da “*profundidade*” e da “*medida*” (medida metrificada – note-se o uso frequente de categorias literárias).

Já a cultura compósita, a cultura da *crioulização*, apresentaria as feições próprias aos valores que são indicados como barrocos: onde se deflagrariam artes “*extensão*” (“*renúncia à pretensão à profundidade*”), “*da proliferação*”, “*da repetição*” e “*da desmedida*”. Abandona-se a “*pretensão à profundida, a pretensão ao universal*”, restando apenas “*a pretensão à diversidade*”.

O barroco se revestiria, também, de carácter libertador, veículo de subversão da universalidade dos valores clássicos.

A *crioulização* seria uma manifestação classificável como barroca, e, por conseguinte, anti-clássica, o que implicaria adotar uma posição contra a existência de valores universais, pois “*todo e qualquer valor é um valor particular*”.

Abordando a questão da oposição entre barroco em clássico, importa, reafirmando Glissant, que a *crioulização* é uma manifestação barroca, razão pela qual seria o barroco como uma estética e uma ética da *crioulização*.

– O sincretismo afro-brasileiro numa perspectiva iluminada por Édouard Glissant.

O conflito eventual entre a afirmação cultural africana frente à diáspora, informado pelo ideário anticolonial e pelo pan-africanismo, tende a avaliação negativa

não apenas do colonialismo, mas também dos seus efeitos, o que impulsiona, não poucas vezes, a depreciação das culturas miscigenadas, o que parece lógico ao considerar que, segundo Glissant, é possível perceber, como característica das culturas atávicas, a existência subjacente de uma consciência da unidade da comunidade em oposição a todas as demais identidades. Ocorre que é patente a emergência dos “*Velhos demônios da pureza e da antimestiçagem.*” (GLISSANT, 2005).

Aqui temos um ponto fundamental à abordagem que se faz: a emergência de um movimento de combate ao sincretismo religioso fundado em suposta proteção das tradições religiosas afro-brasileiras. E, nesse ponto, me parece absolutamente pertinente a adição do pensamento de Glissant à reflexão quanto a esse debate.

Tenho aqui o grande nó naquilo que me interessa e me foi mais dificultoso, pois foi nesse ponto que a operação, com as proposições glissantianas, me pareceu mais perigosas, gerando-me verdadeiro temor e angústia, quanto à pertinência da abordagem.

Vejamos como podemos a isso dar trato sintético:

Considerando a *crioulização* como fenômeno sociolinguístico e, considerando as condições do colonialismo quanto ao “*migrante nu*”, esse absoluto despojado, violentamente privado até de sua língua nativa, entendo que a *crioulização* se inaugura na angústia de uma comunicação precária entre indivíduos que não guardavam sentimento de coletividade entre si.

Esse é um momento voltado ao objetivo único de comunicação entre indivíduos que, habitantes de línguas distintas, só poderiam estar engajados na intensa e árdua tarefa de se traduzirem uns aos outros, tratava-se do empreendimento de desconstituição de um penoso vazio de intersubjetividade.

Era uma tradução e/ou sobreposição de conceitos, percepções de mundo, certamente fadadas à geração quimérica de novos conceitos, nova linguagem, algo similar ao prodígio do sincretismo religioso.

Mas não trataria tal ocorrência como um esforço estratégico, mas como inevitável intento de compreensão e comunicação entre indivíduos. Tampouco teria como indesejável tais efeitos.

Ocorre que o sincretismo religioso afro-brasileiro é apontado, no senso comum, como recurso de dissimulação da prática religiosa africana frente aos colonizadores/opressores europeus.

Entendo que isso decorre do tratamento dado a questão por Roger Bastide, um dos grandes formadores da Sociologia brasileira, que chega ao país, no final dos anos 30, para ocupar a cátedra de Sociologia na recém-criada Universidade de São Paulo.

Seu trabalho, “As religiões africanas no Brasil” (1958), tratou a questão sincretismo por um viés funcionalista, indicando sua artificialidade, porque destinado apenas ao propósito mencionado, no seio das comunidades religiosas afro-brasileiras. Indique-se, também, que a preocupação de Bastide está mais voltada à identificação da África no Brasil.

Ele estaria, portanto, interessado em identificar “*ilhas africanas no Brasil, tanto quando se trata de perscrutar as marcas africanas em território brasileiro, como no momento em que o intérprete se volta para pensar a presença do Brasil na África.*” (PEIXOTO, 2000).

Essa percepção, que ignora a possibilidade de que o sincretismo funcione nos termos de uma *crioulização*, ou seja, fundante de nova hipótese de manifestação religiosa sincera e não estrategicamente sincréticas, tornou-se recorrente na sociedade e academia brasileiras. Cito apenas um exemplo dessa recorrente assertiva acerca da natureza do sincretismo religioso afro-brasileiro:

“Eles [os africanos escravizados] descobrem os elementos estruturais, culturais e sociológicos da religião católica. Aproximando essas características coma as de suas religiões, eles se dão conta de que existiam algumas similitudes fundamentais que vão manipular para dissimular suas verdadeiras crenças, a fim de se protegerem contra a violência de seus mestres (BASTIDE, 1971, p.361)” [texto de Kabengele Munanga citando Roger Bastide] (Apud, MUNANGA, 2009).

Dessa assertiva armou-se, nas últimas duas ou três décadas, um movimento voltado a recuperação do que seria autêntico e tradicional, promovendo-se um apagamento das manifestações sincréticas no âmbito das religiões afro-brasileiras.

Nesse ponto, Glissant me parece uma luminosa chave para tratar a questão em outros termos.

Sua abordagem dos aspectos relativos (digo aqui em sentido lato) à mestiçagem e ao sincretismo, adotando-se uma perspectiva linguística, tomando por objeto de reflexão a língua crioula, e disso elaborando um pensamento acerca das características da *crioulização*, me permite de pronto apontar para a noção de tradução de conceitos, sem necessariamente atribuir ao sincretismo o carácter de estratégia. Certamente não se descarta a possibilidade dos efeitos estratégicos, mas sem confundir causa final com causa eficiente.

Por certo, se o sincretismo alivia as tensões culturais no terreno religioso, é em decorrência de sua própria natureza: estabelecer a dialogia cultural. Não se trata, pois, de seu objetivo, mas, tão somente, efeito do processo dialógico que faz operar o sincretismo, que o deflagra.

Ora, se como afirma Glissant, “a criouliização é sempre uma manifestação do barroco” por oposição ao clássico, essa tentativa reacionária de reversão do sincretismo religioso afro-brasileiro, que entendo ser manifestação da *criouliização*, se configuraria como impulso próprio às culturas atávicas, tidas por clássicas, numa direção à “verdade” que pretende absoluta, quanto a qual não admite negociação.

O projeto de “higiene” da religiosidade afro-brasileira se volta contra a linguagem religiosa, contra a estética religiosa, por fim, contra as tecnologias religiosas, em prejuízo à diversidade cultural, em relação às manifestações religiosas populares, inclusive quanto à diversidade tecnológica.

Mas isso seria o empobrecimento da cultura com causa na crença de que as manifestações sincréticas da religiosidade afro-brasileira pudessem ser algo diverso do que é: uma manifestação da *criouliização* no âmbito das linguagens simbólicas que instrumentalizam a prática religiosa.

Minha intenção, percebendo o despacho como formalmente barroco, é abordá-lo, também, como acesso às questões sócias estéticas pertinentes a essa categoria estética ocidental, considerando meu interesse pela visualidade, materialidade e dramaticidade performática das manifestações religiosas populares brasileiras, sejam elas percebidas como brancas, negras, indígenas, mas, sobretudo, as socialmente reconhecidas como mestiças. Entendo que o espetáculo da sensualidade mística, tão caras ao povo brasileiro, excetuando-se a elite envergonhada, adota o deslumbramento dos excessos, a prevalência da emoção frente à razão, a profusão catártica e delirante dos transes (lastro na realidade dos despachos), o abandono da regularidade e unidade geométrica. Acredito que tais aspectos correspondem ao genérico daquilo identificado como BARROCO.





Fig. 13, 14, 15 e 16 – Imagens resultado de pesquisa na internet/Google – termo utilizado para busca: “despacho de macumba”.

Indico as imagens acima exibidas, como exemplo de objetos barrocos centrais à pesquisa: despachos quaisquer de encruzilhada. Aqueles primeiros encontrados a esmo na rua, interessando-me seus elementos, cuja percepção me indica tratarem-se de manifesta e autêntica hipótese de exagero e excesso, de variados elementos sobrepostos, indicativo mesmo do amálgama emergente do “caos-mundo”– “(...) o choque, o entrelaçamento, as repulsões, as atrações, as convivências, as oposições, os conflitos entre as culturas dos povos na “totalidade-mundo” contemporânea. Portanto, a definição ou a abordagem que proponho dessa noção de caos-mundo é bem precisa: trata-se da mistura cultural, que não se reduz simplesmente a um melting-pot, graças à qual a “totalidade-mundo” hoje está realizada.” (GLISSANT, 2005:), próprio à “desmedida” emergente da *crioulização*” (GLISSANT, Idem, ibidem).

Parece-me pertinente a adoção desse autor para abordagem da natureza barroca dos despachos, assentamentos e altares de devoção, elaborados nas manifestações religiosas afro-ameríndias, em particular as pertinentes aos cultos da Jurema. Percebo muito oportuna a adoção do conceito de *crioulização* elaborado por E. Glissant, bem como sua percepção do caráter novidoso das manifestações culturais da *Neo-América*.

Interessa-nos, pois, as noções manejadas por Glissant como “*circularidade*” e “*migrante nu*”, considerando toda profusão de um acervo tecnológico-material e imaterial, ressignificado no processo constitutivo das identidades “*crioulas*”, evidenciadas nas sugeridas “*culturas compósitas*” (GLISSANT, 2005:72-74).

O fenômeno do barroco, segundo Glissant, seria a “*desmedida da medida*”, ocorrência transcultural, decorrente da superação da *medida*, feição própria dos classicismos, quando a “*profundidade*” racional dá lugar à “*extensão*”. O barroco seria pois: “(...) a renúncia à pretensão à profundidade (...)” (GLISSANT, 2005:72-74). Parece-me evidente a viabilidade de operar com tais conceitos e ideias na abordagem da

cornoscopicamente profusa visualidade “*crioula*”, emergente nos cultos da Jurema e da Umbanda, por certo, manifestações *neo-americanas*, decorrentes do *caos-mundo*, das mais emblemáticas.

Chamo atenção à necessária abordagem do conceito de apropriação cultural, sua pertinência e validade, porquanto entendo inviável sua operação concreta, considerando o caráter “*compósito*” da cultura brasileira no que se refere a “*propriedade*” do acervo tecnológico relativo à cultura material pertinente às identidades étnicas brasileiras.

A título de exemplo, acerca da operação de composição sincrética, que opera no âmbito da visualidade religiosa, cuja intensidade nos dá conta da oportunidade de se cuidar das questões pertinentes à falácia da apropriação, trago as imagens a seguir, absolutamente anedóticas quanto ao tema.

Os primeiros quatro objetos, exemplos de estatuária religiosa comercial, (fig. 13, 15, 17 e 19) são de imagens de culto que podemos encontrar em lojas do ramo de produtos religiosos de umbanda e candomblé, esclarecendo que são próprias da parafernália ritual umbandista, só pontualmente adotadas em templos/terreiros de candomblé. Foram escolhidas por exemplares, realizando um sincretismo extremo, pois tratam da adoção de imagens da cultura de massa.

Revela-se a “*extensão*”, a “*renúncia à profundidade*”. De fato, é frequente, na estatuária relativa às deidades de umbanda identificadas como Exu ou Erê, a transformação do imaginário, pela variação na adoção de imagens conforme disponíveis e pertinentes aos atributos da entidade objeto de culto.

Por se tratarem de deidades tidas como pessoas mortas que, por particularidades em suas histórias de vida ou de morte, são adotadas no culto de umbanda, frequentemente são introduzidas novas imagens de culto, muitas vezes, variadas imagens para uma mesma deidade.

Uma das deidades mais conhecidas da umbanda é Maria Padilha (uma pomba-gira) que seria a amante de Dom Pedro I de Castela. Então, nada impede que Elvis passe a ser cultuado como Exu, a contrapartida masculina a uma pomba-gira. Por outra modalidade de adoção, por atributos pertinentes a deidade objeto final da sincretização (no caso a concha), a imagem feminina que personifica a Vênus, na emblemática obra de Botticelli, será cultuada como Pomba-gira Menina da Praia. Até mesmo a imagem de um personagem fictício de uma história em quadrinho pode se prestar a essa operação de sacralização sincrética.

São fenômenos sincréticos que podemos classificar, considerados os conceitos operados por Glissant, como fruto da *crioulização* do imaginário religioso com elementos da cultura de massa, demonstrando a potência subversiva e libertária da estética barroca.

Trata-se aqui de uma abordagem explicitamente voltada a operar com o conceito de barroco na perspectiva sócio estética.

Ademais, o sincretismo realizado entre as personagens da cultura de massa e as deidades religiosas, parece, a meu ver, soterrar o caráter estratégico, voltado à dissimulação e ao mascaramento dos cultos de candomblé e umbanda.

Assim, o processo de acréscimo e sobreposição de deidades ao panteão religioso afro-brasileiro, não encontra aqui a tradicional justificativa de ocorrência, demonstrando, antes, a natureza excessiva, imprevisível e incontrolável do processo sincrético.

Indico, ainda, além do sincretismo operado no âmbito do imaginário (entre religiões e entre religião e cultura de massa) o sincretismo tecnológico, como elemento de tensão nas comunidades religiosas frequentemente.

Ora, a percepção barroca proposta por Glissant é uma promessa de liberdade em relação às tradições, inclusive tecnológica. Aqui esclareço que minha concepção sobre a experiência religiosa é de que se trata de uma experiência estética, sensível, pelo que afirmo ser a religião a forma mais sofisticada de Arte.

Assim, e considerando a questão da diversidade tecnológica, como pertinente à reflexão sobre a *crioulização* e ao barroco, aponto, por fim o exercício poético, que tensiona a prática religiosa pela adoção de tecnologia ainda interdita (a pipoqueira), como foi, no passado, o uso do liquidificador nas tarefas do cotidiano religioso.



Fig. 17 e 18 - *Mariazinha da praia* (erê de umbanda) – gesso. Imagem baseada em iconografia da cultura de massa. Cinema. Fonte: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1631623424-imagem-er-mariazinha-roupa-vestido-rosa-estatu-gesso-20cm- JM> – Atriz mirim Shirley Temple – 1928/2014. Fonte: <https://cinemaclassico.com/fotos/galeria-natal-com-as-estrelas-parte-2/attachment/shirley-temple-8/>



Fig. 19 e 20 - *Exu* – gesso. Imagem baseada em iconografia da cultura de massa. Música/Cinema. Fonte: https://twitter.com/simas_luiz/status/1286398644133003265/photo/1 - Cantor/Ator Elvis Presley – 1935/1977. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Elvis_Presley_1970.jpg



Fig. 21 e 22 – *Pomba-gira menina da praia* – gesso. Imagem baseada em iconografia renascentista, objeto de intensa reprodução visual, razão pela qual se encontra convertida em imagem da cultura de massa. Fonte: Coleção do pesquisador. – *O Nascimento de Vênus* - entre 1482 e 1485, autoria do pintor italiano Sandro Botticelli (1445-1510). Fonte: <https://www.infoescola.com/pintura/o-nascimento-de-venus/>



Fig. 23 e 24 – *Exu Brasinha* (exu mirim/ exu erê /exu criança) - gesso. Imagem baseada em iconografia da cultura de massa. Fonte: <https://pt-br.facebook.com/ensinamentosdeumbanda1/photos/ex%C3%BA-brasinha-bem-como-os-ex%C3%BAs-que-vem-sob-a-forma-de-crian%C3%A7ass%C3%A3o-esp%C3%BA-que-t/2367206573305867/> . HQ - *Hot Stuff, the Little Devil* (personagem que recebeu o nome de Brasinha no Brasil e em Portugal) - publicado pela editora estadunidense Harvey Comics. Fonte: <http://submundo-hq.blogspot.com/2013/01/brasinha-volta-do-diabinho-capeta-as.html>

– Três casos emblemáticos de manifestações artísticas “eruditas” afro-brasileiras.

A despeito da posição que aqui se adota acerca do caráter compósito da cultura produto do processo de *crioulização* e sua identificação paradigmática com os objetos de reflexão e análise adotados, faz-se prudente indicar que o caráter musivo da cultura brasileira, bem como os aspectos de natureza “hierárquica” da produção cultural quando identificados por recortes sociais de caráter socioeconômico, desvelam inúmeras clivagens, algumas identificadas, cuja recorrência alcança a condição de manifestos clichês, e outras insuspeitas, nos indicando uma dinâmica na qual ocorrências culturais *compósitas* se contrapõem dialogicamente às *atávicas*, compartilhando campos temáticos.

Nesse ponto, trago ao debate, por entender proveitoso, a produção de dois artistas brasileiros, cuja temática se identifica com aquela que aqui nos interessa: religiosidade e práticas rituais afro-brasileiras. São eles Rubem Valentin, Ayrson Heráclito e Bruno Duque, artistas de gerações e linguagens acentuadamente distintas, um marcado pela forma, outro, pela substância, ambos reconhecidos, em seus respectivos períodos históricos, como artistas sofisticados e eruditos, legitimados e premiados na cena artística e acadêmica.

Vejamos.

– Rubem Valentin: Das Formas.

A obra de Rubem Valentin poderia ser identificada com o abstracionismo geométrico, tão em voga nos anos 50, quando de seu surgimento no cenário artístico brasileiro.

O curioso é notar que seu trabalho não é de fato abstrato, guardando subterrânea narrativa e densa semântica, porquanto relacionado à simbologia religiosa afro-brasileira.

Em declaração proferida em 1976, Rubem Valentin nos indica, de face, os sentidos de seu trabalho, nos iluminando acerca de suas posições ético-estéticas, de caráter atávico (classicista), ainda que deflagradas no contexto cultural próprio da *crioulização*:

“Minha a linguagem plástico-visual-signográfica está ligada aos valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista). Com o peso da Bahia sobre mim – a cultura vivenciada; com o sangue do negro nas veias – o atavismo; com os olhos abertos para o que se faz no mundo – a contemporaneidade; criando os meus signos-símbolos

procuro transformar em linguagem visual o mundo encantado, mágico, provavelmente místico que flui continuamente dentro de mim. O substrato vem da terra, sendo eu tão ligado ao complexo cultural da Bahia; cidade produto de uma grande síntese coletiva que se traduz na fusão de elementos étnicos e culturais de origem europeia, africana e ameríndia. Partindo desses dados pessoais e regionais, busco uma linguagem poética, contemporânea universal, para expressar-me plasticamente.” (VALENTIN, 2019, p.3)

A fortuna crítica de Valentim não se descuidou de tais aspectos, restando patente, ainda no início de sua carreira, que tais relações foram objeto de reflexão, a despeito das impressões construtivas/geométricas que lhe valiam lugar como abstracionista.

A obra de Rubem Valentim emerge duma relação bem sucedida entre os ditames e disciplina da estética, referenciada no então contemporâneo movimento artístico conhecido como abstracionismo geométrico, que encontrava seu ápice em técnica e adesão nos anos 50. Entendo encontrar aqui uma insuspeita relação entre o “atavismo” europeu e o “atavismo” afro-brasileiro, cujo inegável caráter colonial do contexto, no qual emerge, afirma sua possibilidade em circunstâncias e contexto razoavelmente similares às caribenhas.

Não existiria obrigatoriamente uma unidade cultural emergente de contextos coloniais. A *crioulização* identificada por Glissant não é condição necessária, ao menos no cenário de intensas clivagens evidenciadas na cultura brasileira, caracterizada por sua composição demasiadamente musiva.

Registre-se que o trabalho artístico de Valentim é pertinente às questões formais, inclusive no que se refere às práticas rituais das religiões afro-brasileiras.

Tais questões devem ser melhor e mais profundamente exploradas, fazendo-se, inclusive, o sopesamento entre suas obras e a linguagem propriamente ritual dos “pontos riscados”¹⁰ e das “ferramentas de orixá”, elementos de uso corrente na umbanda e no candomblé, os quais guardam perturbadora identidade, conforme confronto que se testemunha:

¹⁰ O Ponto riscado é um instrumento para trabalhos mágicos/místicos efetuados pelas entidades. Trata-se do elemento de identificação da deidade a que se relaciona, como uma espécie de selo, cartão de visitas, brasão ou bandeira da entidade.

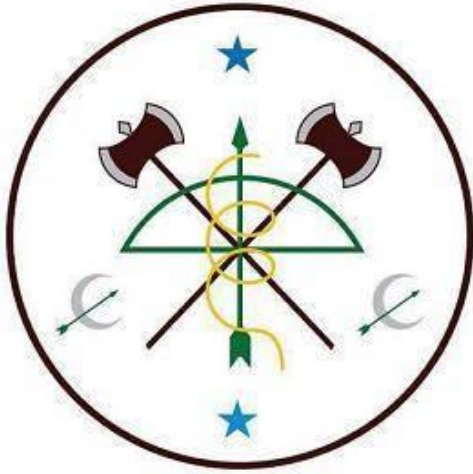


Fig. 25 – Ponto riscado de umbanda.
<https://pt-br.facebook.com/7pedreiras/photos/1410491949006118>



Fig. 26 – Ponto riscado executado durante ritual de umbanda realizando na Casa Espírita de Oxóssi.
<https://www.umbanda24horas.com.br/pontos-riscados/>



Fig. 27 – Ponto riscado de Xangô.
<https://www.google.com/search?q=ponto%20riscado%20xango&tbm=isch&hl=pt-BR&sa=X&ved=0CCIQI8BKAJqFwoTCOiHt5vfvPECFQAAAAAdAAAAABAI&biw=1903&bih=880#imgrc=Jb2k0Y1zuUa0WM>



Fig. 28 – Ferramenta de Exu de Xangô
<https://lojacrencasdabahia.com.br/produto/ferramenta-exu-3/>



Fig. 29 – “Insígnias - Ferramenta de Ogum - Há uma ocorrência de inúmeras ferramentas confeccionadas para Ogum, orixá do ferro. A mais recorrente é o molho de Ogum. É composta por hastes de ferro batido, representando ferramentas, em miniatura, ligadas a simbologia de Ogum. São foices, enxadas, martelos, alicates, tesouras, cavadores, espadas, pás, ancinhos ou instrumentos típicos do trabalho do ferreiro. O número de hastes é tradicionalmente ímpar, com recorrência do sete, e vinte e um, também quatorze, e ficam presas a um arco, confeccionado no mesmo material.” (legenda original da publicação consultada).
<http://mafro.ceao.ufba.br/pt-br/colecao-afro-brasileira/colecao-religiosidade-afro-brasileira>

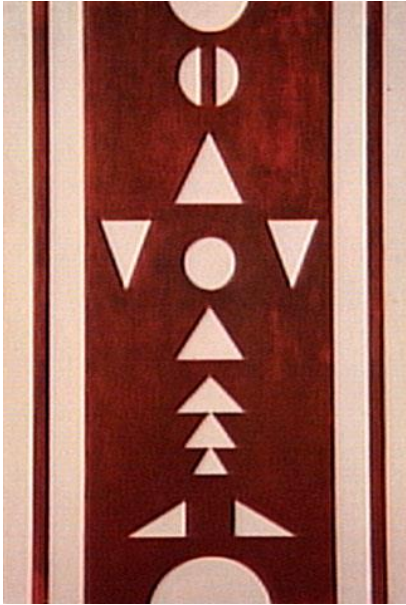


Fig. 30 – *Composição*, Rubem Valentim, 1957-1959. Fonte: Site Itaú Cultural. <http://fcs.mg.gov.br/rubem-valentim-arte-religiao-e-diversidade/>



Fig. 31 – *Sem Título*, Rubem Valentim, 1977. Fonte: Site Itaú Cultural. <http://fcs.mg.gov.br/rubem-valentim-arte-religiao-e-diversidade/>

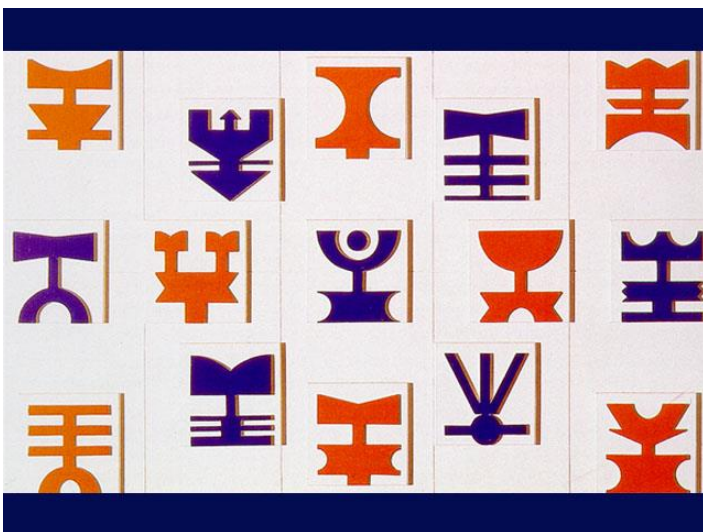


Fig. 32 – *Painel Emblemático*, Rubem Valentim, 1974. Fonte: Site Itaú Cultural. <http://fcs.mg.gov.br/rubem-valentim-arte-religiao-e-diversidade/>

– Ayrson Heráclito: – Das Substâncias.

Artista contemporâneo a nossas horas, Ayrson Heráclito produz obras extremamente referenciadas, assim como Rubem Valentim, nas práticas rituais afro-brasileiras.

Adotando linguagens, diria mais dramáticas: *performances* e instalações, acrescidas de seus registros fotográficos, de apurado rigor técnico, volta-se para os materiais próprios e necessários às práticas rituais das manifestações religiosas afro-brasileiras.

Sua abordagem matérica encontra-se lastreada mais nos aspectos essenciais da experiência religiosa, divorciando-se dos elementos formais que se perfazem nos valores semânticos que elaboram.

A produção de Ayrson Heráclito me parece, também, voltar-se a uma orientação atávica, seja por sua economia formal ou por suas estreitas vias de acessos rituais, cuja demonstração performática, indica rigor clássico, orientado ao universalismo da matéria.

Diria, nas palavras do antropólogo Robson Cruz: “*Divindade quer pedra, ferro, folhas e ejé [sangue]. O resto vem da ancestralidade da casa.*”

A obra a seguir apresentada, *bori*¹¹ (2008/2011), se apropria do ritual pelo qual se alimenta o *ori* (cabeça). A cabeça também tem fome.

Por meio do *bori*, rito voltado a restabelecer o equilíbrio e a ordem do espírito e do corpo, fortalece-se a cabeça de cada indivíduo.

De fato, os termos *ebó* e *bori* encontram gênese na desagregação da palavra ioruba *ebori* que significa *ebó* + *ori* = adorar a cabeça, dar de comer à cabeça.

Ritual essencial nos cultos religiosos do candomblé e umbanda, o *bori* desvela, pela “cozinha do santo”, aspectos variados das substâncias de atração e repulsa, indicados pela definição dos elementos dedicados à alimentação dos orixás, bem assim, dos tabus alimentares que devem ser observados em relação ao culto de cada uma das deidades em particular.

Quanto a esse resto ancestral, faz-se referência aos aspectos formais elaborados caso a caso de casa a casa (terreiro/templo), cuja diversidade se perfaz geração a

¹¹ *Bori* é termo que detém certa generalidade, ora identifica-se com o termo *ebó* (ritual de limpeza espiritual que no mais das vezes acaba por gerar os despachos deixados em encruzilhadas, matas, praias ou cacheiras), ora se refere ao ritual iniciático das religiões afro-brasileiras. Também é conhecido com o ritual de “alimentar a cabeça”.

geração, tratando-se, pois, das artes e engenhos próprios daquilo apontado como o valor fundamental a legitimar os terreiros: a tradição, o tesouro de cada comunidade religiosa auto identificada.

O tratamento estético de Ayrson Heráclito, assim como o de Rubem Valentim, será retomado, levado a confronto com as práticas rituais das religiões afro-brasileiras, ademais ao cotejo com os exercícios estéticos realizados pelo pesquisador em seus experimentos dos limites formais e materiais suportados pelo “despacho”, em sua generalidade, em ordem das propostas de distensões a serem empregadas.





Série 'Bori' (2008-2011).

Fig. 33, 34, 35 e 36 – Instalação performática.

<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>



Série 'Bori' (2008-2011).

Fig. 37 e 38 – Exposição de registros fotográficos de instalação performática.

<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>



Série '*Bori*' (2008-2011).

Fig. 39 – Flores e chagas de Omolu/Obaluaiê.

<https://artebrasileiros.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>





Fig. 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46 – Instalação performática.
Série 'Bori' (2008-2011).

Alimentos relativos aos rituais votivos de Exu, Ogum, Iansã, Osanha, Oxum, Omolu/Obaluaiê, Xangô.
<https://artebrasil.com.br/sub-home2/ayrson-heraclito-um-artista-exorcista/>



Fig. 47 – Divisor – vidro, sal, água e óleo de palma (azeite de dendê), 300 x 200 x 25 cm.
II Bienal do MERCOSUL, Porto Alegre – 2001.

<https://www.facebook.com/ayrson1968/photos/ms.c.eJw9ztENBEEIAtCOLqKi2H9jm9Iz9vcFCBhUAJk0phl~ ~ EO7Qh1WCxwpVJIituNtJOLUwzpMgY0FFNGayP3g3CrvhLaPRo3ih4IQsZ6HUCrEHH9RJwOv7IRpj0Hdj8IRKuSD4C1UXFAC4fACwnTO9.bps.a.1916311405054005/1916312285053917>



Fig. 48 - *Bori* – preparação para ritual iniciático ou de limpeza espiritual.

https://www.google.com/search?q=bori+candombl%C3%A9&tbm=isch&ved=2ahUKEwiC5Lieir3xAhU2jJUCHe8NAocQ2-cCegQIABAA&oeq=bori+&gs_lcp=CgNpbWcQARgAMgQIIxAnMgQIABBDMgIIADIECAAQQzICCAAyBAgAEEMyAggAMgIIADICCAyBAgAEENQgSJYgSJgtThoAHAAeACAAWmIAWmSAQMwLjGYAQCgAQGqAQQnd3Mtd2l6LWltZ8ABAQ&scient=img&ei=vjHbYIKNM7aY1sQP75uluAg#imgrc=-0yS5uwmmEa0yM



Fig. 49 - Apresentação dos alimentos a serem utilizados no *bori*.

<http://artigos7folhas.com.br/2019/08/02/o-que-e-bori/>

– **Bruno Duque: – Das Sínteses.**

Adotando perspectiva de feições etnográficas, oferece um olhar mais esquemático, voltado à descrição comunicativa do registro lastreado na ordem naturalista, assistindo por seu engenho à Arte e à Ciência, o que parece ser a veia pela qual percorre os interesses do artista.

O que se sugere aqui é que o trabalho de Bruno Duque estabelecerá uma interlocução com o desenho científico, percepção que encontra algum lastro em outros trabalhos do artista, como é o caso da série de pinturas intitulada *alter*, cuja abordagem indicaria uma aleatoriedade taxonômica, cuja proposta, ou como diríamos numa linguagem mais próxima à terminologia das artes visuais: o *motivo*; se nos apresenta como o intento adâmico de, ao menos aqui: registrar os animais do mundo...

Esse impulso catalogador, explícito no discurso do artista, quando afirma a intenção de registrar os arranjos e os elementos de sua composição (DUQUE, 2019), tão próprio aos incursionistas de tradição naturalista, os impõe, por suas referências ético-estéticas, o enfrentamento coerente entre realidade e percepção (JARDIM, 1992), fazendo evidente o valor epistêmico da experiência poética:

“As fronteiras entre a Ciência e a Arte (...) nem sempre resistem ao julgamento crítico da História. (...) Os limites, entre o objeto da Ciência e o objeto da Arte, cabe à História precisar. A nós, espectadores contemporâneos, cumpre-nos admirá-los [aos objetos da arte-ciência] tanto por sua técnica exemplar quanto por sua sensibilidade indiscutível.” (JARDIM, 1992)

Esse impulso é assim descrito pelo próprio artista, cuja formação acadêmica¹² parece lhe propiciar olhar crítico e iluminador sobre seu próprio trabalho:

"Ebó" reúne pinturas de oferendas de umbanda. As três pinturas desta série são expostas no chão, criando um plano longitudinal e reproduzindo o chão do terreiro em que foram realizadas dentro dos rituais usuais e fotografadas pelo artista, com a devida autorização da dona do local. Esta série cria distorções nos objetos para que estes se elevem sutilmente do chão. As pinturas têm um ponto de vista privilegiado quando coincidem com o ponto de onde a oferenda

¹² Bruno Duque é bacharel em artes plásticas pela Escola Guignard, de Belo Horizonte (2005) e Mestre em Arte e Tecnologia pela UnB (2017). Vem participando de salões de arte pelo país e exterior, tais como o Salão Anapolino, o Salão de Abril, o Salão de Jataí, a Bienal de Pequeno Formato, em Moita, Portugal, entre outros. Frequentemente trabalha com fotografia e pintura, meios que mescla indissociavelmente em sua pesquisa e prática. A obra "identidade", 2012, é um exemplo desta produção, na qual o artista pinta um autorretrato de 80x60 cm e imprime como uma fotografia 3x4 para, posteriormente, conseguir que essa seja inserida pelo órgão responsável em uma nova via de sua carteira de identidade. O projeto "Diametral", que criou em 2014, exemplifica a diversidade da produção do artista. Trata-se de obra de arte-comunicação, na qual ele é o propositor de encontro entre pessoas de países diametralmente opostos. O encontro se dá em formato audiovisual, durante o crepúsculo simultâneo nos dois países e já ocorreu, em 2014, entre Brasil e Japão e, em 2017, entre Paraguai e Taiwan. De forma ampla, trabalha com imagens imateriais e sua materialização.

foi fotografada. Com a reprodução no formato real dos objetos, a série de "Ebós" demonstra todo o cuidado e carinho com que as oferendas são preparadas, com enfeites, luzes e arranjos elaborados que - junto aos "pontos desenhados" e com a simbologia do orixá a quem é dedicado -, formam composições multicoloridas e belas. Além das três pinturas, são apresentados quatro desenhos de partes de oferendas que foram apropriadas da internet. São desenhos em pastel oleoso e azeite de dendê que tingem o papel com sua cor peculiar." (DUQUE, 2019)

Reparo, entretanto, o que tomo por aparente contradição, no discurso do artista, quando, em seus esclarecimentos, afirma que:

“Em [na série de pinturas] ‘Ebó’ não é a cultura e o simbolismo que são exaltados, mas a própria vida que os orixás evocam. Estes são movimento, são forças atuantes e os elementos utilizados nos rituais são fluídos como os líquidos e as fumaças.” (DUQUE, 2019)

Entendo complementar a declaração indicadora de intento etnográfico, pois seu registro pictórico ganha profundidade pela confissão da dimensão mística que o autor parece admitir, ainda que em perspectiva.

A sugestão da possibilidade de registro da “própria vida que os orixás evocam”, bem como a percepção de “movimento”, “forças” e “elementos utilizados nos rituais”, como “líquidos” e “fumaça”, ultrapassam a dimensão primária de tais obras, conforme inicialmente abordadas, oferecendo outra camada significativa que parece se confundir com as evidentes camadas da fatura pictórica que o pintor aplica em saturação matérica, pela qual produz, aos sentidos, o despacho (*ebó*) que reivindica legítima eficácia simbólica, revestindo-se de *mana*¹³.

Dessas considerações, por sua capacidade em simular substância e forma, entendo que o trabalho de Bruno Duque se perfaz sintético naquilo que pertence ao objeto de interesse em tela: o *ebó*.

Percebe-se que a pintura foi realizada com o intento de reproduzir a textura própria das oferendas feitas com sangue, nas quais o *ejé*, depois de seco e misturado com outras substâncias, como, por exemplo, a aguardente, fica com aspecto pegajoso sendo então chamado alguns de *menga*¹⁴.

A comparação das imagens das figuras 49 e 51, pinturas de Bruno Duque, executadas a óleo s/ tela, e as imagens fotográficas dos assentamentos – fig. 57 e 58, nos oferece, em saturada fatura pictórica, a sensação própria da *menga*.

¹³ *Substância* da qual se produz a magia e alma; conceito polinésio. “O mana não é simplesmente uma força, um ser; é também uma ação, uma qualidade e um estado. Em outros termos, a palavra é ao mesmo tempo um substantivo, um adjetivo e um verbo. (...) Em resumo, essa palavra subentende uma massa de idéias que designaríamos pelas expressões: poder de feiticeiro, qualidade mágica de uma coisa, coisa mágica, ser mágico, posse do poder mágico, ser encantando, agir magicamente; (...)” (MAUSS, 2003).

¹⁴ *Ejé (Axorô ou Menga)*



Fig. 50 - *Ebó* para Abaluaê – óleo s/ tela, 90 x 70cm, 2019.

Fig. 51 - *Ebó* para Exu Mukuenda e Pomba-Gira Egunitá – óleo s/ tela, 120 x 215cm, 2019.



Fig. 52 - *Ebó para Iansã* – óleo s/ tela, 90 x 70cm, 2019.



Fig. 53 - *Ebó para Abaluaê* – óleo s/ tela, 130 x 130cm, 2019.



Fig. 54 - *Ebó deixado no Congresso* – pastel a óleo e azeite de dendê sobre papel, 39 x 40cm, 2019.

Fig. 55 - *Ebó deixado para galerista* – pastel a óleo e azeite de dendê sobre papel, 39 x 40cm, 2019.



Fig. 56 - *Ebó* para Pomba-Gira – pastel a óleo e azeite de dendê sobre papel, 39 x 40cm, 2019.
Fig. 57 - *Ebó* para Zé Pelintra – pastel a óleo e azeite de dendê sobre papel, 39 x 40cm, 2019.



Fig. 58 – Assentamento de Aluvaiá – *inquice/orixá* (deidade do panteão bantu – *candomblé de nação Angola*; *sincretizado pelas nações de candomblé com Exu, deidade do panteão Ketô/ioruba*). Dimensões aproximadas: 40 cm (circunferência) x 40 cm (altura). Registro fotográfico do pesquisador autorizado em terreiro de candomblé de tradição angolana. Alguidar, ferramenta de exu, punhais, búzios, chifres de bode, moedas antigas e circulantes.



Fig. 59 – Assentamento de Aluviá (*fêmea*) – *inquice/orixá* (*deidade do panteão bantu – candomblé de nação Angola; sincretizado pelas nações de candomblé com Pomba-gira, deidade do panteão Ketô/ioruba*). Dimensões aproximadas: 40cm (circunferência) x 40 cm (altura). Registro fotográfico do pesquisador autorizado em terreiro de candomblé de tradição angola. Alguidar, ferramenta de exu, punhais, búzios, chifres de bode, moedas antigas e circulantes.

– **Obras do pesquisador: pertinências.**

Ademais dos pontos declinados na avaliação da obra de Rubem Valentim, bem como dos trabalhos de Ayrson Heráclito e de Bruno Duque, elaboramos algumas considerações sobre possíveis relações com alguns dos trabalhos que realizamos ao longo dos anos, os quais, por se encontrarem reproduzidos em imagens espalhadas ao longo do texto, por conforto do leitor, tomámos a liberdade de realizar uma segunda reprodução, agora em tamanho inferior, apenas para referência facilitada.

Vejamos, pois!

As obras de Rubem Valentim guardam coerência ao longo de toda sua carreira, excetuando-se alguns trabalhos de seus primeiros anos, início da carreira, quando ainda não abraçara de forma tão estável e fiel sua “emblemática” de candomblé.

Como já se apontou, sua obra se caracterizou pela elaboração rigorosa de imagens capazes de estabelecer relação explícita, de percepção imediata, entre os elementos geométricos de sua pintura, executada, em sua quase totalidade, pela adoção de óleo s/ tela.



Figs. 31, 25,

O que é certo e evidente aqui, naquilo que nos captura o interesse, é o uso, de forma estilizada, dos “pontos riscados” de candomblé e umbanda, espécie de emblema espiritual/religioso, identificador da deidade que, em transe mediúnico, apresentou o desenho, por revelação, em geral sigilosa, aos iniciados.

Os “pontos riscados” têm utilidades específicas, se prestando à invocação da entidade espiritual para que ocorra o transe pela manifestação da entidade correspondente ao emblema em uso.

A proteção também é uma das funções dos “pontos riscados”, razão pela qual os religiosos reproduzem o emblema em papel ou tecido, que desenhado ou bordado, em tamanho adequado, é levado no bolso, carteira ou bolsa.

Outra finalidade dos pontos riscados é na elaboração de feitiços, dito macumba, ou *coisa-feita*, estabelecendo uma conexão de natureza “mágica” com determinada pessoa, por meio de objetos ou locais onde o “ponto riscado” foi desenhado em segredo.

Esses elementos visuais, os “pontos riscados”, foram nossos objetos primários de interesse.

Os desenhos e gravuras tinham os “pontos riscados” como elementos de referência, por meio dos quais inaugurávamos o processo de elaboração das imagens de nossa autoria.



Fig. 4



Fig. 60 – Xilogravura s/ tecido, cimento e resina, 1995.
Imagem ainda não reproduzida.

As imagens eram então, de 1994/1998 – principal período dessa série de trabalhos, frequentemente, identificadas com o trabalho de Valentim, pelo que éramos questionados acerca de conhecê-lo ou não, e se ele era uma referência a nosso trabalho.

A isso nos cabia esta resposta: sim conhecemos, mas não o temos como referência significativa, pois, além da identidade de motivos não entendemos como pertinente no que se refere aos materiais, tratamento das imagens e a experimentação de mídias não convencionais, como carne, cimento, tecidos estampados etc.

Diversa é nossa percepção acerca de certa conformidade a surpreender-nos entre alguns trabalhos performáticos, que realizamos no final dos anos 80, por certo em 1989, e o trabalho do Ayrson Heráclito.

Entretanto, por impositiva advertência, antes de qualquer comentário acerca das possíveis relações, registro que os trabalhos realizados no início de nossas reflexões acerca da Arte, exercícios de um aluno de Antropologia que se aproximava da Arte,

eram muito ruins. Feios! Mal executados... Não sabíamos ainda nada que importava saber.

O que estava em foco, conforme os interesses que nos movia, era a experimentação da dimensão mágica que identificáramos na Arte, no que se referia à capacidade de agir acionando, em práticas meramente estéticas, dispositivos próprios à eficácia simbólica, no intento de tensionar, quando não romper ou apenas suspender os limites entre objetos, que entendíamos de ordem tão somente estética, e aqueles que seriam próprios e exclusivos da prática religiosa, distinção que não mais posso sustentar.

Ora, esse caráter de dissolução entre Arte e Religião me parece pertinente às obras do Ayrson Heráclito, em particular por sua dimensão performática que, acionando a dimensão ritualística de tais obras, estabelece a reconexão entre a manifestação mágico-religiosa e a prática artística.

Adoção da *performance*, nesse cenário saturado de elementos identificadores do que seria uma ocorrência religiosa, aciona de forma eficaz a adesão do espectador ao ritual estético com toda a disposição decorrente da verossimilhança.



Fig. 5, 35 e 36.

Os acima se conectam pelo uso dos elementos próprio à ritualística referente numa conformação performática verossímil, capaz de arrebatá-los os espectadores por sua própria natureza simultânea de Arte e Religião.

O trabalho que realizamos em 1999, no subsolo do Museu de Arte de Brasília – MAB, a despeito de sua execução ainda imprópria do ponto de vista estético, se caracterizou pela realização de *um ritual sugestão de feitiços*, no qual os críticos de arte, que estavam ali tão só para avaliação dos trabalhos, se apavoraram com a possibilidade de se tratar de um ato real de feitiçaria.

Como se pode ver do registro fotográfico, a *performance* se lastreava numa instalação (composta de velas, que foram acesas, pipoca em profusão, espelhos, copo d'água etc.) da qual saímos e, portando com uma máquina fotográfica de revelação instantânea, fizemos um retrato de cada um dos membros do júri, após o que retornamos

para o interior da instalação onde passamos a manipular seus retratos, que foram cortados, perfurados, costurados etc.

Por fim, temos a percepção de que Bruno Duque, por seu apurado registro, nos deixa ver os aspectos relativos à composição material do despacho, ou seja: dos elementos *vernaculares* com os quais os religiosos executam e operam o ritual; assim como também alcança nos indicar as relações espaciais e formais inerentes aos padrões de recorrência e de sentidos do despacho, nos oferecendo os elementos primários do que entendemos se tratar da *semântica* constitutiva da lógica do despacho, sem os quais não nos seria permitido identifica-lo.



Fig. 54 e 11.

Podemos indicar, nas imagens dos despachos desenhado por Duque e simulado pelo pesquisador, evidente ordem dispositiva de elementos. O despacho registrado por Bruno Duque se afigura por sua ordem geométrica, dirigida ao equilíbrio e harmonia do objeto mágico, de elaboração recorrente em suas feições formais, como demonstrados no despacho realizado pelo pesquisador, no qual nós, apenas com pipoca e cavacos de madeira, encontrados no descarte da obra de reforma e restauro do Museu de Arte de Brasília – MAB, fomos capazes de criar, por deleite estético, essa assemblagem (fig 11) que, foi identificada pelos operários presentes com se tratando de um autêntico despacho.

As obras de registro de Bruno Duque me asseguram a prevalência de um padrão de ordem, disposição, harmonia, equilíbrio, cuja recorrência indica a existência de uma “gramática do despacho introjetada”, que nos capacita a identificar e a compreender o despacho mínimo.



Fig. 51 e 6.

Aqui também, nos trabalhos visíveis nas figuras 50 e 6, o pintor nos produz as informações pertinentes aos contornos profundos do objeto de registro, indicando o

“vernáculo” e respectiva “sintaxe” dos despachos, pelo que podemos, apoiando-nos em instruções do inventário que nos oferece, indicar que instalação da fig. 6, intitulada oVo, exibida no Museu Nacional da República, em 2008, parece atender em conformação e composição ao mínimo de identificação do despacho.

Entendo, por todo o disposto, que os artistas em destaque alcançaram e/ou alcançam realizar uma abordagem relevância acerca da cultura religiosa afro-brasileira, permitindo a elaboração de questões capazes de promover a produção de conhecimento religioso, artístico e científico, porquanto a experimentação, aspecto caro às práticas dedicadas à produção de conhecimento, se afigura como o elemento de gravidade das produções artísticas objeto de nossa reflexão.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.

*“A ousadia e a experimentação – frutos da autonomia (...)
são as verdadeiras produtoras das transformações.”*

Marisa Cobbe Maass

As questões que até aqui nos dirigiram, interessaram-nos por sua gravidade existencial, pelo que mereceram nosso esforço em compromisso perpétuo.

Abordar a Religião pela perspectiva da Arte deve ter por objetivo promover uma experiência mais tributária do sensível, sem, suspeito, promover os sentidos intensos da adesão fanática, pois não fundada não experiência intelectual, lastro dos discursos fundamentalistas, por meio dos quais a fé e o êxtase, promovidos por construções argumentativas de operadores carismáticos, convertem-se na mera experimentação do clímax decorrente da adesão a discursos ideológicos.

Entretanto, defendemos aqui que a experiência da fé e de seu corolário, o êxtase, não encontra lugar outro que não na experiência física, pois a experiência intelectual não dá conta do êxtase religioso, cuja sede é o estômago.

Não se pode alcançar o sublime por operações intelectuais, capaz apenas e tão somente de nos levar à confusão entre a sincera conexão coletiva consistente na histeria promovida pelo indivíduo detentor de carisma, uma espécie de *mana* de natureza política.

Logo, reconhecida a primazia do sensível, em sua manifestação física, para a experiência estético-religiosa, assim como, já reconhecido por argumentos epistêmicos, a validade e legitimidade do conhecimento esteticamente produzido nos oferece uma perspectiva diversa e exploratória dos sentidos como meio de fé e conseqüente êxtase.

A promoção das práticas religiosas como uma experiência estética, criativa, por meio da qual o sublime nos convida à produção de toda e qualquer manifestação de sentido religioso por via das dimensões materiais e físicas do êxtase.

Ao menos essa é minha suspeita.

A abordagem do despacho como objeto de reflexão e produção acabou por nos fazer atravessar aspectos não previstos, pelo que acabamos por produzir um texto que tenho por demasiado dispersivo, pródigo em improváveis frestas que, apesar de apenas indicadas, aparentam a capacidade de arejar caminhos, no mais das vezes interditados.

Ademais, ainda acerca dos despachos, importa apontar para seu elemento: a encruzilhada, agora elevada à categoria de instituição operadora do projeto de

identidade viável e coerente, que, por sua promessa de solução honesta e autêntica para Brasil, por sua vocação formadora e transformadora, novo objetivo de percurso do povo realidade, disposto a abraçar a *performance* de refazer o país sem a substância da violência colonial. A encruzilhada será nossa nova agência reguladora das saídas, das oportunidades, dos percursos da reforma.

De toda sorte, os trabalhos elaborados em simulação indicam, por interlocução com as obras dos demais artistas, razoável integridade em sua abordagem dos aspectos religiosos, razão pela qual são merecedores de insistência e oportuno desdobramento.

Meu destino se pretendia um pouco a mais desse ponto. Entretanto, esse percurso tem me imposto momentos de imobilidade e a causa, facilmente, podemos atribuir a um tanto bastante de circunstâncias decorrentes do atual estado de coisas, que se sucedem como se calculadas, previstas e planejadas fossem.

A consideração necessária é, por fim, reafirmar a fé na Arte, Religião possível, projetando a continuidade dos debates aqui realizados e a manutenção dos experimentos, com o objetivo de retomada e continuidade do trabalho ainda não encerrado...

6 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, Camila Caroline Teixeira de Almeida. **O conceito de Metadesign**. http://papers.cumincad.org/data/works/att/sigradi2014_200.content.pdf

ANASTASSAKIS, Zoy. **Laboratório de Design e Antropologia: preâmbulos teóricos e práticos**. Arcos Design. Rio de Janeiro, V. 7 N. 1, 2013. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/arcosdesign/article/view/10004/7879>

_____. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloisio Magalhães e o design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, FAPERJ, 2014.

ANJOS, Jean Souza dos. **Amor, festa, devoção: a rainha Pombagira Sete Encruzilhadas**. Dissertação de mestrado. Programa associado de pós-graduação em Antropologia – UFC/UNILAB, Redenção, 2020.

BERGER, Peter L. **Perspectivas sociológicas: uma visão humanística**. Petrópolis: Editora Vozes.

BULCÃO, Marly. **Razão, contemplação ou trabalho: Brunschvicg e Bachelard, críticos da Ciência**. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – UFRJ, Rio de Janeiro, 1990.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes do fazer**. Petrópolis-RJ: Editora Vozes, 1994.

COSTA, Heloísa Fénelon. **A arte e o artista na sociedade karajá**. Brasília: Fundação Nacional do Índio, 1978.

COSTA, Lucio. *Brasília, Relatório do trabalho com que concorreu ao concurso para o Plano Piloto de Brasília, no se classificou vitorioso*. [1957] in: Edgar Graeff. Org. **Lucio Costa: Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura, 1962.

DUQUE, Bruno. Texto de apresentação de exposição. <https://www.guiadasartes.com.br/individual-de-bruno-duque--2019-07-29>

DURKHEIM, Emile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ECO, Humberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Lisboa: Edições 70, 1986.

_____. **O mito do eterno retorno**. Lisboa: Edições 70, 1988.

FIOROTTI, Lucas de Lucena. In: *Zélio, o Caboclo das Sete Encruzilhadas*. Eslovênia: BBCNews, 2021. <https://www.bbc.com/portuguese/geral-59677047>

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS – Instituto de Documentação. **Dicionário de Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getulio Vargas, 1986.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

_____. **O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa**. 10ª ed., Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Portugal: Editora Sextante, 2011.

HADDOCK-LOBO, Rafael. **A gira macumbística da filosofia: por uma filosofia popular brasileira, aberta às ruas e encruzilhadas**. *Cult – Revista Brasileira de Cultura*. Nº. 254, fevereiro 2020, ano 23. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

HOBBS, Thomas. **Leviatã Ou Matéria, Forma e Poder de um Estado Eclesiástico e Civil**. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HUK, Yui. **Tecnodiversidade**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

J., Bronowski. **Magia, ciência e civilização**. Lisboa: Edições 70, 1986.

JARDIM, Mário. **Cultura material: investigando no trabalho e na matéria as categorias básicas de pensamento**. *Colóquio Bachelard. Reflexão – Revista quadrimestral do Instituto de Filosofia da PUCAMP*. Nº. 62, maio/agosto/1995, ano XX. Campinas: PUCCAMP, 1995.

_____. *O real e a transcendência*. In: **Margaret Mee: vida e herança**. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992.

_____. **Le trottoir ou le tourisme noir**. Item-4, *Revista de Arte*. Rio de Janeiro, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia Estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

_____. **A oleira ciumenta**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

_____. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 1987.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudos das performances brasileiras**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Garamon, 2011.]

LIMA FILHO, Manuel Ferreira. **Entre campos: cultura material, relações sociais e patrimônio cultural**. p. 111. In: *Antropologia e patrimônio cultural: trajetórias e conceitos*. Brasília: Associação Brasileira de Antropologia, 2012.

LODY, Raul. **O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos.** Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

_____. **Barro & balaio: dicionário do artesanato popular brasileiro.** São Paulo: Editora Companhia Nacional, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, ciência e religião.** Lisboa: Edições 70, 1988.

MANZINI, Ezio. **Design: quando todos fazem design: uma introdução ao design para a inovação social.** Ed. UNISINOS, 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MORAES, Dijon de. **Metaprojeto: o design do design.** São Paulo: Blucher, 2010.

MUNANGA, Kabengele. **Arte afro-brasileira: o que é afinal?** Rio de Janeiro: Record, 2009.

PEIXOTO, Fernanda Arêas. **Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

PEREIRA, Rodriga et al. **A pesquisa no Terreiro da Gomeia: a Arqueologia do Candomblé como instrumento de combate à intolerância religiosa.** REH. Ano V, vol. 5, n. 9, jan./jun. 2018 www.escritadahistoria.com.

<http://macro-historiador/revista/index.php/reh/article/download/232/126>

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RIBEIRO, Berta. **O artesão tradicional e seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

ROCHA, Gilmar. **O verbo e o gesto: corporeidade e performance nas folias de reis.** http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0873-5612016000300005

RUFINO, L. **A Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

_____. **Batalha contra o desencanto: a encruza como chegada.** Cult – Revista Brasileira de Cultura. Nº. 254, fevereiro 2020, ano 23. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

RUFINO, L.; HADDOCK-LOBO, Rafael. **DOSSIÊ** [apresentação]. Cult Revista Brasileira de Cultura. Nº. 254, fevereiro 2020, ano 23. São Paulo: Editora Bregantini, 2020.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2018.

SIMAS, L. A.; RUFINO, L. **Flecha no tempo.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira.** 3ª ed. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfica e outros ensaios**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SYMANSKI, Luís Cláudio P. **Cerâmicas, identidades escravas e crioulição nos engenhos de Chapada dos Guimarães (MT)**. <http://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/4728>

VALENTIM, Rubem. **Manifesto ainda que tardio**. 1ª ed. – São Paulo: Almeida e Dale. <https://www.almeidaedale.com.br/assets/pdfs/feiras/rubem%20web%20separadas.pdf>

VASSÃO, Caio Adorno. **Metadesign: Ferramentas, Estratégias e ética para a Complexidade**. São Paulo: Blucher, 2010.

VIDESOTT, Luisa. **Narrativas da construção de Brasília: mídia, fotografias, projetos e história**. Tese de doutoramento. PPG em Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos – USP, 2009.

VIRILIO, Paul. **A cidade superexposta**. In: O espaço crítico e as perspectivas do tempo real. Rio de Janeiro: Ed. 34.

WINICK, Charles E. **Unissexo: a dessexualização na vida americana**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.