



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
CULTURA E SOCIEDADE

CAIO MATHEUS DE SÁ TELLES MARTINS

DESIGN E MACUMBA: COSMOLOGIAS DO AXÉ POR UM DESIGN À
CONTRAPELO

SALVADOR
ANO 2022

CAIO MATHEUS DE SÁ TELLES MARTINS

***DESIGN E MACUMBA: COSMOLOGIAS DO AXÉ POR UM DESIGN À
CONTRAPELO***

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra.: Edilene Dias Matos

**SALVADOR
2022**

CAIO MATHEUS DE SÁ TELLES MARTINS

**DESIGN E MACUMBA: COSMOLOGIAS DO AXÉ POR UM
DESIGN À CONTRAPELO**

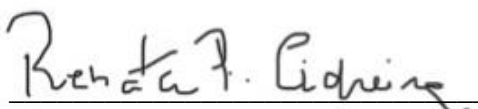
Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre.

Salvador, 23 de agosto de 2022.

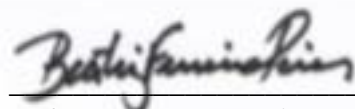
Banca Examinadora



Professora Doutora Edilene Dias Matos



Professora Doutora Renata Pitombo Cidreira



Professora Doutora Beatriz Ferreira Pires

A presente pesquisa foi realizada com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq)

Martins, Caio Matheus de Sá Telles.

Design e macumba: cosmologias do axé por um design à contrapelo / Caio Matheus de Sá Telles Martins. - 2022.

180 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Edilene Dias Matos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2022.

1. Arte e antropologia. 2. Design. 3. Decoração e ornamento. 4. Candomblé. I. Matos, Edilene Dias. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 741
CDU - 7.05

A Zilda.

“Quando eu era canarinho, / ela existia, sabiá”
(COSTA, MENDES, 2009)

Resumo: Este trabalho é o resultado de uma autoetnografia desenvolvida a partir do entroncamento de duas trilhas distintas, a saber, um percurso profissional em design e um caminho religioso no candomblé. Seu escopo fundamental é o de abrir caminhos, a partir das perspectivas cosmológicas do axé, para um pensamento em design que sobrepuje o imperativo hilemórfico de sua tradição moderna. São, ao todo, três seções gerais. A primeira situa o design como uma poética de realização objetiva caracteristicamente moderna seja por fiar-se nos princípios racionalistas da ciência clássica, seja por operar sob o regime metafísico de separação entre mente e matéria. A segunda mergulha em experiências de cunho religioso vivenciadas com pedras na intenção de reconhecer aspectos relacionais entre pessoa e matéria que escapem à inércia material presumida pelo hilemorfismo e às vias de agência relativa à matéria forjada pelos estudos em cultura material. A terceira arria um ebó e o compara ao objeto moderno, fracionando alguns aspectos centrais do design – como projeto, matéria, forma e função – para reinterpretá-los a partir das cosmologias do candomblé. Por fim, este trabalho coloca em disputa o cruzo entre design e macumba para reclamar uma revisão conceitual que considere um pensamento em design que emerja das culturas de terreiro e não exclusivamente do paradigma civilizatório moderno.

Palavras-chave: antropologia do design, design, macumba, objeto, coisa, ebó

INTRODUÇÃO

DERIVA: a origem, ela recomeça todo dia
9

PRIMEIRA PARTE

SONOS INTRANQUILOS: técnicas do corpo e natureza dos objetos
22

MITOLOGIA DA FORMA: o deus que financia a aparência
30

MÍMESE GERATIVA: colheres tal qual maçãs
41

SEGUNDA PARTE

A MARGEM E O RIO: terra firme convertida em água
62

OCEANO DE MATERIAIS: na correnteza da impermanência
76

TRÊS PEDRAS, UM OTÁ E A PEDRA DA BALEIA: seguindo o caminho das pedras
84

ABRE, CAMINHO: Exú como princípio dinâmico da vida
102

TERCEIRA PARTE

OBJETO-PRIMO: o auto inaugural do *homem*
113

DESIGN NÃO É ARTE: o astucioso truque da astúcia
128

EBÓ: a real coisa não útil
140

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

DESIGN E MACUMBA: cosmologias do axé por um design à contrapelo
169

REFERÊNCIAS

178

INTRODUÇÃO

DERIVA: a origem, ela recomeça todo dia

Bem, antes de tudo, eu gostaria de anunciar este texto como um manifesto e este manifesto como um álibi. Manifesto, porque o que seguirá a partir daqui como texto decerto haverá de escorrer para fora das linhas prescritas por qualquer roteiro prévio ou por qualquer ordenação retilínea de um emaranhado caótico de acontecimentos sob a orientação de uma sequência estabelecida passo-a-passo. Álibi, porque o que sai de minha boca como vento ou de minhas mãos como vento capturado – seja a palavra dita ou tratando-se ela de sua maneira escrita – escapam, ambas, de mim feito uma tormenta que se solta e arrebenta com a mesma náusea que mareia o passar de meus dias nesse vai-e-vem de onda ao sabor das escaladas sem fim que tremulam as bandeiras brancas de Tempo. Eu não saberia escrever de outro jeito senão desse jeito aqui que é o jeito com que vivo. Declino dos tópicos – e mais ainda dos subtópicos – que teimam em seccionar os textos para lançar todos os seus assuntos envolvidos assim uns aos outros como são os percursos que se cruzam em nossas vidas e os fios que se atam nos nós que elas são.

O rio Paraguaçu vem da Chapada Diamantina, passa pelo Recôncavo Baiano e calha de se misturar às marés que enchem e vazam nas praias de Salvador. Apesar de ter nascido na ponta do Recôncavo de que fizeram capital do estado, são dois os lugares de minha saudade: Andaraí e Cachoeira. Um avô que não conheci – pai de minha mãe – nasceu em Andaraí, onde a sanfona de Renan tocava para as noites juninas de fumaça e frio. Foi lá que conheci o Paraguaçu. Mergulhei em sua água escura de topázio líquido e retornei à praia de pedras redondas com um cristal de quartzo nas mãos. Começava, ali, minha atenção às pedras. Uma avó que conheci – mãe de minha mãe – me contava sobre a sua cidade natal onde eu jamais havia pisado: a Minerva, a Lira, a disputa entre elas, o samba, a joia do maior, a filha do jongado, a ponte, o vapor, as águas e as palhas. Nunca havia mergulhado no rio que passava por sua cidade, mas me parece que era ali a fonte da água de que ela bebia para me ensinar o caminho das pedras.

Passava boa parte das férias de fim de ano na casa de minha vó Zizi e lá – mais que uma casa – era um laboratório experimental de tudo o que eu pudesse imaginar. Ela desenhava alguns rabiscos que de uma linha só se revelavam gatos e saveiros e eu os pintava. Ela me permitia o acesso a certos materiais de adulto como farinha, óleo e sal para que eu pudesse fazer minhas primeiras esculturas no forno da cozinha. Ela também me incumbia ritualisticamente de montar sua árvore de Natal, de fazer bichos de papel

para assistirem ao nascimento de Cristo em seu presépio e de empacotar os presentes que costumava distribuir entre suas amigas nas confraternizações natalinas. Porém o que mais me animava era quando ela me pedia para eu separar o branco. Íamos a algumas casas em que aconteciam reuniões em torno de mesas forradas com toalhas brancas e sobre as quais não faltavam nunca nem vidros de alfazema e nem copos com água. Muita folha de pitanga, muita fumaça e brasa no incensador. Um grupo restrito de mulheres – em algumas dessas casas, minha avó estava entre elas – sentava-se sempre à mesa e os demais participantes, por sua vez, sentavam-se em bancos avulsos dispostos ao redor daquelas sessões. Dona Dária, Dona Margarida, Dona Inália.

Eu a acompanhava. Conheci Ogum de Ronda e cantei com ele sobre o dendê de sua palha, Irmã Joana Cigana e dancei em sua festa, Aimoré e o abracei, Jurema, Marujo, Boiadeiro, Cobra Coral, Raio de Sol, Sultão das Matas, Sete Estrelas – eram muitos. Algumas daquelas mulheres permaneciam sentadas à mesa, absortas diante dos copos de vidro, olhando concentradamente para a água e ali viam o que os outros não podiam ver. Elas lamentavam: eram coisas tão bonitas e quem mais, além delas, poderiam ver aquela beleza dentro dos copos? E, assim, me tornei como que o riscador de milagres de uma daquelas confrarias, desenhando sereias em tons de azul e dourado com estrelas em cúpula no colo.

O tempo de partida para minha vó coincidiu com o tempo em que me afastei daquelas sessões e de suas tardes de imaginação aquosa – havia perdido minha parceira. A corda se rompeu e as linhas dessa touceira desatinaram uma para cada lado. No entanto, passa o tempo e essas pontas soltas de vez em quando tornam a se encontrar. Não são mais como a trança bem amarrada daquela corda, mas um emaranhado de linhas que se arrematam em feixes difusos de vida.

Meus caminhos escolares acabaram seguindo rumo à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Ainda no colégio, eu resolvia parte da convulsão que foi a minha adolescência através da escrita – há uma pequena leva de contos alguns acabados e outros inacabados dessa época – e isso me fez pensar que Jornalismo seria uma boa escolha para o vestibular. Havia pensado em Letras e Arquitetura, mas desconfiava que esses cursos não me colocariam diante do desenho e do texto de maneira a coincidir com meus humores de criação. Em Jornalismo, eu estaria diante da escrita junto a outros assuntos – sobretudo os relacionados à imagem – que já haviam começado a me interessar, tais como o cinema, a fotografia e o design.

Logo no início da faculdade, em Teorias da Comunicação, com a professora Graciela Natansohn, fui iniciado nos Estudos Culturais, sobretudo, a partir do texto *Identidades culturais na Pós-modernidade* do sociólogo jamaicano Stuart Hall. Ficava excitado com a enfim liberdade de poder ser – liberdade que eu já vinha experimentando à base de sexo, drogas e Doces Bárbaros – justificada pela ideia de identidade fragmentada daquele então sujeito pós-moderno e com a subversiva multi-trans-anti-disciplinaridade epistemológica a que se propunham os Estudos Culturais – talvez um caminho possível aos múltiplos interesses que instigavam desde muito antes a minha curiosidade. Ingressei no Cus, grupo de pesquisa em Cultura e Sexualidade, criado pelo professor Leandro Colling, e fiz parte de sua primeira formação. Por ali, minha passagem foi rápida, dada às náuseas que sempre fizeram a deriva de minhas marés. Nascia um acadêmico maldito. Ficaram os bons afetos, toda a felicidade daquele encontro promissor e as leituras inflamáveis de *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* da educadora Guacira Lopes Louro e de *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* da filósofa estadunidense Judith Butler – dificilmente, qualquer que fosse a estrutura, ela se restaria em pé.

Em Oficina de Comunicação Escrita, comecei a me interessar por design editorial a partir da diagramação dos fanzines que faziam parte das atividades propostas pelo professor Maurício Tavares. Estudar identidade, pela perspectiva dos Estudos Culturais e da Teoria Queer, me libertou rumo a uma formação acadêmica – e, por desdobramento, a uma formação profissional – que não mais precisava acontecer por meio da construção de uma identidade una de jornalista. Mais tarde, em relação ao Design especificamente, a noção fragmentada de identidade ou até mesmo sua implosão pós-identitária me fazia questionar sobretudo a obsessão com que o design acadêmico e o design de mercado perseguiam a tal da identidade visual. Além disso, a crítica fenomenológica aos princípios da ciência moderna que aprendia com Merleau-Ponty através do professor Monclar Valverde somada à quebra do paradigma civilizatório moderno que aprendia com Raymond Williams através da professora Itania Gomes me faziam questionar – entre outras coisas – o que, então, haveria de ser considerado bom design.

Por um triz, eu não abandonei o curso antes de completar sequer o primeiro ano de graduação – provavelmente teria apostado em Arquitetura ou Design. Aliás, à época do vestibular, eu havia feito também uma inscrição para concorrer a uma vaga no curso de Design de uma outra universidade, mas eu confundi o local de aplicação da prova e acabei perdendo por WO. Uma vez já no curso de Comunicação, tranquei algumas

disciplinas – pelo menos aquelas cujo conteúdo eram mais especializados em Jornalismo – e me sobrou algum tempo para atuar como monitor da disciplina Oficina de Fotografia com o professor José Mamede. Tornei-me mais íntimo das regras dos terços e dos pontos de ouro que são os fundamentos técnicos necessários para a composição em fotografia. Nessa mesma época, ganhei uma bolsa parcial para estudar computação gráfica na SAGA – escola de arte, game e animação – e ingressei simultaneamente no PET (Programa de Educação Tutorial), um grupo de bolsistas que desenvolviam atividades em ensino, pesquisa e extensão. Acabei me tornando o principal responsável pela criação dos cartazes que divulgavam os eventos realizados pelo grupo.

Na SAGA, eu aprendia as técnicas que eram caras à execução do design gráfico e, no PET, eu as aplicava. O curso de computação gráfica me munia de alguns rudimentos operacionais como a caneta do Illustrator, a varinha mágica do Photoshop, o *paragraph styles* do Indesign – softwares desenvolvidos pela Adobe para ilustração, manipulação de imagem e editoração eletrônica respectivamente. Eu só sabia operar essas ferramentas – ou seja, só sabia pô-las em prática – e me sentia perseguido pela angústia nauseante da falta de sentido. Posso conhecer as letras e saber como se digita um texto que é batendo as teclas de um computador – assim como o faço agora. Mas, para forjar os sentidos da escrita, preciso conhecer os sujeitos, os predicados, o que são os verbos e suas desinências. Restava-me saber quais eram os códigos e a linguagem daquilo em que eu passava então a me aventurar que, a saber, era a produção de imagens.

De início, eu aplicava as mesmas técnicas de composição fotográfica para a construção de meus cartazes, mas isso, ao mesmo tempo em que parecia ser pouco, não se mostrava eficaz para outras operações como a diagramação de páginas e o desenvolvimento de marcas. De acadêmico maldito a designer maldito. Recebi o nobre título de *micreiro* – operador de softwares de computação gráfica em microcomputadores – por um amigo recém-formado em Design. Havia uma defesa disciplinar e corporativista da academia de Design à época mirando o mercado de trabalho pela imprescindibilidade de diploma para o exercício da profissão. O mesmo debate acontecia com o Jornalismo, só que em sentido contrário, pessoas de outras áreas queriam assinar os textos dos jornais. E eu – claro – doido para fraturar ainda mais todas aquelas fronteiras.

Procurei conhecer o que era design para a academia de Design, visitei em vão alguns grupos de pesquisa, participei de alguns encontros e congressos da área. Aquilo com o que eu mais me deparava era uma tentativa a qualquer custo de cientificação daqueles conhecimentos técnicos e uma “vontade de verdade” que justificasse a presença

do talento numa academia que, ao mesmo tempo, deveria se diferenciar da arte. Conjuntos rigorosos de normas, com bases profundamente biologizantes, estavam por trás tanto da diagramação de uma página quanto dos variados sistemas teóricos de cor. Enquanto isso, Merleau-Ponty me falava sobre as maçãs que Cézanne pintava. A Faculdade de Comunicação me dava muito em arsenal teórico e muito pouco em arsenal técnico. Onde eu encontrava arsenal técnico havia quase nada de arsenal teórico. Além disso, eu me sentia no meio de um labirinto epistemológico e me dei conta que caberia apenas a mim a tarefa de encontrar a ponta do fio que me levaria à perdição maldita. Aqui estou eu.

Fui à beira da baía cursar o módulo de Introdução ao Desenho oferecido pelas oficinas do Museu de Arte Moderna da Bahia, o MAM, e ministrado pela professora Olga Gomez. Ela me ensinou a olhar com o lápis, a transpor a pupila para a ponta do grafite, torná-los como que uma coisa só. Nós não precisávamos de régua – afinal, que são os centímetros senão medidas arbitrárias? – e a aprendizagem se dava através da encarnação das medidas ou de uma medição encarnada. Exercícios de equipartição, depois de proporção, nunca de medição. Com Olga, aprendi o encontro entre crescimento natural, geometria e arte: retângulos áureos, retângulos de raiz, triângulos sublimes. Passávamos as manhãs desenhando conchas do mar e descobrindo os retângulos de raiz deduzidos a partir de sua formação. Também traçávamos figuras geométricas, destacávamos algumas linhas e, de repente, uma nova figura emergia. Estudávamos obras da pintura canônica ocidental e tentávamos presumir quais estruturas geométricas orientavam sua composição. Aprendi, na prática, os fundamentos geométricos do pensamento formal moderno, sua origem nas ciências naturais e sua aplicação na produção de aparências.

Em seguida, cursei mais um módulo de introdução ao desenho. Dessa vez, na Escola Livre de Desenho e Arquitetura, a ELAD, com a professora Alejandra Muñoz. Lá, mais do que descobrir qualquer verdade por detrás das formas para poder então produzir novas formas com veracidade formal, o que mais interessava eram as possibilidades experimentais e experienciais de imaginação. Experimentais, porque tratava-se de uma escola livre – isso já vinha anunciado no nome da instituição. Experienciais, porque se trabalhava através de uma concepção de imaginação que ultrapassava a tríade oculocentrista de mente-olho-desenho e priorizava a experiência mesma como recurso imaginativo fundamental. Voltava à infância e brincava com tampas de galão, bolas de isopor, arames, palitos de madeira. Arranjava essas peças e depois eu desenhava esses arranjos. Conhecer o motivo do desenho a partir de seus dados sensoriais – o toque das texturas, o som dos materiais – dava outra dimensão à tarefa de desenhar e de imaginar.

O que habita a vastidão criativa de nosso pensamento nos é possível, sobretudo, a partir daquilo que vivenciamos como experiência. Se não conhecêssemos pássaros e cavalos, muito dificilmente seríamos capazes de imaginar um Pégaso.

A certa altura desses caminhos, eu fui iniciado no candomblé. Quando se é iniciado, diz-se que a pessoa nasce para uma nova vida. Assina-se um novo nome, adquirem-se novos hábitos, filia-se a novas mães e a novos pais, integra-se a uma nova família. Eu fui iniciado em Ketu – nação de matriz iorubá – para a orixá Iemanjá. Vivenciei, de fato, uma espécie de renascimento e o mundo me pareceu ter ganhado novas camadas de ineditismo, as quais me pus a reconhecer com um renovado entusiasmo – havia novos deuses a me animar por dentro. Era nova a vida que o candomblé me fez viver e nova também se tornou a cidade em que eu nasci. Visitei barracões de todos os cantos, passei a frequentar assiduamente suas feiras livres que são os verdadeiros postos comerciais do axé, as festas de largo passaram a ser meus momentos preferidos do ano, prometi que jamais me ausentaria dos Carnavais de Salvador. Outra vida pulsava. O transe – aliás, até hoje – me fez tanto refletir sobre o estatuto da razão quanto reabilitar meu corpo no centro mesmo do que é essa experiência de estar vivo. A fenomenologia da percepção abria caminhos para eu refletir sobre tudo isso que vinha se apresentando diante de mim, alertando que havia também outras maneiras de se deixar viver a vida além daquela pela via supremacista da racionalidade moderna. Um dos tantos resultados desse processo foi o desinteresse imediato perante o design de base geométrica.

O Museu de Arte da Bahia, o MAB, estava oferecendo um curso sobre iconologia e eu fui até lá. A ementa desse curso, basicamente, focava na leitura iconológica de pinturas canônicas com temáticas relacionadas às mitologias cristã e greco-romana. As demonstrações se interessavam pela decodificação dos sentidos profundos daquelas obras de arte a partir dos índices que foram pincelados ali na superfície de suas telas. As cores ganhavam um sentido justificado, assim como os elementos alegóricos que compunham aquelas cenas. As fontes originais desses sentidos eram, na maior parte das vezes, os textos fundamentais daquelas culturas: a Bíblia Sagrada para o cristianismo e a Odisseia para o paganismo greco-romano. Cabia também à iconologia fazer o estudo geométrico da composição daquelas obras. Resumidamente, tratava-se da decodificação de imagens para deduzir o caráter culturalizado de sua codificação. No entanto, para mim, tratava-se de entender como contextos culturais especializados podem financiar uma imaginação característica.

A questão que me sondava era a seguinte: como codificar – formalizar ou imaginar – a partir do contexto cultural em eu que vivia? Quanto às fontes, os textos que tecem o candomblé e sua cosmovisão estão por todas as partes. Há os cantos em iorubá, o relato dos itans – que são as narrativas mitológicas dos orixás –, a mandinga dos mais velhos, as letras de música cantadas pelos afoxés e pelos blocos afro. Seguindo a abordagem iconológica, o candomblé serviria apenas como fonte de conteúdo semântico a ser formalizado por recursos técnicos que não lhes eram característicos – como os recursos euclidianos de que eu dispunha. Não me interessava imaginar o candomblé sob o julgo formal da geometria ou preso a qualquer regime moderno de visualidade e imaginação. Já me bastava Carybé. Será que eu deveria – assim como o design extrai sua veracidade formal da geometria euclidiana clássica – buscar padrões de proporção característicos que pudessem ser verificados a partir das cosmologias do candomblé ou investigar iconologicamente um certo regime de produção de imagens e aparências relativos a elas? Como desenvolver o que, àquela época, eu só conseguia conceber rudimentarmente como uma epistemologia formal do candomblé?

Não conhecia outra instância acadêmica que produzisse conhecimento sobre candomblé – e, sobretudo, a partir dele – da maneira com que fazia a Escola de Dança da UFBA. Boa parte de seus egressos tornavam-se professores da Escola de Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia, a FUNCEB. Mais uma vez, eu fui até lá. Procedi minha matrícula na turma de dança afro que era tutorada pelo professor Augusto Omolu. Sua pesquisa respondia à rubrica de Dramaturgia dos Orixás e seu curso era dividido em dois momentos. O primeiro momento correspondia a um conjunto de palestras sobre temas que iam desde a abrangência das cosmologias do candomblé a descrições mais específicas de tudo o que podia ser dito a respeito de cada orixá – suas narrativas mitológicas, suas comidas preferenciais etc. O segundo momento correspondia a aulas práticas em que eram abordados os passos da dança litúrgica. Odé é um orixá caçador e em sua dança dramatizamos suas caçadas. Ogum é um orixá guerreiro e em sua dança dramatizamos os cortes de sua espada. Iemanjá é a mãe das criaturas marinhas e em sua dança dramatizamos as ondas do mar ou a costura paciente de redes de pesca.

Certa manhã, ouvi dos atabaques que percutiam a cada aula o toque do savalú. Aprenderia sobre os passos que recriam Oxumaré nas danças de barracão. Oxumaré é um orixá que se insinua como uma cobra, trata-se da própria circularidade cíclica do mundo. Quando a água evapora, quando o vapor se condensa na atmosfera, quando a chuva precipita, quando a água molha o chão, é quando Oxumaré há. Quando se nasce, quando

se vive, quando se morre, é quando ele também se faz. Oxumaré atravessa as fronteiras seja entre o céu e a terra, seja entre a vida e a morte. Em um dos momentos de sua dança, quem a dança deve projetar os braços bem esticados à frente do corpo e mostrar as palmas bem abertas das mãos, como quem se apoia em uma parede depois de titubear sobre o chão. Deve-se repetir novamente esse passo só que dessa vez, em lugar das palmas bem abertas, deve-se mostrar as costas da mão, como se fosse possível atravessar a parede e tocar a sua outra face – aquela outra superfície que está por trás da fronteira de tijolo, cimento, reboco e tinta. Mestre Omolu pedia para que se dançasse também com os olhos. Dizia, “vejam a parede que está a sua frente, atravessem a parede que está a sua frente e vejam também o que há do outro lado dela...”.

O candomblé me conduziu à dança e a dança do candomblé me conduziu ao Carnaval. Eu passei a amar mais ainda o Carnaval de Salvador e, como já havia dito, tenho essa promessa íntima de jamais dar de comer à minha carne em qualquer outro lugar que não seja esse chão. Sei que muito dificilmente hei de romper esse trato pessoal, porque estar nesse quando e nesse onde é o que sequestra todas as minhas urgências solares de pulso de vida em pleno verão. Durante o Carnaval, Salvador vive extravagantemente. Nesses dias de festa, não há diferença entre o que a cidade é e o que é a sua alegoria, não há um lastro simbólico amplo entre o que é a cidade mesmo e o que é a metáfora carnavalesca de sua saturação, a pele da cidade significativa fica colada à pele da cidade fantástica que parece tramar de uma só vez todos os sentidos que fazem a cidade ser o que ela é no pouco a pouco do seu dia-a-dia. Salvador vive uma espécie de estado extremo de êxtase – a cidade fica à flor da pele – e com pontos diversos de erupção através dos quais nada mais pode ela senão vazar. O absurdo acontece sem susto.

Trata-se de uma festa bar-bar-bárbara, regada a muita chuva, muito suor, muita cerveja – e, conseqüentemente, muito mijo também. Manoel, pai de um amigo, me contava que quase havia desistido do casamento quando, pela primeira vez, veio visitar sua noiva, a mãe desse mesmo amigo, na qual seria a cidade futura da sua morada de recém-casado. Manoel era português – desconfio que esse detalhe talvez não nos deva passar despercebido – e calhou de desembarcar em Salvador justamente durante o período de Carnaval. Manoel reclamava que jamais moraria numa cidade que cheirasse tanto a mijo, afinal, a Europa vitoriana já havia ficado para trás. No Carnaval, dança-se muito e muito se bebe. Mija-se muito, portanto. E, na maioria das vezes, quando precisamos de um banheiro, ele parece teimar em não estar lá ou, se está, geralmente recuamos àquelas cenas das mais expostas escatologias. Homens, mulheres e – claro – tudo o que há entre

um e outro e além deles recorrem às mais diversas alternativas quando lhes sentem apertar os órgãos: muros, postes, calotas de carro, biombos humanos.

Carnaval é uma festa bárbara, porque, numa Salvador que segue sendo Salvador em todo o seu máximo, a civilização, sobretudo a civilização sanitária, não chega sequer a quem consome água potável no comum ordinário de sua vida cotidiana. Carnaval é uma festa bárbara, porque nos coloca ali diante do mijo prestes a escorrer entre nossas pernas. A festa espreme nossos corpos até que eles secretem e vazem para fora dos limites talhados pelas ordens da civilidade a alegria, o suor, o gozo, o mijo. Talvez seja nesses momentos – momentos em que o nosso corpo vaza – que experimentamos tanto o desespero voraz que nos torna capazes de fazer qualquer coisa, de perder o controle, de perder o tino, de desatinar a razão, de virar bicho. Quando gozamos e nossos urros nos estremecem, quando a uretra se rende e mijamos na rua sob cacetadas da polícia, quando sangramos demais e vemos a morte bem aqui na nossa frente. É, nessas horas, que nos pegamos a ser mais bichos que o de costume, ou ainda, a ser mais bichos do que pretendem de nós os costumes. Bate a vontade inadiável de mijar e, de repente, estamos em meio a uma situação que é quase de vida ou morte. Esquecemos do decoro e nos comportamos como animais. Ainda humanos, porém mais bichos – selvagens, bárbaros, incivilizados.

Podemos pensar que, no centro mesmo da aurora do homem, esteja a invenção da técnica e que, portanto, o desenvolvimento da capacidade intencionada de produção, especialmente de artefatos e ferramentas, diante das intempéries do mundo natural tenha sido o responsável fundamental por auspiciar o surgimento dos humanos tal qual hoje nos dispomos a reconhecê-los. A natureza desafia sua sobrevivência à medida em que também disponibiliza os recursos que lhes possibilitam a superação desse desafio. A utilização de materiais com formas devidamente adequadas auxiliam no cumprimento de determinados propósitos. O que separa as formigas em seus formigueiros e os homens em suas estações de obra dizem que é a intenção. Astuciosamente, o homem produz trabalho, já a ingenuidade da formiga, infelizmente, não. O *homo erectus* preparou a chegada do *homo sapiens*. Erguer-se sobre o chão – erguer-se ao longo de seu próprio eixo vertebral – liberou as patas dianteiras de um primata ancestrale e, transformando-as em mãos, permitiu seu desenvolvimento cognitivo. Assim, os homens foram se desenvolvendo, produzindo cultura, fazendo objetos, afastando-se do chão e pensando melhor. O solo é aquilo contra o qual devemos nos calçar, é onde engatinham os bebês e rastejam os vermes. A obsessão por ser cada vez mais humano e menos bicho esticou a linha de ascensão do corpo e a fez

extrapolar para além dos limites elevadíssimos da transcendência metafísica. Os objetos estão no centro de tudo isso que historicamente separa homens de animais.

Daniel Miller, arqueólogo e um dos expoentes da cultura material, estudou um conjunto de cerâmicas produzidas no noroeste da Índia. Era grande a variedade. Os vasos alteravam-se em altura, largura, forma dos bojos, contorno dos gargalos, abertura das bocas. Dentro de uma perspectiva evolucionista e funcionalista que considera o acoplamento causal entre forma e função, Miller colocou-se a investigar o valor da palavra função para as formas variadas dos objetos que havia encontrado. À sua surpresa, nem sempre os vasos escolhidos tinham formas que ajudavam da melhor maneira possível os membros daquela comunidade no cumprimento de propósitos específicos. Frustrou-se na tentativa de desenvolver uma teoria a partir do uso daqueles objetos. No entanto, ao ser convidado para um casamento, percebeu que aqueles vasos que coincidiam com seu interesse de investigação estavam dispostos em colunas que marcavam os quatro pontos de um espaço em que os noivos dançavam em volta do fogo. Era um momento importante da cerimônia. A partir da teoria sobre enquadramento comportamental desenvolvida por Goffman e da teoria sobre molduras para encaixe das obras de arte desenvolvida por Gombrich, Miller concluiu que “os potes não eram o cerne, mas a moldura (...) os objetos são importantes não porque sejam evidentes e fisicamente restrinjam ou habilitem, mas justo o contrário” (MILLER, 2014, p. 78). Para Miller, os objetos são importantes porque não os vemos. A isso, ele deu o nome de “a humildade das coisas”.

Certa feita, eu estava no meio do meu aturdimento festivo regado a chuva, suor e cerveja. Senti uma vontade de mijar como quem sente o fio de uma navalha afiada encostar no pescoço. Corri para fora do circuito do Carnaval, procurei um lugar escuro e um pouco mais discreto. Enquanto mijava, fui recobrando minha atenção ao entorno e percebi que havia parado diante de um caminhão. Era um caminhão de gelo. Escorria dele o meu mijo, o mijo de outras pessoas que mijavam ali e escorria também o degelo de sua carga. O lugar era muito escuro e, do meio dessa escuridão, levantou-se um homem. Ele se aproximou, abaixou-se e pegou uma garrafa plástica vazia que estava debaixo do caminhão e a encheu com a água que escorria da caçamba – água de degelo, de chuva, de suor, de cerveja e de mijo. Matou sua sede. A humildade das coisas, muito menos coadjuvante do que se possa pensar, está no cerne do que diz respeito à dignidade das pessoas. Elas – as coisas – continuam a distinguir quem pertence de quem não pertence àquilo que Ailton Krenak chamou de clube da humanidade (KRENAK, 2019, p. 8).

No que se refere aos estudos cujo interesse de pesquisa concentra-se especialmente em torno das coisas, destacam-se, sobretudo, os chamados estudos da cultura material. As pesquisas desenvolvidas a partir dessa abordagem enfatizam mais os processos de consumo do que os processos de produção (MILLER, 1998, apud INGOLD, 2015, p. 59). Tratar das coisas pela perspectiva do consumo é dedicar atenção a um conjunto de objetos realizados que estão inseridos no mundo, no entanto, tratar das coisas pela perspectiva da produção, mais do que dedicar atenção a objetos a serem realizados e seus respectivos processos de realização, é dar-se conta de nossa imersão nos materiais de que o mundo é feito. Sendo assim, o que pretendo desenvolver aqui é um movimento contrário que pretende direcionar-se para o questionamento das premissas que amparam a preferência dessa abordagem pelo que se pode ser feito a partir das coisas em detrimento de como podem as coisas ser feitas. Interessa-me saber se a partir das perspectivas cosmológicas do candomblé, posso apreender modos de produção outros que sobrepujem os modos caracteristicamente financiados pelo anteparo paradigmático do projeto civilizatório moderno de colonialidade. Para tal, adoto como método a autoetnografia a fim de construir uma rota possível a partir do entroncamento entre a minha atuação profissional em design e o meu caminho religioso no candomblé.

A etnografia, diz Laplantine, “não consiste apenas em coletar através de um método estritamente indutivo uma grande quantidade de informações, mas impregnar-se dos temas obsessionais de uma sociedade, de seus ideais, de suas angústias” (LAPLANTINE, 1996, apud SANTOS & BIANCALANA, 2018, p. 55), enquanto que a autoetnografia, como diz Versiani acerca de seu prefixo, procura “impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito” (VERSIANI, 2005, apud SANTOS & BIANCALANA, 2018, p. 55). Cano e Opazo propõem uma série de subclassificações do método autoetnográfico, a saber, formadora, informadora, heurística, descritiva, analítica e crítica. Esta pesquisa pretende lançar mão do cruzamento de alguns desses recursos descritos como categorias tipológicas do método autoetnográfico: formadora, quando “dados e textos autoetnográficos são usados como fontes de informação tão relevantes quanto as oriundas de outras fontes”; analítica, quando “volta-se para a reflexão acerca da pesquisa e cria conhecimento a partir do assunto/objeto ou da temática em questão” (SANTOS & BIANCALANA, 2018, p. 56).

A etnografia, em sua orientação mais ortodoxa, parece pretender uma supressão do cientista que etnografa, transformando-o em razão pura a interpretar o mundo caótico das experiências sociais. Por isso mesmo, a antropologia – o setor das ciências sociais em

que a etnografia se faz mais presente – não é considerada uma ciência experimental. Mesmo hoje o etnógrafo sabendo que não pode deixar de participar das situações que observa, esse envolvimento é mais um problema que uma solução. A vida cotidiana – esse redemoinho amorfo de experiências – é experimental por excelência. Passamos a vida tentando vivê-la e o fazemos sempre envoltos em tentativas por nossa conta e risco. “Não é, pois, a experimentação tão fundamental para a investigação antropológica quanto o é para as formas de vida que ela busca entender?”, questiona-se Ingold (INGOLD, 2010, p. 43). Ainda, segundo ele:

O dilema da Antropologia é que ela permanece atrelada a um modelo acadêmico de produção de conhecimento, de acordo com o qual a observação não é tanto uma maneira de conhecer o que está acontecendo quanto uma fonte de matéria-prima para posterior processamento em explicações de autoridade que pretendem revelar a verdade por detrás da ilusão das aparências (...) É este modelo que subscreve a ideia de do experimento científico, cujo objetivo é produzir dados observacionais necessários para provar uma hipótese. A experimentação na vida cotidiana, por outro lado, é uma questão não de testar conjecturas em arenas de prática, mas de se inscrever na atividade prática no processo mesmo de seguir uma linha de pensamento. É pensar no aberto, do lado de fora. Isso, também, é o que a antropologia faz. (INGOLD, 2010, p. 44)

Nesse sentido, a autoetnografia radicaliza o caráter experimental da etnografia. Este será o método desta pesquisa: autoetnografia experimental. Pretendo, ao longo deste trajeto, desenvolver uma autoetnografia formadora e crítico-analítica a partir de minhas vivências no candomblé e no design. Se o design é uma gestão racional do mundo material em que eu estou inserido e essa agência é característica de um processo cultural específico e de um paradigma epistemológico bem definido, pretendo investigar quais seriam os caminhos possíveis para se pensar o que sempre pareceu estar sequestrado sob a égide do design a partir de um outro paradigma cultural que, neste caso, trata-se das cosmologias do axé.

PRIMEIRA PARTE

SONOS INTRANQUILOS: técnicas do corpo e natureza dos objetos

Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas.

(PROUST, 2003, p. 11)

E se, certa manhã, nós despertássemos depois de um sono intranquilo? E – mais do que isso – nos achássemos, em nossa cama, convertidos em um monstruoso inseto?¹ Ao invés de nossas costas – tudo bem que nem tão flexíveis assim –, estaríamos deitados sobre a dureza de uma carapaça. O lugar de nossas pernas e de nossos braços com sua robustez de costume seria então onde veríamos um sem número de patas esquiladas, agitando-se sem qualquer motivo aparente. Uma coisa só, o seio e o ventre, estendendo-se por toda uma superfície convexa, sulcada por proeminentes ondulações. A partir de nossas cabeças, um par de antenas para o qual, mais tarde, haveríamos de achar algum tipo de função. Certamente, nos consolaríamos: todo esse espetáculo não deve passar de um pesadelo terrível.

A melhor saída talvez fosse retomar o sono, porque só assim todas essas fantasias – afinal de contas, quem é que dorme gente e acorda inseto? – pudessem, de uma vez, ser dissipadas. Agora, nos restaria voltar a dormir e, para isso, poderíamos repetir nosso costume de todas as noites que é o de deitarmos sobre o lado direito do nosso corpo, essa nossa posição preferida que tão imediata e suavemente nos faz adormecer. Mas que tarefa árdua seria essa! Tantas vezes tentaríamos deitar sobre o lado direito do nosso corpo e tantas vezes iguais fracassaríamos nessa operação. A dura carapaça, que teria amanhecido em lugar de nossas costas, não permitiria que permanecêssemos por muito tempo naquela posição habitual, essa mesma posição que, até então, sempre foi a responsável por nos conduzir ao estado diário de sonolência noturna. De casca contra a cama, tentaríamos nos virar para que finalmente nos aconchegássemos sobre o nosso lado direito, mas essa nova curvatura dorsal haveria de ter transformado nosso corpo em uma espécie de pêndulo e, quanto maior fosse a força que impingíssemos contra nosso lado direito, maior seria a

¹ Na novela ficcional *A Metamorfose* de Franz Kafka, escritor austro-húngaro, o caixeiro-viajante, Gregor Samsa, acordou certa manhã de um sono intranquilo e se achou em sua cama convertido em um monstruoso inseto.

velocidade com que o novo caráter pendular de nosso corpo o faria recobrar sua desconfortável posição inicial.

Ora, se, por um lado, esse novo corpo – asqueroso corpo de inseto – não nos permitiria adormecer na mesma posição com que o fizemos dia após dia até o aturdimento dessa absurda metamorfose; tampouco, por outro lado, esse mesmo novo corpo traria consigo uma igualmente nova posição – tão confortável e espontânea quanto nossa costumeira virada para a direita – que prontamente nos fizesse adormecer. Nosso novo estado não nos surpreenderia apenas pela inabitual aparência a que nos veríamos convertidos – carapaça, antenas, tantas patas articuladas –, mas nos surpreenderia, sobretudo, pela então ineficácia daqueles modos de fazer que aparentemente sempre nos foram tão familiares e naturais. Insistir em deitar sobre o lado direito do nosso corpo para que pudéssemos finalmente adormecer passaria nada menos de um trabalho tão inútil quanto interminável cuja única recompensa – até hoje se fala em Sísifo – seria a de selar nossa eternidade na emergente mitologia das baratas.

Talvez seja mesmo uma tola impressão acharmos que cada jeito de corpo – cada gesto que empenhamos com as mãos ou cada postura que julgamos ser mais apropriada ao sono – esteja encarnado em nós assim como nos são intrínsecos o baço e os rins. O aceno à distância, por exemplo, parece uma conduta disponível a qualquer organização fisiológica que disponha de dedos, mãos, antebraço, braço, ombro e clavícula – os insetos, claramente, estão isentos dessa categoria. Aparentemente, erguer o braço e balançar a mão – seja na cortesia dos políticos ou na despedida dos emigrantes – é tão natural para quem tenha, ao menos, mãos e braços quanto o simples e natural fato de tê-los. Mas por que diabos o aceno da miss, tão gracioso e coreografado, é chamado de aceno tanto quanto assim também o é chamado o desesperado gesto do náufrago que, após dias perdido no mar, encontra um barco de pescadores e a eles lhes suplica socorro?

Decerto, ambos são acenos, ambos são condutas executadas com a mesma finalidade fática de comunicação e pelos membros de uma mesma ordem fisiológica do corpo, a saber, braços e mãos. Mas algo, muito além das circunstâncias que lhes exigem como gesto, os diferencia. Trata-se aqui de duas questões particulares que, através das quais e apesar da aparente discrepância, podemos entrever uma questão crucial.

Um novo corpo, adquirido após o despertar de um sono intranquilo, que impõe a tremenda frustração de perceber que os mais habituais – e há muito tempo conhecidos – modos de fazer já não ajudariam em mais nada no desempenho de certas atividades que, até então, foram realizadas da maneira mais instintiva e irreflexiva possível. Um mesmo

gesto desempenhado por um mesmo tipo de dispositivo fisiológico que, além das circunstâncias de sua execução – a simpatia frente ao público num concurso de beleza ou o desespero frente ao risco de morte em alto mar –, exige diferentes modos de fazer para uma mesma atividade comum que, nesse caso, é a própria atividade de acenar. Essas atividades realizadas pelo corpo – como virar-se sobre seu lado direito ou simplesmente prestar um aceno – são consideradas, de uma forma geral, atividades que se inscrevem sob uma ordem meramente motora, física ou físico-química. Isso porque, para sua execução, elas engajam apenas e exclusivamente o corpo, esse complexo natural criado por Deus, erguido com ossos, estofado com músculos, animado pelas sinapses do comando cerebral. A gênese desse tipo de ação é natural e imaculada, pois ela prescinde de qualquer objeto ou artefato, ela não carece de qualquer tipo de instrumentação material que seja exterior ao corpo.

Esse tipo de ação não padece da mácula da técnica, aquela mesma que expulsa a humanidade do paradisíaco mundo natural e a lança para o degenerado domínio artificial da cultura. Virar-se sobre um dos lados do corpo ou acenar parecem modos de fazer naturais justamente porque independem de qualquer instrumento para serem realizados. No entanto, isso não passa de uma ilusão. Chegamos, enfim, à tal questão crucial. O corpo humano não deita sobre seu lado direito da mesma maneira como esse mesmo corpo, uma vez convertido em corpo de inseto, deitaria se, para ele, fosse possível deitar daquela maneira. O aceno da miss, a despeito de apenas servir ao protocolo da cortesia, tem um modo de ser feito que certamente se difere do modo de acenar operado pelo naufrago. Baiano e carioca sambam, mas o fazem de modos completamente particulares. A técnica – seguem palavras de Marcel Mauss – é um ato tradicional eficaz. Nada mais é a técnica senão tudo aquilo que pode ser feito – o objeto da ação ou mesmo a sua própria substância – que, além de surtir alguma qualidade de efeito, está submetido a uma tradição.

Mas o que, afinal, significa dizer que a técnica é um ato tradicional? Primeiro, trata-se de um ato porque ela – a técnica – está diretamente implicada em certos modos de fazer e isso inaugura uma importante novidade. Ao contrário do que se pensa, a técnica abrange, inclusive, os modos de fazer que são empreendidos pelo corpo nu, ou seja, todas aquelas atividades humanas que dispensam a instrumentação de aparatos materiais. Segundo, trata-se de um ato submetido a uma tradição – e, portanto, de um ato tradicional – porque as técnicas e seus respectivos modos de fazer são não só socialmente compartilhados como culturalmente aprendidos.

Chamo técnica um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral. (MAUSS, 1974, p. 407)

A procura por uma posição mais apropriada para o sono, o aceno destinado a um cumprimento ou a um pedido de socorro – tudo isso – são agora entendidos sob a categoria de técnica ou, ainda mais precisamente, sob a categoria de uma técnica do corpo. Assim, é possível pensar em termos de uma técnica, um modo de fazer que, para ser considerado técnica, prescinde de martelo e cinzel. Ademais, a dimensão tradicional que agora já se sabe embutida nos atos eficazes da técnica, no mínimo, insinua que os modos de fazer adotados pelo corpo não devem mais ser interpretados como um comportamento instintivo e intrinsecamente encarnado. As técnicas do corpo só são possíveis a partir de uma tradição e de sua respectiva pedagogia do hábito através da qual aquelas são aprendidas e ensinadas. Os modos de fazer desempenhados pelo corpo sem auxílio instrumental estão muito mais associados a um caráter social e compartilhado que a uma determinação fisiológica natural de caráter estritamente motor.

Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional, eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas, de outro? É que este último é sentido pelo autor *como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química*, e é efetuado com esse objetivo. Nessas condições, cabe dizer simplesmente: estamos lidando com técnicas do corpo. O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem. (MAUSS, 1974, p. 407)

A concordar, podemos assumir que o corpo é o meio técnico primeiro de que dispomos. Se precisamos nos deslocar de um ponto a outro sobre a superfície de um terreno, é às nossas pernas sadias a quem devemos recorrer para que, de maneira eficaz, possamos alcançar esse destino. Não só às pernas é que recorreremos: a sola dos pés aumentam a superfície de contato com o solo – maior a força que impingimos contra o chão, maior a força que ele nos devolve, maior o impulso que alcançamos numa só passada; a concavidade dos pés e o arco de dedos articulados que se agarram ao solo feito ganchos contribuem para o equilíbrio do movimento e a firmeza da operação; o joelho, essa dobradiça que articula fêmur e tíbia, alavanca nossa perna e nos projeta para adiante, ainda mais próximo do nosso destino. Tudo isso – é claro – sem mencionar a tonicidade dos músculos que injetam força ao movimento e a sinapses do cérebro que fazem com que toda a sincronia desse arranjo seja possível.

São nossas pernas, nossos pés, os dedos dos nossos pés, nossos joelhos, nossos músculos, nosso cérebro, enfim, que nos tornam capazes de operar nossa própria locomoção. É através do nosso corpo – e esse livre exercício de compartimentação fisiológica serve apenas para advertir que nenhuma dessas partes, entre dedos dos pés e células nervosas, executam qualquer atividade de maneira independente e isolada e que o corpo é, antes de mais nada, um dispositivo integral de experiência e não apenas um circuito integrador de faculdades – que somos capazes de desempenhar as nossas mais ordinárias e instintivas atividades.

A caminhada, esse deslocamento que realizamos de um ponto a outro sobre a superfície em que pisamos, é uma dessas atividades ordinárias que nós desempenhamos com o corpo nu. Essa nudez a que me refiro trata-se da mesma nudez que acompanha um olho que olha algo que, mesmo tão pequeno, não precisa de um microscópio para ser visto ou algo que, de tão suntuoso e a uma distância calculada em anos-luz, igualmente não precisa de telescópio para sensibilizar nossa visão. O corpo nu que caminha é nu porque, para caminhar, prescinde de qualquer instrumentação material que seja externa a seu domínio fisiológico. A concepção do corpo como ente natural – ou sagrada obra divina – levantou uma cortina de fumaça que, por muito tempo, camuflou o caráter socialmente adquirido dos modos de fazer – me refiro aos modos de fazer desse corpo nu – através das pedagogias de uma tradição. O que encorpava ainda mais essa cortina de fumaça era a ilusão de considerar como técnica apenas aqueles modos de fazer cuja execução estivesse, invariavelmente, atribuída a artefatos instrumentais. Mais um equívoco: a acentuada discrepância entre corpo e instrumento, ou melhor, o apartamento radical entre experiência e instrumentação.

Podemos nos lançar a um novo desafio. Dessa vez, esqueçamos – mas peço que só por um momento – da caminhada do nosso corpo nu e todas as implicações fisiológicas que desaguam nessas chamadas técnicas do corpo. Se pretendemos pendurar um quadro numa parede, precisamos, antes de mais nada, que algum prego esteja pregado a ela. Certamente, vamos precisar de um martelo. Pensemos no martelo, no entanto, sem necessariamente embarcarmos no desvario de retomar a origem neolítica da história das coisas e de suas técnicas de fabricação.

Foi no período neolítico que se confirmou o domínio do homem sobre as grandes artes da civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação de animais. Hoje ninguém mais pensaria em explicar essas conquistas imensas por acumulação fortuita de uma série de achados feitos por acaso ou revelados pelo espetáculo passivamente registrado de determinados fenômenos naturais.

Cada uma dessas técnicas supõe séculos de observação ativa e metódica, hipóteses ousadas e controladas, a fim de rejeitá-las ou confirmá-las através de experiências incansavelmente repetidas. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 29)

Assim como o conhecemos – com esse cabo anatômico de madeira que serve ao empunhar de minha mão acoplado a uma extremidade metálica ambivalente que ora me serve para enterrar pregos em paredes, ora me serve para arrancá-los delas pela cabeça –, o martelo provavelmente percorreu um longo caminho desde a sua invenção. Antes de ser uma coisa – um objeto, um artefato, uma ferramenta, um instrumento –, o martelo não era nada mais senão o vazio de sua própria ausência, ou seja, antes de surgir, ele – o martelo – era o próprio problema que seu surgimento ansiava solucionar.

O martelo, antes de tudo, antes mesmo de ser uma coisa, era um problema e sua respectiva solução. Portanto, para ser martelo, uma coisa precisava ser capaz de solucionar o problema para o qual o destino do martelo havia sido traçado. Uma vez conhecidos problema e solução, a gênese do artefato acontecia. Essa ausência original do martelo só configura um problema na medida em que o corpo nu, com suas técnicas características, se via incapaz de, à custa exclusiva de carne e osso, cravar pregos em uma parede. As técnicas instrumentais – e, mais do que nunca agora, cabe lançar à obsolescência a impressão equivocada de que enfatizar o caráter instrumental de um certo tipo de técnica não passe de uma grosseira tautologia – nada mais seriam que uma extensão, ou ainda, uma dilatação das próprias técnicas de corpo. A relação que se estabelece entre os eficazes atos tradicionais empreendidos pelo corpo e os eficazes atos tradicionais realizados com a guarnição de instrumentos pode ser interpretada através de uma outra relação, esta travada no interior do par formado, de um lado, pela natureza e, do outro, pela cultura.

Durante muito tempo, natureza e cultura permaneceram sendo tratadas como categorias conceituais antônimas. Muito mais do que experimentarem de maneira autônoma seus sentidos opostos, um termo sempre avançou contra o outro, impondo-lhe por diferenciação os limites de seus contornos conceituais. Se necessitávamos saber do que finalmente se tratava a cultura, bastava conhecer tudo aquilo que estivesse inscrito sob o domínio do natural. Todo o resto – tudo aquilo que não crescia espontaneamente como as árvores ou não cantava com a afinação instintiva dos pássaros – deveríamos estar certos de que se tratava, nada menos, de uma obra da cultura.

Viver sobre a terra, no entanto, sempre significou vencer os desafios que o assustador mundo natural impunha impiedosamente: as feras que devoravam gente, as

tempestades que arrasavam tudo por onde passavam, o perigo sempre iminente e, por fim, a morte. Nosso solitário corpo nu é incapaz de, sozinho, subjugar a fera ameaçadora ou controlar a fúria da tempestade. Sozinho, nosso corpo nu dispendo exclusivamente de suas próprias técnicas – técnicas de carne e osso – era incapaz de sobreviver às recalitrações da natureza.

Mas onde seria mesmo que nós poderíamos encontrar os recursos necessários à nossa sobrevivência senão no próprio domínio do mundo natural? A natureza, ao mesmo tempo em que oferece sua resistência hostil ao desenvolvimento da cultura, oferece-lhe também os meios materiais e objetivos necessários à superação desses desafios recalitrantes. A realização de cultura não emerge de qualquer outro lugar que não seja o da própria natureza. Noções de cultura e natureza agora se aproximam. Ao invés de travarem a velha queda de braço semântica que lhes repeliam a uma oposição diametral, inauguram uma nova maneira de articulação conceitual, dessa vez, dialógica e circular: a natureza produz cultura e esta, por sua vez, incide intimamente sobre a primeira.

Se cultura significa a procura activa de crescimento natural, a palavra sugere, então, uma dialéctica entre o artificial e o natural, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz. Trata-se de uma noção epistemologicamente «realista», na medida em que pressupõe a existência de uma natureza ou matéria-prima para além de nós próprios; mas tem também uma dimensão «construtivista», uma vez que esta matéria-prima tem de ser trabalhada até ser-lhe conferida uma forma humana com significado. Trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo «cultura» é já, em si mesmo, essa desconstrução. Aprofundando o desvio dialéctico, os meios culturais que utilizamos para transformar a natureza, derivam, por sua vez, também dessa mesma natureza. (EAGLETON, 2003, p. 13)

De maneira semelhante – e talvez nem tão acidentalmente assim; pois, enquanto o corpo parece pertencer a uma ordem natural, o instrumento ou o artefato parecem pertencer à artificialidade da cultura –, as técnicas do corpo e as técnicas do instrumento parecem estabelecer, entre si, esta mesma relação de fluxo dialógico e circular. Isso nos permite pensar não só em termos de uma instrumentalização do corpo, ou seja, pensar numa ideia de corpo que o aproxime de uma ideia de instrumento – o que, depois de Mauss, não configura necessariamente uma novidade dadivosa – e também nos permite pensar em termos de uma corporificação do instrumento, ou seja, pensar numa dimensão corpórea ou corporificada do artefato, a saber, na sua incorporação ao nível mais íntimo e fundamental da experiência de vida. Vive-se às custas tanto de carne e de osso quanto de todo um mundo material exterior. Se, por um lado, o instrumento é uma dilatação do

corpo, por outro, a instrumentação é uma dilatação da própria experiência sensível – e, portanto, uma parte constitutiva da mesma.

Proponho, agora, que coloquemos as técnicas, esses atos eficazes tradicionais, – e aqui recorro não só aos modos de fazer desempenhados exclusivamente pelo dispositivo fisiológico como também aos modos de fazer operados através de aparatos instrumentais – contra o anteparo da cultura e da natureza – estas categorias, por sua vez, convoco-as não como atributos ontológicos do real, mas como ideias ou perspectivas interpretativas que variam de acordo com o ponto-de-vista que podemos direcionar a elas – para pensar a respeito da tradição.

Ora, é ela mesma – a tradição – a única e principal responsável por dissipar, de uma vez por todas, a cortina de fumaça que criou, por todo esse tempo, a ilusão de que, para haver técnica, tem de haver instrumento. Só se é possível pensarmos hoje que o tão irrefletido jeito de corpo ao deitar ou o tão espontâneo gesto de acenar tratam-se, ambos, de uma técnica, de uma técnica – é preciso dizer – do corpo, graças à tradição. As aparentemente mais irrefletidas, espontâneas, instintivas e naturais atividades desempenhadas pelo corpo são não mais obras de uma origem imponderável localizada no mistério da natureza do que um modo de fazer culturalmente aprendido e socialmente compartilhado. As pedagogias que operam no interior da tradição engendram métodos invisíveis de ensinamentos e aprendizagens que conferem ao hábito – ou aos gestos e comportamentos habituais – um estatuto de inquestionável naturalidade. Olhar para tradição, com seus métodos educacionais de transmissão, é o que dissipa a fantasia de que há apenas natureza naquilo que estimula os corpos a agir. Nesse sentido, devemos pensar numa artificialidade ou, melhor dizendo, numa qualidade cultural dos modos de fazer.

Por outro lado, é essa mesma tradição – e me refiro, sobretudo, ao caráter compartilhado de suas práticas – que cria todo um ecossistema técnico-instrumental que – ilusoriamente, é claro – parece ser tão eterno e imutável quanto a natureza e suas leis. Se, por exemplo, sentimos fome e procuramos saciá-la com uma sopa servida em um prato, a qual instrumento pensamos imediatamente recorrer para solucionar esse problema que é tomar a sopa que, a essa altura, já está esfriando? A tradição e esse seu caráter social de compartilhamento dos hábitos – e, mais ainda, dos usos e costumes de utensílios técnicos – criam a miragem de que há, dessa vez, não uma já superada natureza do gesto, ao invés disso, fantasiam uma surpreendente natureza das coisas. Mas por que, então, colheres são sempre colheres, se fabricamos colheres e colhemos maçãs?

MITOLOGIA DA FORMA: o deus que financia a aparência

Uma poesia / não é feita com palavras. / A poesia já existe. / A gente só põe as palavras em volta para ela aparecer (...)

(VERÍSSIMO, 2002, p. 4)

Quando escrevo – e, às vezes, sei que pareço –, escrevo como quem entalha, ao invés da madeira, o texto. Afasto tudo o que não é – ou tudo o que poderia ser – daquilo que é – ou, ao menos, daquilo que eu defino que seja. O que insistir contra o rasgo do buril e permanecer em meio à serragem, nada menos que isso será o texto. Escrevendo, eu pareço desempenhar um trabalho que realizo ao longo de duas faixas distintas e paralelas. Esse paralelismo – convencionado e instituído –, que as mantém irmanadas, talvez revele menos o caráter adquirido da correspondência que há entre elas e mais a miragem inebriante de uma falsa equivalência achatada que nos faz enxergá-las como uma coisa só. Quais, portanto, seriam essas faixas?

Refiro-me aqui – e apelo, mais uma vez, à imaginação com materiais – aos dois tipos de barro que amasso enquanto exercito essa atividade a que chamamos de escrita: o barro da palavra e o barro daquilo que ela pretende dizer. Se sou poeta, posso pensar que amasso o barro do que sinto, que trabalho sobre as emoções que habitam meu mundo interior, aquelas que só eu sei e conheço. Tenho aqui, então, o barro feito daquilo que a palavra pretende dizer. Enquanto isso – e se eu ainda permaneço poeta – posso pensar que amasso também o barro da palavra, recolho termos dos dicionários, tomo por empréstimo alguns vocábulos do tanto de livros que já li, utilizo expressões que conheci em alguma conversa qualquer. Posso fragmentar a palavra, devolvê-la a seu estado atômico e fundamental de letra. Posso, ainda, rearranjá-la. E é assim que me ponho, portanto, a trabalhar sobre este tipo de barro que é o barro da palavra. Como ainda sigo sendo poeta, faço uma fundação de versos – entre redondilhas maiores e menores, alexandrinos também –, ergo as vigas das estrofes, reboco sonetos e, por fim, construo esse edifício literal.

Qualquer que seja o poema, especialmente quando se trata de um poema escrito, essa imagem de um edifício construído, elevado com os tijolos de um código e os vergalhões de uma linguagem, parece bastante adequada. O que, no entanto, parece ser

ainda mais adequado à imagem desse edifício textual talvez seja a substituição dos materiais que lhe estofam as paredes e a fachada – tijolos opacos e cimentos maciços, impenetráveis à curiosidade do olho – pela cristalina transparência do vidro. A palavra do poeta – posso pensar – deve me entregar exatamente aquilo que ele sente, ou melhor, nada deve se interpor entre mim e a emoção que emociona o poeta a não ser o vitral das paredes daquele edifício textual que ele ergueu para ser seu poema. Mas será mesmo que a palavra e aquilo que ela pretende dizer operam numa relação de equivalência achatada ou de transparência cristalina? Será que o poeta, quando diz meta, não pode estar querendo dizer o inatingível²?

Decerto, é característico da palavra um crônico caráter remissivo. Ela – a palavra – estará sempre se referindo a algo que está lá do lado de fora, no além dos limites de suas sílabas. Afinal, se escrevo a palavra “vaca”, não posso supor que seja daqui – desse punhado de letras – que eu consiga agora ordenhar um balde inteiro de leite. O mesmo, no entanto, já não posso dizer das vacas que, todo dia ao acordar, vejo pastando pelas colinas íngremes da cidade de São Félix, na paisagem que se estende logo acima da outra margem do rio Paraguaçu. Elas certamente – assim eu espero – não me recusariam um copo daquele balde.

Quando, em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Mikhail Bakhtin sinaliza a estreita ligação que existe entre a teoria marxista da criação ideológica e os problemas da filosofia da linguagem, ele aponta também para os possíveis efeitos que emergem do caráter remissivo a que estão implicados os processos de significação.

Um produto ideológico faz parte de uma realidade (natural ou social) como todo corpo físico, instrumento de produção ou produto de consumo; mas, ao contrário destes, ele também reflete e refrata uma outra realidade, que lhe é exterior. Tudo o que é ideológico possui um *significado* e remete a algo situado fora de si mesmo. Em outros termos, tudo que é ideológico é um *signo*. Um corpo físico vale por si próprio: não significa nada e coincide inteiramente com sua própria natureza. Neste caso, não se trata de ideologia. No entanto, todo corpo físico pode ser percebido como símbolo. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, uma outra realidade. (BAKHTIN, 2006, p. 29)

² Referência à música *Metáfora* do compositor Gilberto Gil.

As palavras estão sempre dispostas a reportar, com essa sua irremediável vocação à transcendência, ora aos pássaros que voam lá fora, feitos mais de penas que de letras, ora aos peixes de dentro do rio que se amontoam mais em cardumes que em glossários. As palavras pretendem unir – “pássaros” a pássaros, “peixes” a peixes – e é justamente aí – podemos supor – que reside um certo caráter simbólico. Pois, ao contrário do seu rival semântico – o diabo, aquilo que desune –, apraz ao símbolo essa teima matrimonial da comunhão. A palavra é simbólica na mesma medida em que remete a algo que está situado fora dela e, como símbolo que é, opera com o mesmo ardil refratário das águas. Vejamos aquele peixe dentro do rio. Nós o observamos através de uma superfície que, por mais cristalina que possa ser, não hesitará em trair nossos olhos acerca da posição real do bicho. Se vemos um peixe sob a água e tentamos agarrar esse peixe que vemos, nada mais agarraremos senão apenas água. A transparência da linguagem – e incluo, aqui, as paredes de vidro do edifício textual – é tão traiçoeira quanto a transparência da superfície de um rio cujas águas são das mais claras. A palavra reflete e refrata a realidade daquilo que ela pretende dizer. Ela, como signo, pode “distorcer essa realidade, ser-lhe fiel, ou apreendê-la de um ponto de vista específico” (BAKHTIN, 2006, p. 30).

De um lado, parecemos dispor da linguagem, do código, das letras, das palavras, das frases, dos parágrafos, dos textos. Do outro lado, parecemos dispor, como que em oposição, de tudo aquilo a que esse arsenal técnico de escrita procura capturar para, enfim, poder cumprir seu destino que é o de poder dizer. Em certo sentido, a linguagem informa a realidade ou, se preferirmos, ela informa as experiências que compõem nossa ideia de real; pois, à medida em que a primeira codifica a segunda, impõe-lhe nada menos que uma forma. E é somente assim, através de um processo de formalização, que a palavra resgata aquilo que ela pretende dizer da lama confusa de uma vastidão sem sentido. Se sinto, intuo, sonho, imagino, vivencio – se os faço sozinho na clausura de meu mundo interior ou talvez, como num passo curto para fora, na solidão noturna de meu quarto –, tenho a convicção de que essas cenas pertençam exclusivamente ao meu conhecimento. A minha certeza é a de que elas aconteceram exclusivamente para mim e que, portanto, só para mim, elas tenham nascido.

Mas se, por acaso, vencendo todo ensimesmamento, eu queira compartilhar essas mesmas cenas com outra pessoa? Se, por acaso, eu queira fazê-las nascer também para quem quer que seja? Afinal, mais ninguém – eu suponho – poderá vivenciá-las em meu lugar. Sendo assim, decido escrever para um amigo íntimo, contando o sonho absurdo que tive durante a última noite. Para isso, preciso recriar de alguma maneira todos aqueles

acontecimentos soniais – digo recriar porque presumo que a criação, essa imaginação original, tenha se dado no momento mesmo em que o sonho acontecia, em todo seu ineditismo, perante meus olhos fechados.

Devo recorrer à linguagem e a seus códigos. Escolho as palavras mais adequadas para aproximar o quanto for possível este texto que pretendo escrever das vivências que somente eu pude vivenciar enquanto dormia. Em outras palavras, eu preciso informar meu sonho, submetê-lo a uma forma – nesse caso, a uma forma de texto –, se eu realmente quiser compartilhá-lo com meu amigo. A forma, portanto, é o que me permite tornar público aquilo que antes – e, aqui, falo do sonho – estava confinado em meu mundo interior. É ela – a forma – quem me possibilita dividir os acontecimentos tão exclusivos e particulares da noite anterior com mais quem quer que seja, tornando-os públicos e lhes entregando a uma vida social e compartilhada. A ausência da forma – assim me parece – inviabiliza qualquer tentativa de expressão.

Alfredo Bosi, em *Reflexões sobre a Arte*, retoma alguns dos temas centrais do pensamento sobre estética desenvolvido pelo italiano Luigi Pareyson. Entre esses temas, Bosi destaca três momentos decisivos e indispensáveis ao processo artístico, quais sejam: o fazer, o conhecer e o exprimir. Aqui, peço que nos concentremos acerca do terceiro momento, aquele em que ocorre a expressão. Diz Bosi:

A ideia de expressão está intimamente ligada a um nexo que se pressupõe existir entre uma *fonte de energia* e um *signo* que a veicula ou a encerra. Uma força que se exprime e uma forma que a exprime. Força e forma remetem-se e compreendem-se mutuamente. (BOSI, 1985, p. 50)

Posso ouvir sons, alguns ruídos. De noite, à beira do rio – céu escuro, água escura, conjurando-se no panorama de uma noite só –, posso ouvir o vento soprando seu sopro numa sustentação que se demora muito além do que aquela que ouvimos no sopro dos metais das filarmônicas ao comando de semibreves. Desconheço a nota, mas conheço aquela energia que vibra através do ar que voa sobre o rio e me assedia como som. Conheço-a, porque a ouço. Nada mais é esse assovio senão a voz do próprio vento, um fragmento sonoro qualquer. No entanto, posso também identificar esse som, no sentido estrito de lhe conferir uma identidade. Torná-lo particular e único, ao mesmo tempo, reconhecível e identificável. Quero dizer que posso – haja soberba e pretensão, admito – salvá-lo da indignância que o faria morrer a esmo ao fim daquele sopro selvagem sobre o rio.

Os sons que ouço, é claro que eles se diferenciam entre si. Seja pela duração que os sustenta, seja pela textura que os aproxima às vezes da areia ou outras vezes do cristal. Mas talvez seja a qualidade da altura dos sons que me faça diferenciá-los em suas respectivas identidades. Se ouço um pássaro cantar, o som do seu canto não parece seguir uma única direção, aliás, eu nem mesmo devo tratar esse seu canto como que feito de um só som, monolítico e linear. O pássaro, quando canta, desenha seu canto através do ar. A linha desse desenho ora parece percorrer regiões mais baixas, ora parece fugir para regiões mais altas, passando também por regiões que pareçam estar localizadas ali mais ao centro. Nossa própria voz pode tanto afundar-se em direção ao plexo solar quanto se esganiçar em direção à cabeça. Essa noção nivelar do som – o baixo e o alto daquilo que se ouve ou se emite – é o que em música chamamos de altura e o que também nos ajuda a diferenciar o que chamamos de volume ou intensidade – o forte e o fraco daquilo que se ouve ou se emite. A altura de um som diz respeito à frequência de sua vibração e é justamente a variância dessa frequência que, à despeito de ritmo e timbre, permite a identificação de um som em particular. Eis que, assim, nascem as notas musicais ou, numa versão menos romântica, eis como elas são convencionalmente instituídas.

A voz do vento não canta um si bemol, ela apenas sopra seu sopro. Cada nota musical corresponde a uma frequência em que um certo fragmento de som – essa energia que se propaga – pode vir a vibrar e é por causa dessa diferença entre suas frequências que um sol e um lá distinguem-se entre si. O que, portanto, dá definição ao arredo fragmento de som e lhe funda uma identidade de nota musical – com sua altura característica – é a frequência com que ele insiste em vibrar. Diz-se, então, o dó é mais alto que o si, o si é mais alto que o lá, o lá é mais alto que o sol, o sol é mais alto que o fá, o fá é mais alto que o mi, o mi é mais alto que o ré, o ré é mais alto que o dó. Essa sequência, aqui disposta de dó a dó, repete-se infinitamente – para cima e para baixo – em tantas oitavas possíveis quanto a mais extensa das tessituras conseguir suportar.

Podemos, ainda, associar as notas musicais, diversas entre as variações de suas alturas, a um certo controle que regula o intervalo de tempo que define o quanto sua emissão deverá durar. As figuras de tempo – semifusas e fusas, semicolcheias e colcheias, semínimas e mínimas, semibreves e breves – esculpem a extensão de uma nota ao longo do tempo e, assim, definem o que seria seu ritmo. Quanto mais curtas as notas executadas em sequência, mais rápido será o ritmo que resultará dessa execução. O contrário também é verdadeiro, notas longas embalam ritmos lentos.

Emparelho um feixe de cinco linhas paralelas equidistantes e o que passo a ver em minha frente é não só o conjunto das já sabidas cinco linhas como também o conjunto dos quatro espaços que se formam entre elas. Está erguido o que chamamos de pentagrama. Desenho as curvas de uma clave de sol a partir da segunda linha – a contar de baixo para cima – e, assim, proclamo que ali – naquela mesma segunda linha – deve repousar o sol como nota de referência. As demais notas seguirão aquela sequência de dó a dó – tanto para cima quanto para baixo mais uma vez – ocupando alternadamente as linhas e os espaços do pentagrama. Aquela mesma hierarquia nivelar das frequências passa a se insinuar agora em toda uma estrutura formal: as faíscas estridentes dos trompetes, oboés e clarins disputam os espaços e linhas em direção ascendente; trombones, tubas e fagotes descem para os pântanos solenes dos espaços e linhas mais descendentes. O que antes era apenas um fragmento de som passa a ser informado e, finalmente, mergulha na pia batismal dos sentidos.

A esse processo de formalização, está subjacente o rebatimento para uma certa dimensão abstrata daquelas relações que existem entre as variações sonoras de altura e ritmo que acontecem aqui no contíguo do meu ouvido. Como a noção de diagrama – em distinção à de imagem – que Roman Jakobson evoca a partir da iconicidade pierciana.

Este (Pierce) distinguia entre os ícones duas subclasses diferentes: as imagens e os diagramas. Na imagem, o significante representa as "qualidades simples" do significado, enquanto que no diagrama a semelhança entre o significante e o significado "concerne apenas às relações entre suas partes". Peirce definia um diagrama como "um *representamen* que é, de maneira predominante, um ícone de relação, e que convenções ajudam a desempenhar esse papel". (JAKOBSON, 2007, p. 105)

Notas musicais e figuras de tempo combinam-se em unidades atômicas de um código sonoro que procura, através da orientação de uma linguagem musical, domesticar sob o julgo da forma – e, portanto, do sentido – fragmentos de som que antes eram apenas uma arisca energia vibracional sonora como aquele assovio selvagem que cavalgava aos coices no vento noturno sobre o Paraguaçu. Quando sopro meu saxofone, sinto o ar vibrar a partir da paleta de madeira e, a energia vibrátil que nasce daí, sinto-a também percorrer o corpo do instrumento por dentro até encontrar sua forma sonora de sol no momento em que a armadura de meus dedos fecha as três chaves principais superiores – o mesmo sol que repousa naquela segunda linha do pentagrama. Se, em sequência, mudo a armadura

dos dedos e encandeio uma terça maior, a energia vibrará em sua forma de si e alguém já poderá cantarolar junto a essa melodia inicial algo como “eu sei que vou te amar”³ – sol, si, si, si, si, si-i-i-i. A energia persegue formas que a libertem e, ao mesmo tempo, a intencionem e a modulem (BOSI, 1985). O redemoinho que se espirala no ar, só o vejo através do rastro de poeira e folhas secas que ele perturba quando passa. “Como as bandagens do homem invisível, lembra?” – pergunta, em *Poesia numa hora dessa?!*, o escritor Luís Fernando Veríssimo (VERÍSSIMO, 2002, p. 4).

A forma, portanto, é o que parece me salvar da solidão. Através dela, posso informar minha emoção em poema, meu sonho em carta para um amigo, um fragmento qualquer de som em bossa nova. É através dela também que outra pessoa pode conhecer algo do que sinto enquanto lê o poema que escrevi, que um amigo pode conhecer algum vulto do absurdo que sonhei, que alguém pode conhecer a música que está no sopro do meu saxofone. De nada adianta – e isso não cabe a mim – desconfiar do caráter de compartilhamento do qual se investe a forma: minha expressão só acontece por meio dela e só por causa dela também é que sou capaz de me inserir socialmente no mundo em que vivo. A forma – posso pensar – é o que possibilita as interações indispensáveis à cultura. Um mundo comum – ou um certo modo compartilhado de vida – apenas se torna possível à medida em que expressão e compreensão relacionam-se de maneira dinâmica por intermédio da forma. Ela mesma é quem me permite tanto dar sentido ao que quero expressar quanto compreender o sentido do que me está sendo expressado.

Ademais, forma e cultura parecem se enroscar no profundo de camadas ainda mais subterrâneas. A atividade reguladora sobre o crescimento natural – que remonta, de Raymond Williams a Terry Eagleton, as raízes etimológicas da palavra cultura –, o que mais seria isso senão impingir contra as florestas tropicais a forma de lavouras de soja ou contra os cavalos selvagens a forma de dóceis parceiros para o hipismo? A atividade reguladora de um Estado nascente sobre um povo à pretensão de pátria ou a de uma pessoa sobre o próprio espírito – desdenhando de Amado Batista em nome de Debussy – acontece não menos do que em termos de uma formalização modeladora.

Quando um sujeito vem ao mundo e passa pela socialização, entrando em contato com as práticas sociais, em geral, e com as práticas educacionais, em particular, ele é evidentemente adestrado a reconhecer como naturais aquelas condutas que sua cultura elegeu. Por isso se pode dizer que pais e educadores,

³ Verso da música *Eu sei que vou te amar* do compositor e poeta Vinícius de Moraes.

embora involuntária e inconscientemente, cerceiam as crianças, pois estão a todo momento corrigindo sua fala e modelando seus gestos, para que se aproximem do cânone da língua adulta e se integrem à vida social, o que significa dizer que é preciso, de certa forma, reduzir sua capacidade fonológica, em função das características fonéticas e dos padrões acústicos que são típicos da “sua” língua. (VALVERDE, 2007, p. 144)

A própria aventura que é estar vivo dá-se através de uma astúcia semelhante àquela do entalhe sobre o mármore. Para que lhe seja possível uma vida social, a pessoa precisa ter as arestas de suas potencialidades aparadas pelas grosas da cultura. Um certo número de habilidades são desenvolvidas – modeladas por aquela pedagogia da tradição – em detrimento de um outro sem-número de habilidades que, ao contrário, são desprezadas como a serragem ou nem mesmo chegam a ser conhecidas e acabam por se silenciarem sob a calcificação do recalque, condenadas ao calabouço eterno da latência. Às habilidades que escapam dessa masmorra, entregam-se os poetas e os loucos.

Se, para viver no mundo lá fora, eu preciso não só ser informado pela fôrma da cultura – cultura de que faço parte – como também preciso conhecer seu repertório de formas que me permite a expressão, posso – agora sim – desconfiar que um modo de vida específico, além de sua qualidade formante, possui formas características e processos preferenciais de formalização. Posso, ainda, desconfiar que a maneira com que uma certa cultura esculpe suas formas – e, portanto, formaliza o que lhe for necessário formalizar – revela a concepção paradigmática que lhe funda como modo de vida.

Quando escrevo, sempre o faço ao longo de uma linha reta. No papel pautado, escrevo sobre a retidão da pauta e, assim, me sinto mais seguro para escrever. No papel liso, escrevo como quem sobe ou desce as ladeiras dessa cidade acidentada, mas o que ainda inebria a direção de minha escrita é aquela perfeição retilínea da linha. Impossível punho euclidiano que faz de mim esse traidor formal. Quando escrevo, eu o faço também através de uma única direção – da esquerda para a direita, de cima para baixo, de uma página para a página seguinte – e sigo sempre adiante como que embarcando minha escrita na obstinada flecha progressiva do tempo que, orgulhosa, jamais olha para trás. A escrita ocidental – essa a que estou me referindo aqui – é, por excelência, um dos mecanismo de formalização mais característicos e preferenciais da Modernidade e do seu projeto civilizatório. Ela mimetiza, no nível da forma, toda uma concepção que funda o paradigma cultural moderno. Vilém Flusser pergunta-se como essas linhas poderiam, enfim, representar o mundo em que vivemos.

Conhecemos as respostas para essa questão, e sabemos que a cartesiana é decisiva para a civilização moderna: ela afirma, resumidamente, que as linhas são discursos de pontos, e que cada ponto é um símbolo de algo que existe lá fora no mundo (um “conceito”). As linhas, portanto, representam o mundo ao projetá-lo em uma série de sucessões. Desse modo, o mundo é representado por linhas, na forma de um processo. O pensamento ocidental é “histórico” no sentido de que concebe o mundo em linhas, ou seja, como um processo. (FLUSSER, 2007, p. 102)

A ideia moderna de civilização esteve sempre associada à dimensão de um processo amplo e geral que apontava unidirecionalmente a um estado elevado de desenvolvimento humano representado, sobretudo, pelos espíritos inglês e francês do século XVIII. Civilização pressupunha, portanto, a sucessão de estados ou modos de vida que seriam cada vez mais superiores aos estados e modos de vida vigentes até então – estes deveriam ser sumariamente deixados para trás. Mas – só por curiosidade – o que é que, na prática, conduziria o plano civilizatório na busca desses estados cada vez mais superiores de desenvolvimento?

Na perspectiva das História Universais, a propriedade característica central, e a agência, era a razão – uma compreensão esclarecida de nós mesmos e do mundo, que nos permite criar formas superiores de ordem social e natural, superando a ignorância e a superstição e as formas sociais e políticas a que levaram e se apoiam. A história, nesse sentido, foi o estabelecimento de sistemas mais racionais e, portanto, mais civilizados. (WILLIAMS, 1971, p. 22)

Sempre quando eu me refiro à forma, refiro-me também a algo contra o qual ela parece insistir em avançar ou se opor. Talvez só com o empréstimo da negação grega – e assumindo uma certa lógica binária que gerencia a polaridade dos antagonismos – é que possamos entrever alguma noção oposta – e, desde já, subordinada – àquela de forma. A palavra matéria – diz Vilém Flusser em seu ensaio *Forma e Material* – deriva do termo latino *materia* que, por sua vez, diz respeito a uma tentativa de os romanos traduzirem o vocábulo grego *hylé*, cujo significante é aquela madeira estocada nas carpintarias da Antiguidade.

O carpinteiro projeta intelectualmente a forma de sua mesa – para usar um exemplo do próprio Flusser – e, só então, a impõe contra aquela madeira que ele tem

disponível no estoque de sua oficina. A forma da mesa precisa, antes de tudo, ser projetada. Ela, primeiro, precisa ser desenvolvida racionalmente na abstração desse laboratório inteligível que é a mente do carpinteiro. Só aí, nesse onde, é que será possível para o carpinteiro encontrar a veracidade – ou, ainda, a realidade – formal da mesa, sendo assistido pela exatidão dos cálculos matemáticos e pela perspicácia da perícia geométrica. O que estaria em jogo seria a procura por um termo que se opusesse à noção de forma ou *morphé* grega – abstrata, racional, inteligível. A matéria, portanto, seria tudo aquilo que estivesse despojado de forma, ou seja, tudo aquilo que fosse amorfo. Minhas emoções aquém do poema, meu sonho aquém da carta, os fragmentos de som aquém da partitura, a madeira aquém da mesa. De um lado, o mundo formal, mórfico: poemas, cartas, partituras, objetos. De outro, o mundo material, amórfico: emoções, sonhos, vibrações sonoras, a matéria.

A ideia fundamental aqui é a seguinte: o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos, é uma geleia amorfa e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria. A geleia amorfa dos fenômenos (o “mundo material”) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o “mundo formal”) são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria. (FLUSSER, 2007, p. 23)

Flusser – soa essa impressão – parece pouco afeito a certas etiquetas acadêmicas. Talvez, inclusive por isso, essa preferência à liberdade do formato ensaístico que lhe é tão habitual. Ele também não costuma deixar os rastros que geralmente nos permitem reconhecer a hereditariedade epistemológica de uma argumentação. Nesse ensaio – em particular, nesse último trecho transcrito como citação – ocorre como que um ato confessional do quanto sua filosofia do design está impregnada pela fenomenologia da percepção desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty. O mundo material flusseriano pode ser pensando em correspondência ao chamado “mundo percebido” da fenomenologia da percepção – aquele mundo “que nos é revelado por nossos sentidos e pela experiência de vida” e que nos parece “à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos nem cálculos para ter acesso a ele”, “basta-nos abrir os olhos e nos deixarmos viver para nele penetrar” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1). Enquanto que o mundo formal de Flusser pode corresponder, por sua vez, ao racionalista mundo da ciência de Merleau-Ponty em que “o saber metódico do cientista, suas medidas, suas

experiências podem nos libertar das ilusões em que vivem nossos sentidos e fazer-nos chegar à verdadeira natureza das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 2).

Até mesmo por uma simples consulta às coisas sensíveis, sou capaz de constatar o logro de meus sentidos. Isso é o que quer dizer Descartes naquele exemplo da cera que Merleau-Ponty recupera para apresentar o argumento filosófico que explica esse apetite da ciência pela agência de uma razão supremacista. A verdadeira cera não pode ser conhecida através das suas qualidades que impressionam meus sentidos, afinal, se derretida, essa cera – apesar de permanecer sendo a mesma – terá outras qualidades a me impressionar. A verdadeira cera – sua substância – só pode ser concebida através de uma síntese intelectual. “Nossa dignidade”, ironiza Merleau-Ponty, “é nos entregarmos à inteligência, que será o único elemento a nos revelar a verdade do mundo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 5).

Quando uma maçã cai da copa de uma árvore, a ciência não pode permitir que essa queda aconteça assim de qualquer jeito e, logo de imediato, trata de prestar à maçã que cai uma assistência explicativa infalível. O cientista atravessa o rio lamacento dos sentidos e encontra na sua outra margem – já livre de todo lodo da percepção – a forma verdadeira de onde aflui a queda da maçã, ou seja, a lei natural que financia a maneira com que essa queda aparece para mim. A ciência, em sua acepção clássica, é messiânica: sua missão é cantar a novidade da chegada ao mundo daquelas formas eternas, filhas de Deus. Não é diferente o que acontece com o carpinteiro. Ele encontra naquela mesma margem de lá do rio – e, portanto, no colo divino – a forma verdadeira e eterna da mesa que pretende esculpir sobre a madeira amorfa. É menos em razão da fé e mais pela fé na razão que ambos – cientista e carpinteiro – se lançam nessa travessia.

MIMESE GERATIVA: colheres tal qual maçãs

Primeiro não havia nada
Nem gente, nem parafuso
O céu era então confuso
E não havia nada
Mas o espírito de tudo
Quando ainda não havia
Tomou forma de uma jia
Espírito de tudo

E dando o primeiro pulo
Tornou-se o verso e o reverso
De tudo o que é universo
Dando o primeiro pulo
Assim que passou a haver
Tudo quanto não havia
Tempo, pedra, peixe, dia
Assim passou haver

Dizem que existe uma tribo
De gente que sabe o modo
De ver esse fato todo
Diz que existe essa tribo
De gente que toma um vinho
Num determinado dia
E vê a cara da jia
Gente que toma um vinho

(VELOSO, 1976)

Sei – daqui de cima – que não estou diante do Tejo. Logo, este rio que passa em frente à minha casa não nasce na Espanha e tampouco encontra o mar em Portugal. Estou à meia altura do Morro do Caquende, em Cachoeira, deste lado de cá do morro onde ele se ergue a partir da orla da Faceira. Se abertas durante a noite, duas janelas bem modestas – janelas de minha casa, a madeira trincada e a tinta branca arranhada pelo tempo, esse ideal orgânico de qualquer pátina provocada – permitem uma paisagem toda cravejada de pequenos brilhos que cintilam contra aquilo a que somos cegos quando já caiu, completa,

a escuridão. Vejo estrelas contra o céu noturno – às vezes, elas se movem e daí descubro aviões. Vejo lâmpadas acesas contra o breu que engole São Félix depois da Ave Maria – algumas delas descem aos pares de Muritiba e suponho que devam conduzir passageiros. Vejo também tudo isso – entre estrelas e aviões, lâmpadas e lanternas – sendo refletido por um espelho negro que, mesmo no escuro, sei se tratar do Paraguaçu. Este, sim, é o rio que passa em minha aldeia. Ele nasce no Morro do Ouro em Barra da Estiva, corta a Chapada Diamantina com sua cor líquida de topázio, retém-se na Barragem da Pedra do Cavalo e, entre tantos outros meandros, ganha o mar na Baía de Todos os Santos. Se abertas durante o dia, aquelas mesmas janelas fazem de mim um alguém mais lúcido e, assim, posso finalmente descobrir o que antes estava vestido com o véu da noite. O farfalhar escuro, na verdade, é verde e dele vejo também que despenca um cacho de banana ainda de vez. O canto sobre maresia e cachaça que se tratava apenas de penumbra, na verdade, acorda ainda bêbado na companhia dos cães aqui da rua. Meio à sombra, nada parece ser suficientemente verdadeiro.

Novamente me pego atraído pela pele turva da noite, esse bicho faminto que engole tudo à minha frente. Era através dela – dessa pele noturna – que haveria, então, de irromper certa luz de lá do meio do rio, surpreendendo-me, ofuscando-me os olhos. Afinal, é no quando da noite que os faróis são mais faróis e brilham. Entretanto, em Cachoeira, o farol não acende durante a noite e me pergunto de que adiantaria mantê-lo aceso se o vapor da cidade não navega mais no mar. Mesmo sem arribar o pano, sem nem tocar o búzio, navegar continua a ser preciso.

Chegado o dia, com a misericórdia que é comum às iluminações, somos salvos das trevas e nos é devolvido tudo aquilo que a boca da noite havia devorado. Agora, vejo uma construção que parece emergir do rio – é ali o farol. Não aceso durante a noite, muito menos seria em pleno dia que o veríamos acender. Curiosamente é justo à luz do sol que sua missão faroleira de sentinela é desempenhada com todo vigor. Sob o farol, há uma grande pedra da qual ele cuida e cuja posição sinaliza. Eu não vejo a pedra, pois as águas do rio são águas turvas e, famintas como a noite, abocanham-lhe inteira. Ainda assim, o farol – que mesmo apagado parece honrar sua patente luminosa – está ali a me mostrar a pedra, a me revelá-la, a me dizer que, sob ele, é ela quem está.

Entre mim e o farfalhar escuro – que, a certa altura do dia, já sei do que realmente se trata – estavam as trevas da noite. Entre mim e a magnífica pedra que é o solo do farol, o que se interpõem são as águas turvas do Paraguaçu. Seria esse escuro – seja o breu, seja o turvo – aquilo que nos impede o imediato conhecimento mútuo? Mesmo que o sol erga

seus raios diários por trás do Caquende, mesmo que se purifique do Subaé ao Paraguaçu, nada disso parece ainda ser suficiente para que eu possa conhecer suficientemente as bananeiras do quintal ou aquela pedra submersa. O que se diz da cera, pode-se dizer também de plantas e pedras:

A verdadeira cera não é vista com os olhos. Só podemos concebê-la pela inteligência. Quando acredito ver a cera com meus olhos, só estou pensando através das qualidades que os sentidos captam da cera nua e sem qualidades que é a sua fonte comum. (...) a percepção é apenas um início de ciência ainda confusa. A relação da percepção com a ciência é a mesma da aparência com a realidade. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 5)

Os meus sentidos são a noite longa que espreita a razão quando ela supõe desatracar do corpo – então, seu porto – rumo à odisseia da transcendência. Eles – os meus sentidos – são também o leito caudaloso de águas turvas contra o qual ela – a razão – bate o remo de sua embarcação durante a travessia. O destino dessa viagem é sempre a outra margem do rio, lá onde está sentado Deus – com sua bovina paciência divina – a esculpir formas eternas. Uma vez vencida a noite longa dos sentidos e deixado para trás o rio turvo da sensibilidade, a razão pode enfim descobrir como são operadas as engrenagens da *realidade* que giram na origem fenomenal disso que *aparece* para mim na margem de cá do rio.

Não só para fins de efeito dramático, poderíamos envolver essa travessia à remo com a grandiloquência das narrativas épicas. Algum monstro marinho com tentáculos esmagadores e hálito mortífero, alguma tormenta de ondas suntuosas e redemoinhos turbulentos. Talvez – e quem sabe só mesmo assim – essa pequena narrativa atingisse um vulto tamanho que justificasse sua elevação à condição de mito moderno de origem da forma. Apesar de sua baixa estatura, essa narrativa sobre a travessia inteligível rio sensível a dentro parece alegorizar com a devida diligência mitológica a crença no halo de verdade e de decência que envolve as maneiras – sempre tuteladas pela inteligência e pela razão – de a Modernidade proceder diante desse amorfo mundo material.

Secularizemos o mito. Abandonemos o tom mágico, a narrativa fantástica, o heroísmo da razão. Deixemos de lado os rios turvos, os monstros, os redemoinhos, os deuses. Como a Modernidade *concebe* suas formas? As palavras, certas vezes, parecem querer dizer mais do que aquilo que elas conseguem dizer quando estão sendo ditas. Diz-se que do encontro entre um óvulo e um espermatozoide ocorre uma concepção, o

acontecimento que dispara a geração de uma nova vida. As pessoas, por exemplo, elas são concebidas e é, a partir daí, que então passam a existir. Conceber é, portanto, gerar, criar, fazer existir, riscar o fósforo de onde se deflagra esse incêndio que é a existência. Ao mesmo tempo, é certo também dizer que, se penso em algo, eu o concebo, isto é, eu passo a considerar esse algo como um conceito – uma noção, uma ideia. Neste caso, trata-se menos de uma geração uterina e mais de uma ideação intelectual. Conceber também é, portanto, entender, idear, operar intelectualmente na dimensão abstrata dos conceitos, no plano geral do mínimo comum. Por isso, aquela pergunta já carrega sua resposta consigo, na própria crueza das letras: a Modernidade *concebe* suas formas. Ou seja, a Modernidade concebe – cria, gera, materna – suas formas como quem as concebe – como quem abstrai uma ideia ou deduz uma noção. As formas modernas são conceituais.

Ao contrário do que nos faz supor a concretude dos objetos, quando digo que as formas modernas são conceituais, posso estar querendo dizer que elas não passam de uma abstração. O racionalismo de Descartes – talvez a quatro mãos com o idealismo platônico – modelou o pensamento formal moderno e foi a partir dele que o nosso trato com o mundo material passou a ser incorporado a uma agenda de ordem fundamentalmente intelectual. Não contenta ao cientista conhecer o mundo a partir daquilo que o seu corpo lhe diz – pouco saberia, se assim o fizesse. A precisão fisionômica do mundo, a verdade motriz de seus acontecimentos apenas são reveladas ao cientista por meio de seu saber metódico e analítico que chafurda a lama da experiência até descobri-las por baixo desse lodo. O designer é quem confia na eternidade das formas que lhe habitam a mente e, ao mesmo tempo, fracassa na tentativa de *realizá-las* em toda sua inteligível perfeição formal no entalhe do desde já degenerado objeto.

Se quisermos saber da *realidade* – isso que nos é sempre verdadeiro e incapaz de trair nossa confiança –, deveremos, antes de tudo, bater à porta da morada eterna do raciocínio: é justamente aí onde ela – a realidade – encontra seu abrigo ideal. São *reais* as fórmulas do cientista e as formas do designer. De tão *reais*, elas não seriam capazes de trair nossa confiança. Pelo contrário, elas cumprem o compromisso de estarem sempre aqui, pois gozam da eternidade que permite às ideais sobreviverem tanto ao ardid dos sentidos quanto ao incontornável destino perecível da matéria. Pensamento ultrapassado, debate superado – admito. Afinal, como diz Merleau-Ponty:

(...) desde o fim do século XIX, os cientistas habituaram-se a considerar suas leis e suas teorias não mais como a imagem exata do que acontece na natureza,

mas como esquemas sempre mais simples que o evento natural, (...) em suma, como conhecimentos aproximados. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 5)

As leis e as teorias da ciência – devemos concordar – inspiram, em certa medida, uma confiabilidade quase sempre inquestionável. Todo esse aparato explicativo, no entanto, só consegue sustentar sua feição de verdade infalível até o momento em que a própria ciência, agigantando seu passo, aproxima-se ainda mais daquela realidade que parece estar escondida por trás da aparência dos fenômenos. Assim, uma certa explicação científica tem sua validade expirada quando é sumariamente rendida por uma outra explicação também científica, porém mais *real* e mais verdadeira que a primeira. “Se desejo saber o que é a luz, não é ao físico que devo me dirigir?”, pergunta-se Merleau-Ponty. “Não é ele que me dirá se a luz é, como se pensava numa certa época, um bombardeio de projéteis incandescentes ou, como também se acreditou, uma vibração do éter ou finalmente (...) um fenômeno assimilável às oscilações eletromagnéticas?” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 2). Em retrospectiva, nós nos damos conta de que as explicações científicas a respeito de um certo fenômeno – uma vez que ele permaneça sendo sempre o mesmo – alteram-se ao longo do tempo e, logo, devemos supor que não podemos esperar que a ciência nos revele, de uma vez por todas, a verdade nua sobre os fenômenos do mundo.

Tampouco – e é o que tudo isso me leva a crer – devemos insistir na ideia de que haja formas reais que hibernam num estado profundo de latência e sob a expectativa permanente de, enfim, serem descobertas. Mas como, então, nós chegamos a essas formas? Ou ainda – para desde já nos acostumarmos com a possibilidade de um contra fluxo páreo em agência – como essas formas chegam até nós? Embora nem tão esotérico assim, Flusser procurou solucionar essa questão enquanto admirava o escuro noturno cravejado de astros. Assim como a luz já foi considerada algo próximo a um rojão de partículas pirotécnicas, acreditou-se que toda essa extensão sob os nossos pés fosse absurdamente plana, invariavelmente fixa e – mais que isso – marcasse o centro de tudo o que existe. Daqui de onde estamos, assistimos diariamente ao revezamento incansável entre o dia e a noite, salvo – é claro – algumas exceções como as longas noites polares ou o insólito sol da meia-noite. Talvez por isso, não sou de todo despropósito deixar-se convencer pela impressão sedutora de que o sol era investido de movimento, afinal, é ele quem parece se movimentar quando corta de ponta a ponta o arco da abóboda celeste e faz girar a roda dos turnos.

Fosse essa a *realidade*, nosso planeta estaria no centro do universo e os demais corpos celestes orbitariam à sua volta, procedendo trajetórias bastante complexas, as quais foram deduzidas por Ptolomeu e descritas por ele sob a forma de epiciclos. Assim como a luz passou a ser tratada – sabe-se lá até quando – como um fenômeno de caráter eletromagnético, o modelo geocêntrico de Ptolomeu tornou-se obsoleto e acabou sendo substituído pelo modelo heliocêntrico de Copérnico. A centralidade e a fixidez passaram a ser protagonizadas pelo sol e já não mais com aquela abrangência megalomaniaca da vastidão universal, mas sim com uma estatura muito mais modesta de um sistema particular que faz parte do universo. A partir desse modelo emergente, os corpos celestes – incluindo nosso planeta – passaram a orbitar em torno da estrela de quinta grandeza, procedendo trajetórias um pouco menos complexas que foram descritas por Copérnico sob a forma de elipses.

Ao sermos introduzidos aos estudos sobre a configuração celeste, aprendemos que os planetas que integram o chamado sistema solar giram ao redor do sol e, muitas vezes, somos incentivados a desenhá-los em *plongée* ou de perfil. As cores são sempre exuberantes: usamos o lápis vermelho para Marte, o azul anil para a Terra, tigramos Júpiter com o laranja e o amarelo. As formas, no entanto, são sempre redondamente mais monótonas. O sol e os planetas são tão circulares quanto a habilidade de nossa mão imprecisa assim o permitir. As órbitas também. As trajetórias percorridas pelos planetas são sempre desenhadas como linhas pretendentes a círculos.

Bem, se as elipses de Copérnico foram preferíveis, em alguma medida, aos epiciclos de Ptolomeu e se tratavam de formas um pouco menos complexas, portanto, mais convenientes, certamente, os círculos da pedagogia escolar deveriam ser preferíveis às elipses por se tratarem de formas evidentemente menos complexas e, por assim dizer, ainda mais convenientes. A elipse apresenta dois eixos e dois focos, sendo que o eixo maior intercepta os dois focos e o eixo menor intercepta perpendicularmente o ponto médio do eixo maior. O círculo, em comparação, apresenta dois focos que se sobrepõem em um único ponto coincidente com seu centro e isso permite que, entre as circunferências, haja um eixo diametral que se comporta dimensionalmente constante em cada uma delas. Não restam dúvidas de que os círculos são mais simples – e mais convenientes – que as elipses.

No entanto, para Flusser, jamais se tratou de se preferir as formas que fossem apenas mais convenientes. Tratou-se, antes de tudo, de se preferir as formas que fossem mais convenientes e que, ao mesmo tempo, melhor se harmonizassem com os fenômenos.

Por isso, elipses são preferíveis a epiciclos – elas são mais convenientes – e a círculos – elas harmonizam melhor com a trajetória que os planetas descrevem ao redor do sol. As formas explicativas que procuram diagramar o que sucede desde a corpos em queda livre até a planetas que flutuam no espaço são sempre proposições deliberadas pela atividade intelectual do cientista, não sem que antes seja devidamente constatada a observância daqueles critérios de conveniência e harmonização. Conclui Flusser:

Em suma: as formas não são descobertas nem invenções, não são ideias platônicas nem ficções; são recipientes construídos especialmente para os fenômenos (“modelos”). E a ciência teórica não é nem “verdadeira” nem “fictícia”, mas sim formal (“projeta modelos”) (FLUSSER, 2007, p. 28)

Dizer que as formas não são descobertas equivale a dizer não apenas que elas jamais estiveram escondidas – ocultas por trás da cortina urdida com os fios de nossos sentidos – ou que, para finalmente serem conhecidas por nós, elas jamais precisaram ser como que descortinadas – reveladas pelo içar desse véu sensível e de tecido tão encarnado. Logo, se não há nada a eclipsar as formas diante de nosso conhecimento, se elas não desfrutam de uma vida secreta à sombra desse eclipse já anunciadamente roto, se elas não se encontram do lado de fora da nossa compreensão, jamais poderíamos alcançá-las como quem surpreende, no cativeiro profundo, o cativo que desde sempre estivera ali aprisionado. Dizer que as formas não são descobertas equivale a dizer, sobretudo, que elas jamais estiveram aprisionadas naquele esconderijo de um ali-desde-sempre anterior a nosso conhecimento, naquela margem divina da eternidade além-rio. As formas, elas não podem ser deduzidas como que um dado a priori.

Voltemos à cera. Dessa vez, não na França, como os franceses; mas na Bahia – e como os baianos. Sempre que acendo meu santo, vejo o pavio consumindo-se em fumaça e chama enquanto a cera, sob efeito desse mesmo calor, debulha-se devagar – ora derretendo, ora endurecendo – como quem, ao mesmo tempo, cede e resiste à eficácia do fogo. Se derretemos uma vela, o que conseguimos como resultado dessa operação é uma certa quantidade de sua cera quente, fluida e curiosamente transparente – sim, ainda que, com aquele dolo da refração, é possível ver através dela o fundo da panela de alumínio na qual foi aquecida. Em sequência, se vertemos esse líquido escaldante sobre uma determinada superfície em temperatura ambiente – mais fria, portanto –, ele se espalha o quanto seu resfriamento gradual lhe permitir e, resistindo à dureza de seu iminente estado físico, vai se solidificando, aos poucos, à medida em que também retoma a leitosa tez

opaca, tão característica das velas cruas. Rígida mais uma vez, a cera solidificada agora perde a fluidez de sua quentura líquida e assume uma fisionomia mais estável – apesar de possivelmente quebradiça – que decalca a silhueta daquela superfície sobre a qual mergulhou, sugerindo-se a ela como uma espécie de clichê capaz de simular as nuances de seu contorno superficial.

Tão fria a bola de assoprar enchida na boca da torneira e aquela sua semelhança com uma gota gigante. Pois era bem assim que, quando criança, eu costumava fazer luminárias. Mergulhava a bexiga cheia de água dentro de uma panela com bastante parafina derretida e o medo de aquele elástico se romper no calor, estragando meus planos. Repetia esse mergulho algumas vezes e daí não havia mais medo, já que tudo ali se mantinha íntegro. A parafina se solidificava gradativamente no entorno da bola de assoprar contra o frio relativo da água fresca que a preenchia. Cada mergulho, uma nova camada. Quando me era suficiente a espessura da crosta, furava a bola com um alfinete. O látex se rompia, a água escorria, ambos se soltavam dali e, tão fugidios quanto inapreensíveis, ganhavam outros rumos. A forma de gota gigante já não existia mais como a face externa de uma bexiga cheia de água – a essa altura, látex e líquido já haviam se transformado em qualquer outra coisa –, mas sua silhueta original permanecia comigo, decalcada na face interna da cúpula de parafina que, abrigando qualquer outra vela acesa, iluminava meu quarto de criança antes de dormir.

O comportamento da cera ao longo do fluxo térmico orientado pelo calor, entre se liquecer ao fogo e se enrijecer à sua ausência, pode muito bem se apresentar diante de nós como uma imagem táctica daquilo que deveria ser uma noção mais apropriada da atividade formativa desempenhada pela agência científica. A cera derretida – e já sabemos disso – é transparente e assim também o é o espírito, sobretudo, em sua apreensão etimológica original. Flusser relembra que a oposição fundamental entre a matéria e o espírito desenvolve-se a partir da ideia de que os “corpos sólidos podem ser transformados em líquidos, e os líquidos, em gases, podendo então escapar do nosso campo de visão”. Ainda segundo ele, seria assim que poderíamos então entender “o hálito (em grego *pneuma*; em latim, *spiritus*) como a gasificação do sólido corpo humano” (FLUSSER, 2007, p. 27) A transparência da cera liquefeita alegoriza a transparência da abstração espiritual de que são feitas a razão e a inteligência. É transparente aquilo avança na escala dos estados físicos, gaseificando-se ainda mais; aquilo que há e não podemos ver; aquilo que escapa à captura do olho e nos permite enxergar através; aquilo que, a princípio, não

se materializa e alça voos cada vez mais distantes da sólida concretude material do mundo sensível.

No seio do espírito e com a maleabilidade transparente da abstração é que os modelos formulaicos da ciência são fabricados. A cera derretida não pode fugir do seu destino de líquido e, desesperando-se frente ao abismo da gravidade, escorre quando é despejada sobre a extensão de uma superfície qualquer. Ela avança ansiosa antes que, sendo tarde demais, a redução do calor lhe faça parar. Espalha-se a todo custo e procura tocar cada detalhe de que é feito o contorno dessa superfície para que, mesmo contida pela queda de temperatura, ao menos triunfe enrijecida como um bojo de decalque perfeito. Nada mais que isso pretende a ciência. Suas ambições teóricas concentram-se na tarefa de produzir esquemas formais explicativos que decalquem à perfeição cada detalhe que componha os fenômenos que lhe despertem interesse de análise e observação. No entanto, assim como a cera solidificada enrijece e retoma a tez leitosa da vela que ainda não conhece o fogo. As formas teóricas da ciência enrijecem-se perante a fluida complexidade do mundo ao mesmo tempo em que também padecem daquela mesma opacidade quando acreditam ter finalmente capturado a realidade dos fenômenos. O que resta de toda essa atividade formativa é uma cúpula de parafina, uma fórmula matemática, um molde, um clichê ou aliás – como já havia anunciado Merleau-Ponty – um diagrama aproximativo daquilo cuja forma pretende-se depreender a partir da aparência.

Aquela cúpula de parafina – luz de minha infância – esteve algum dia em minhas mãos e se colocava entre mim e a bola cheia de água que lhe emprestou a forma de gota gigante. A fórmula matemática que deduz a queda livre está nas mãos do físico e, portanto, se interpõe entre ele e o fenômeno – uma bola de boliche e outra bola de papel caindo de uma mesma altura e chegando no chão ao mesmo tempo! – cuja a aparência lhe empresta o contorno para sua delimitação formal. A forma não é uma verdade nuclear que financia o acontecimento do fenômeno. Ela é, em lugar disso, um modelo teórico opaco fabricado a fim codificar o fenômeno que se apresenta diante de nós. Assim como a cúpula de parafina encontra-se entre mim e aquilo cuja superfície serviu de base para o decalque, as formas teóricas e abstratas da ciência encontram-se entre o cientista e o fenômeno cuja aparência serviu de base para dedução de uma fórmula explicativa. O cientista produz a fórmula teórica como quem faz luminárias de parafina. As formas da ciência são o resultado de um trabalho ativo do cientista e, assim como aquela luminária esteve entre o mim e o balão cheio de água, a fórmula encontra-se entre o teórico e o fenômeno. As formas estão em nossas mãos porque somos nós quem as fazemos. Elas

não são uma criação natural ou divina que vive uma vida anterior a nosso entendimento no regato idílico do paraíso ontológico esperando ser descoberta pelas cruzadas intelectuais da agência científica. É por isso que insisto em dizer que as formas não são apriorísticas. Elas não são feitas por Deus ou pela natureza. Elas não existem à despeito de nosso entendimento. Somos nós quem as produzimos.

Sabemos que, para a ciência, o amorfo que se opõe à forma da fórmula explicativa são os próprios fenômenos da experiência e que, para o design, o amorfo que se opõe à forma dos objetos é a própria matéria-prima desinformada. Sabemos também que, sob a noção de material, encontra-se subjacente a noção que se refere a tudo aquilo que carece de forma, a saber, os fenômenos da experiência e a madeira estocada. Nesse sentido, podemos considerar que, se as formas não se encontram – como um dia já se chegou a pensar – num mundo ideal situado além do mundo material, elas não podem – por assim dizer – gozar de uma condição dita *transmaterial*. Aliás, como me dou conta de que as formas estão aqui comigo – afinal, a fórmula da queda livre está entre o físico e a maçã que cai e não por trás dessa queda como uma lei natural que financia seu acontecimento – sou levado a pensar que elas, as formas, encontram-se no aquém do mundo material e que, por assim dizer, elas devam gozar certamente de uma condição *cismaterial*.

Parece óbvia essa concepção já secularizada de que a forma não se encontra depois do amorfo – isto é, que ela não seja posterior a ele e, portanto, não possa ser tratada como *transmaterial* – e de que, ao invés disso, a forma encontra-se sim antes do amorfo – sendo, portanto, anterior a ele e *cismaterial*. O cientista moderno – de inspiração clássica – continua a trabalhar como quem, ao bater do remo, atravessa as águas turvas do lamacento rio da percepção. Seria tolo o cientista moderno que, cego pelo heroísmo aventureiro das epopeias clássicas, não procurou saber, antes de embarcar na canoa da razão, sobre o ofício do designer. Ele – o designer –, fiando-se na perfeita eternidade geométrica, concebe as formas que hão informar o seu amorfo material e, em seguida, procede à sua informação. Observando o trabalho do designer que impinge uma forma de cadeira contra uma tora amorfa de madeira fica mais do que evidente que a forma é, sem sombra de dúvidas, anterior ao amórfico mundo material, ou seja, que a forma é invariavelmente *cismaterial*.

A prática de formalização do design indica que a forma cadeira não está escondida por trás da porção de madeira que anseia por um golpe de cinzel, muito menos que a forma cadeira esteja como que incutida naquela mesma porção de madeira, escondida por detrás de cada uma de suas fibras vegetais já mortas e esperando ser finalmente revelada

pelo entalhe. A forma do designer foi concebida por ele. Um tolo mesmo, agora, nos parece o cientista moderno com quem o *telos* da verdade absoluta brinca como se fosse um deus perverso a lhe impor trabalhos heroicos sob a falsa promessa da recompensa formal.

Posto assim, dessa maneira, o que vemos é apenas uma etapa bastante específica da atividade formativa associada comumente aos domínios do design. Vemos o martelo erguido acertar o fundo do cinzel e vemos o cinzel investir sua extremidade pontiaguda contra a madeira indefesa – ela que, logo em breve, verá talhado em si mesma o destino servil das cadeiras. Consideramos, assim, que esse trabalho formativo seja algo próximo a uma atividade que produz objetos a partir da informação material, ou seja, da imposição ativa de uma forma contra uma matéria inerte. Mas, até aqui, o que sabemos sobre a produção dessa forma? Se a informação material é a gênese objetiva, como se dá então a gênese formal? De onde e como é gerada a forma do objeto?

É atribuída a Clifford Geertz (GEERTZ, 1989) uma máxima que trata da antropologia como uma descrição densa. Tim Ingold, em suas meditações sobre habilidade técnica, faz uma descrição “elaborada” – e, segundo ele, aparentemente desnecessária (INGOLD, 2015, p. 95) – do uso de uma serra aplicado a uma prancha de madeira com o fim de se obter algumas tábuas para a construção de uma estante. Aqui, hei de me arriscar a fazer uma descrição nem tão densa e muito menos tão elaborada – mas certamente desnecessária à primeira vista – do que me foi apresentado como o verdadeiro ofício do designer enquanto eu descobria que aquela minha imberbe produção, que inicialmente era de marcas e cartazes, não me fazia passar de um reles micreiro.

Micreiro – e tampouco eu sabia a respeito de seu significado – é um termo pejorativo com o qual os *bons* designers referem-se aos *maus* designers. Esse insulto deriva da palavra microcomputador e alude àqueles rábulas do design que, sem formação acadêmica, utilizam-se de seus conhecimentos estritamente técnicos e operacionais em softwares de computação gráfica para fazer o trabalho que deveria ser feito pelos designers de verdade. Os micreiros desconhecem os códigos arranjados pela linguagem formativa que dá legalidade ao bom design e, por isso, são impiedosamente execrados por quem domina esse conjunto de sintaxes e gramáticas formais que justifica a glória loureada do design acadêmico. Os micreiros não seriam hábeis com a linguagem das formas e, por isso, não conseguem falar apropriadamente através delas. Apenas balbuciam de maneira rudimentar como o *bar-bar-bar* que os gregos ouviam quando eram incapazes de entender aquilo que falavam os não gregos. O micreiro, portanto, nada

mais é que um bugre, um bárbaro da forma. Não quero dizer que eles – e, entre eles, eu – não sejam – não sejamos, portanto – capazes de operar de maneira racional, melhor dizendo, capazes de desempenhar por meio da razão a atividade projetista do design. O que quero dizer é que eles não operam de maneira racionalista, ou seja, a sua atividade projetual não é aliciada pelas recomendações do rigoroso cânone modernista que se atém ao racionalismo como um dos seus princípios fundamentais para o qual a verdade das formas só existe sob o regime da geometria clássica associado ao que Descartes costuma chamar de pura intelecção.

Sigamos rumo à descrição desnecessária. Foi-me dito que para eu ser capaz de, enfim, fazer design – ou para que aquilo tudo que eu havia produzido até então fizesse algum sentido em termos de forma – seria indispensável aprender a manejar um certo tipo ideal de vigas e, ainda, aprender a imbricá-las numa perfeita ordenação estrutural tão transparente quanto o hálito que sopramos em noites de muito frio. Esse arcabouço abstrato – que despreza as vigas de ferro e só aceita as vigas de éter – deveria ser erguido num espaço ideal onde justamente a ideia fosse, ao mesmo tempo, o meio e a substância de tudo que ali pretendesse ser construído, ou melhor dizendo, concebido. Um espaço duplamente ideal, pois é ser todo feito de ideia que lhe torna, em disparada, o melhor espaço possível a se ter como um perfeito laboratório formal de onde os enganosos dados da sensibilidade já foram devidamente postos para fora. Uma vez sem a ameaça da impostura sensível que sempre tenta iludir a perspicácia da razão, eu já poderia – aí sim – operar com rigor, controle e precisão as vigas etéreas daquela sólida estrutura abstrata.

O espaço é o meio homogêneo onde as coisas estão distribuídas em três dimensões e onde elas conservam sua identidade, a despeito de todas as mudanças de lugar. Existem muitos casos em que se observa as propriedades de um objeto mudarem com o deslocamento (...). Porém, justamente, essas mudanças não são imputáveis ao próprio deslocamento, o espaço é o mesmo no polo e no equador, são as condições físicas de temperatura que mudam aqui e ali, o domínio da geometria permanece rigorosamente distinto do domínio da física, a forma e o conteúdo do mundo não se mesclam. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 10)

Podem mudar as condições físicas do mundo, aliás, elas continuarão mudando assim mesmo à miúdo e zombando sempre da nossa descabida vontade de controle e sede de certeza. Se penso em construir, não devo sequer pensar em começá-lo a partir

de um espaço que auspicie tanto as impermanências e que seja tão afeito a ruínas. Devo – é claro – preferir um espaço que me ofereça segurança. Não há outro melhor senão o espaço geométrico, esse espaço perfeito, teórico e suprassensível que reina, incólume, acima das catástrofes e pandemias que podem, a qualquer momento, arrefecer o mundo. Nada parece poder o ameaçar, pois as condições geométricas continuarão a ser sempre as mesmas e a eternidade de sua permanência jamais irá se estremecer frente ao temperamento por tantas vezes furioso dos fluxos que animam o dinâmico mundo físico. Essa ideia universal e transcultural de um espaço regido pelas leis matemáticas da geometria euclidiana “era o pressuposto da ciência clássica”, no entanto, mesmo com a física da relatividade “a nos mostrar cada observação rigorosamente dependente da posição do observador” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 7), ela continua vívida no centro da prática e do ensino de design, assentindo seu espírito preeminentemente cientificista, racionalista e moderno. Aprendi que é só nesse espaço que encontro a verdade formal que condecorará aquilo que faço com o título de design legítimo.

Como poderia ser seguro um onde em que meus pés não alcançam o chão? Como eu posso construir em meio a um onde em que minhas mãos por mais que procurem não tocam em nada? E eis que, assim como a verdadeira cera – ou seja, sua substância – só pode ser vista pelo olho da razão, é também só através de suas mãos que as verdadeiras formas podem substancialmente ser feitas. A que me serve o papel senão como uma alegoria material imperfeita desse espaço cuja a transparência está ali malmente arremedada pela alvura do fundo infinito de celulose? E quem me salva do vexame que é meu risco de carbono quando o comparo às linhas impecáveis da inteligência? Bem, é com as mãos da razão que elaboro a base daquilo que será aplaudido como bom design por entre aqueles quem realmente entendem do assunto.

O ponto de partida dá-se sempre pela fundação – solidamente consistente apesar de seu gasoso caráter abstrato – de uma estrutura cujo arranjo das vigas ideais que lhe permitem a sustentação obedece à lógica construtiva legislada matematicamente pela geometria euclidiana. Este arcabouço formal é a estrutura profunda por trás da aparência daquilo está diante de mim como uma excelente peça de mobiliário ou como uma página bem diagramada de revista. A observância de um processo formativo às leis da geometria é o que institui a fronteira distintiva entre o bom e o mau design, ou ainda, entre o que é e o que nem merece ser chamado assim.

Logo na apresentação de seu livro *Geometria do Design*, Kimberly Elam lamenta o fracasso de alguns estudantes e profissionais da área que, a despeito de suas “boas ideias

conceituais”, não obedecem – geralmente, por falta de conhecimento – aos princípios básicos da composição geométrica em seus respectivos “processos de realização”. A saber, “tais princípios incluem uma compreensão dos sistemas clássicos de proporções, como a seção áurea e os retângulos de raiz, assim como os conceitos de razão e proporção e das relações entre as formas e os traços reguladores” (ELAM, 2010, p. 5). Essa intersecção filial entre geometria e design é anunciada por uma pequena antologia de epígrafes das quais as autorias percorrem o tempo e vão de Albrecht Dürer, matemático e artista do renascimento alemão, a Le Corbusier, arquiteto modernista francês e precursor do *international style*. Não é possível – aqui a autora nos apresenta a Dürer – uma pintura que agrade ao juízo sem que haja para pintá-la um pintor que não tenha o devido “conhecimento técnico” da geometria isso porque – e agora ela encandeia seu argumento com a ajuda de Le Corbusier – “a geometria é a linguagem do homem” que se impõe a ele como uma “fatalidade orgânica”. Devemos, portanto, nunca fugir da geometria e, por mais que tentemos, parece que jamais poderíamos fazê-lo. Afinal, ela nos é orgânica e está em tudo de nós como aquilo que naturalmente nos compõe desde o nascimento – quem sabe até desde muito antes dele. Porém, via Mauss, eu me pego a desconfiar: há mesmo técnica inata? Bem, acredito que esta não seja mais uma questão de agora.

Como aspirante a – nem tão bom – designer, coube a mim procurar conhecer um pouco mais a fundo quais seriam esses tais princípios fundamentais da geometria e minha introdução a essa busca deu-se, sobretudo, a partir dos estudos geométricos básicos sobre o caráter – ou melhor dizendo – sobre a *natureza* dos retângulos. Há uma espécie de taxonomia das formas na geometria que divide o conjunto total de retângulos em duas classes maiores e mais gerais. A primeira delas reúne os chamados retângulos estáticos que são aqueles cuja razão – ou seja, a proporção entre as medidas do lado maior e do lado menor do retângulo – equivale a uma fração de números racionais. A segunda classe, por sua vez, reúne os retângulos ditos dinâmicos que são aqueles cuja razão envolve sempre números irracionais. Conhecer as formas geométricas básicas é, de toda maneira, fundamental, pois elas – e aqui estamos tratando especialmente dos retângulos – são a base que funda a estrutura que o bom designer pretende erguer, servindo-lhe como alicerce formativo de sua obra formal. É a forma geométrica básica que dá solo à fundação das vigas ideais que compõem aquela estrutura profunda e, além disso, é ela também que, a partir de seus aspectos formativos, orientam as possibilidades de arranjo dessas vigas numa gama mais ou menos variável em quantidade e em complexidade. O contorno final

da estrutura profunda, portanto, depende irremediavelmente da figura geométrica que lhe serve de base.

Bons designers devem preferir retângulos dinâmicos aos retângulos estáticos porque os aspectos formais básicos daqueles derivam em uma variedade maior de possibilidades – e possibilidades ainda mais complexas – de arranjo das vigas que irão regular a armação do arcabouço construtivo da estrutura. “Quando divididos, os retângulos estáticos não resultam numa série de superfícies proporcionais bastante atraentes” ao mesmo tempo em que “suas subdivisões são previsíveis e não apresentam muitas variações”, por isso, eles são preteridos em relação aos retângulos dinâmicos que, ao contrário dos estáticos, “produzem, ao se dividirem, uma interminável quantidade de subdivisões e razões de superfície harmoniosas” (ELAM, 2010, p. 32).

Talvez o retângulo principal entre os retângulos dinâmicos – e provavelmente aquele que mais despertou a obsessão investigativa de cientistas, matemáticos, artistas, arquitetos e designers – seja mesmo o precioso retângulo áureo. Dois motivos disputam o protagonismo pelo interesse desses cientistas da forma. O primeiro deles é a propriedade fractal que se manifesta na estrutura formativa básica do retângulo áureo. Ele é composto por um quadrado, chamado de gnômon, e um retângulo vertical menor, adjacente ao quadrado, chamado de retângulo recíproco. O retângulo menor é chamado de recíproco porque ele apresenta as mesmas características do retângulo maior, sendo, portanto, recíproco a ele. Todo retângulo áureo é composto por um quadrado e por um outro retângulo áureo menor. O seu poder de “criar harmonia advém de sua capacidade singular de unir diferentes partes de um todo, de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo que se integra ao padrão maior de um todo único” (DOCZI, 1986, apud ELAM, 2010, p. 8) e de sua capacidade também singular de poder continuar se dividindo “indefinidamente, gerando retângulos e quadrados proporcionais cada vez menores” (ELAM, 2010, p. 24).

O retângulo áureo é – não surpreendentemente – assim batizado porque a razão entre seus lados coincide com a proporção de 1:1,618 que é bastante conhecida na geometria por identificar a – essa sim preciosa – seção áurea. Nesse ponto, devo dizer que quem originalmente detém o valor distintivo do ouro é mais a seção que o retângulo, afinal, é ela quem o nomeia e, acima de tudo, é ela quem o providencia. Não o contrário. É a seção áurea que guarda o mistério gerativo por trás do sequenciamento infinito que é a dádiva dos retângulos áureos. Não só isso, ela se manifesta nas “notáveis relações entre as proporções nos padrões de crescimento de seres vivos como plantas e animais” (ELAM

2010, p. 8). A curva cumulativa observada no crescimento da concha do náutilo, os padrões pentagonais presentes nas bolachas-de-praia e nos flocos de neve, a estrutura em espirais cruzadas através da qual se desenvolvem os miolos do girassóis e as pinhas dos pinhais, tudo isso obedece à lógica formativa que está sob responsabilidade da seção áurea, “o que ficou conhecido como a teoria de um padrão de crescimento perfeito” (ELAM, 2010, p. 8) ou ainda, e isso é o que diz Theodore Andrea Cool em *The Curves of The Life*, como “os padrões essenciais da vida” (COOK, 1979, apud ELAM, 2010, p. 9). E esse é o segundo motivo – certamente o mais importante entre eles – que faz com que o retângulo áureo desperte tanto o interesse dos cientistas das formas, sobretudo, o interesse do bom designer.

Sua motivação racionalista – que o faz fiar-se sempre na doutrina clássica da ciência e que o mantém inescapavelmente capturado pelo paradigma da modernidade – impõe-lhe o desafio de atravessar o caudaloso rio de água lamacenta que encobre o crescimento natural de plantas e animais para que, enfim, por detrás dele, descubra a cornucópia formal divina que financia a aparência dos girassóis e dos náutilos. O intuito central do designer, filiando-se à geometria euclidiana, é o descobrir o mecanismo apriorístico de geração formativa que financia o crescimento da vida e providencia a informação da natureza para finalmente aplicá-lo como técnica. O designer, portanto, trabalha a partir de operações miméticas, mas de uma mimese que não é aquela observada no programa artístico das escolas realistas, o qual procura pintar a árvore tal qual ela aparentemente aparece diante de nós. Trata-se de uma mimese que não procura reproduzir a aparência da natureza, mas que, ao invés disso, procura, sim, reproduzir o mecanismo gerativo que está por trás dessa sua aparência. Trata-se – eu diria – de uma mimese gerativa. Não há colheres na natureza e, por isso mesmo, nunca pareceu ser necessário – num sentido criacionista – pensar em se fazer maçãs. O designer não só não faz coisas naturais, como procura fazer a naturalidade das coisas que não são naturais. Ele faz colheres tal qual elas fossem feitas por Deus.

Lina Bo Bardi, arquiteta e designer modernista ítalo-brasileira, testemunhou com os próprios olhos “a casa do homem ruir”. Viveu o momento de uma arquitetura rota numa Europa que logo começaria a ser atormentada pelo horror da Segunda Guerra Mundial. Como construir sobre onde apenas conseguiríamos ouvir o som destrutivo das demolições? “Entre bombas e metralhadoras” – deu-se ela conta de todo aquele estrago – “fiz um ponto da situação: importante era sobreviver, de preferência incólume” – e intuiu – “senti que o único caminho era o da objetividade e o da racionalidade” (BO BARDI,

2008, p 10). Ser racional e objetivo, portanto, fez parte da agenda ética que orientou a conduta do arquiteto e do designer modernistas. Nenhum exagero, nenhuma ostentação, nenhum excesso haveriam de ser considerados decentes diante da miséria humana que o mundo, àquela altura, experimentava. Diz Lina Bo Bardi:

Foi então, quando as bombas demoliam sem piedade a obra e a obra do homem, que compreendemos que a casa deve ser para a “vida” do homem, deve servir, deve consolar; e não para mostrar, numa exibição teatral, as vaidades inúteis do espírito humano; então compreendemos porque as casas ruíam, e ruíam os estuques, a *mise en scène*, os cetins, os veludos, as franjas, os brasões. (BO BARDI, 2008, p. 10)

Os arquitetos modernistas, a seu ver, trabalhavam numa “nova arquitetura” que intentava honrosamente construir “um caminho de limpeza e salvação da humanidade” através do enfrentamento ético da gananciosa ignorância embutida na tara pelos “falsos cristais” e pelos “falsos ouros”, pelas “cortinas de cetim” e também pelas “de tafetá”. Como poderia ser racional o desejo pelo luxo em meio a tanta escassez? O designer modernista passou a comungar do corpo e do sangue científico – talvez só a hóstia da racionalidade e o vinho da objetividade lhe salvariam do absurdo do *you can't sit with us* e lhe conduziriam à vida eterna do *less is more*. Manteve-se confiante, portanto, nas divinas leis da natureza e na pureza edênica da geometria para arbitrar sua atividade formativa.

Na base do desenho industrial contemporâneo, há uma procura de uma forma denunciando sua lógica natural, sua coerência das leis estabelecidas na natureza e, portanto, humanas. São as leis das quais o homem não pode escapar sem cair naquilo que se chama “arbitrário”, isto é, fácil, gratuito, inútil (...) (sem essas leis) caminha-se para aquele arbitrário definido pelos primeiros arquitetos racionalistas, e determinado até como fato “moral” (BO BARDI, 2008, p. 57)

Alexandre Wollner é um designer – também modernista – brasileiro. Ele foi um dos pioneiros na consolidação acadêmica e profissional dessa disciplina no Brasil, tendo participado tanto da criação da Escola Superior de Desenho Industrial do Rio de Janeiro quanto da abertura, junto a um pequeno grupo de sócios, do primeiro escritório de design do país. Integrou uma das primeiras turmas da Escola de Ulm, instituição inaugurada em

1953 na Alemanha com a missão de retomar o que havia se perdido com o fechamento da Bauhaus em 1933 pelo nazismo. Lá, além dos componentes práticos de oficina e projeto em design, ele pôde ter acesso a conteúdos de física, geometria, matemática, aritmética e semiótica. O programa da Escola de Ulm interessava-se especialmente pelas teorias desenvolvidas por um matemático italiano do século 12 chamado Leonardo Fibonacci. Ele influenciou, sobremaneira, o pensamento e o trabalho de Wollner. “A sequência de Fibonacci”, acentua o designer modernista, “é uma lei universal que existe desde que o universo existe. Nós apenas começamos a vê-la; ela não foi inventada por ninguém” (WOLLNER, 2005, apud STOLARSKI, 2005, p. 47). Nesta sequência matemática – 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55... –, a razão entre dois termos consecutivos tende no limite a 1:1,618 que, a saber, nada mais é senão a proporção áurea. A seguir, André Stolarski comenta a relação que há entre a geometria clássica e o programa formativo desenvolvido por Wollner:

Para qualificar o trabalho de Alexandre Wollner de “geométrico” sem ser superficial, é preciso levar em conta que a geometria utilizada pelo designer faz parte de uma família bastante específica, vinculada aos *sistemas de modulação proporcional* (...) esses sistemas advogam a existência de razões harmônicas por trás de todos os seus fenômenos. Wollner, por exemplo, sustenta que todas as proporções humanas derivam do número três. (...) O silogismo é simples: se esse tipo de sistema consegue explicar a forma pela qual todas as coisas se desenvolvem, por que não utilizá-las para irradiar as qualidades de uma marca pelo universo do comportamento visual de uma empresa? (STOLARSKI, 2005, p. 11)

Aquele arcabouço de vigas ideais, ao qual eu tenho me referido, coincide com o conjunto de linhas abstratas que o designer lança no espaço para edificar a estrutura profunda que sustenta a aparência do que, enfim, deve-se ficar à mostra. Inicialmente, essas linhas podem formar apenas quadrados – como o gnômon – e, em seguida, podem ainda combinar-se a mais outras linhas com o intuito de derivar figuras geométricas básicas – como o já mencionado retângulo áureo. Diagonais e perpendiculares podem também participar desse arranjo linear, subdividindo-o em seções de proporções excepcionalmente harmoniosas. Esse último feixe de linhas reúne aquilo que a geometria clássica chama de traços reguladores. Eles – os traços reguladores – atuam regulando, com o devido rigor lógico e matemático, a composição da aparência de tudo aquilo que o designer pretende nos apresentar – falo de suas marcas, de seus cartazes, das páginas de

sua revista, de seus objetos. Toda essa estrutura logo desaparecerá. E, depois disso, ela só poderá ser vista pelo olho da razão desse cientista formal. O que restará, diante de nós, é o texto da revista cujo projeto gráfico nos permite a leitura de seu conteúdo e, ao mesmo tempo, nos torna cegos para as linhas das colunas que o informam. Os traços reguladores estão na arquitetura de Le Corbusier para quem “o traçado regulador é uma garantia contra o arbítrio” e “proporciona satisfação ao espírito” (LE CORBUSIER, 1923, apud ELAM, 2010, p. 22); estão sob a noção de grid – grade ou grelha – que, indispensável ao design editorial, é “usado para organizar o espaço e a informação para o leitor” e como “uma maneira de ordenar e manter a ordem” (TONDREU, 2009, p. 8) do conteúdo; estão também sob o conceito das malhas construtivas a partir das quais Alexandre Wolner desenvolveu todo seu vasto portfólio em design gráfico.

Esse programa geométrico de design – que atua através da mimese gerativa formal, que chafurda os fenômenos da natureza e que daí emerge com as formas explicativas de seu crescimento para finalmente aplicar sua decodificação como técnica de produção recodificante – é um dos filhos prediletos da Modernidade e, sendo assim, herdou dela alguns dos seus princípios mais caros: o cientificismo, o racionalismo, o universalismo transcultural. Ao que parece, a expressão “design modernista” soa como um termo para designar uma escola datada de design cujo espírito, parado no tempo, insiste em permanecer ainda anacronicamente refém do pensamento formal moderno, de base apriorística e *transmaterial*, ou seja, o design modernista seria, por excelência, um design moderno, aquele cujo programa central ainda se mantém identificado com os princípios da Modernidade. Trata-se, sobretudo, do design historicamente desenvolvido pela Bauhaus, continuado pela Escola de Ulm e espalhado pelo mundo sob o pretenso título de *international style*.

Se – como pretendia o design ético de Lina Bo Bardi – a casa deve servir à morada do homem e uma colher deve servir para levar sopa à sua boca, onde mais haveria de se encontrar situações tão perfeitas de adequação entre as formas e os seus respectivos propósitos senão na natureza? Não é na natureza que encontro os órgãos tão mutuamente adequados do macho e da fêmea para o propósito da vida? Não foi na natureza também em que Darwin encontrou bicos de tentilhões tão adequados a cada fruto que brotava entre as folhagens das ilhas do arquipélago de Galápagos? Nada na natureza parece exceder, tudo está como que em sua perfeita forma exata. Para os designers modernistas, era indecente produzir objetos cujas formas excedessem em direção ao luxo das sedas, dos marfins e dos corais. Como produzir formas que não fossem excessivas? Como produzi-

las sem o pecado da vaidosa arbitrariedade? Como produzir objetos que servissem apenas para o que deveriam servir? Só a natureza teria um conjunto tão perfeito de leis para arbitrar essa produção formal e só a geometria reteria os métodos necessários para a execução desse programa ético de design.

No entanto, ser moderno em termos de design não é uma exclusividade do design modernista. O *ethos* moderno está no centro mesmo do que poderíamos considerar como um espírito total do design. Ou o design é sempre moderno, ou não há design fora da Modernidade. A prática do design só é possível no interior de um regime ontológico que esteja em atinência ao princípio fundamental do ideal paradigmático da modernidade que é a separação – combinada com a supremacia – da mente em relação ao corpo e aos materiais em geral. Há sempre, de um lado, a humanidade – com sua consciência transcendente, ativa, animada – e, do outro, o mundo material – com sua matéria imanente, inerte, inanimada –; ambos intermediados pela forma como interface. O design será sempre moderno porque parece não haver outra maneira de lidar com o que há de material no mundo senão através de sua gestão objetiva pela via inescapável do hilemorfismo, a saber, aquela que pressupõe a imposição de uma forma intelectual (*morphé*) contra uma matéria amorfa (*hylé*). No que diz respeito ao design, jamais deixamos de ser modernos – se é que um dia já o tenhamos sido.

SEGUNDA PARTE

A MARGEM E O RIO: terra firme convertida em água

Do rio que tudo arrasta, / diz-se que é violento. / Mas
ninguém chama violentas / as margens que o
comprimem.

(BRECHT, 2012, p. 141)

O rio só é rio porque suas águas correm. Não fosse essa correnteza, certamente, falaríamos dessas águas como quem lhes arremata as margens e passa a lhes chamar de lagoa, lago, poça. Por outro lado, se um pouco mais imensas e salgadas, falaríamos dessas mesmas águas como quem, a lhes perder de vista, encarara o mar. O rio não descansa; pois, para ser rio e continuar a sê-lo, precisa estar sempre sendo-o. Nasce de um olho d'água, borbulha nas pedras altas da cabeceira. Escorre prudentemente pelos lajedos, despenca abruptamente das escarpas. Ora mingua-se a uma altura de lâmina, vemos um espelho tênue. Ora cavalga-se numa queda brusca sobre nossas costas, sentimos um banho de lanças. Assim, ele segue adiante até rematar seu destino fluente quando, da foz, sucumbe à salmoura do oceano. O rio não descansa, ele chega a seu fim sem sequer findar-se. “Dizemos ‘o vento sopra’ (...). Mas, na verdade, sabemos que o vento é o seu sopro. Da mesma forma, o córrego é a água corrente” (INGOLD, 2015, p. 45). O rio que vejo aqui da janela é sempre um novo mesmo rio.

Em certas noites – noites de Cachoeira –, há sempre de chegar o momento em que as pedras que calçam os caminhos dessa cidade inundam-se do âmbar destilado pelas lâmpadas de mercúrio que pendem do alto dos postes. Inundam-se, também, bustos hirtos de heróis agora mansos, canhões mansos e alguns pés de fícus. Se não escutamos o ilá das Iansãs no barracão de Pai Gegê – nas noites de toque, o som do *reis!* corta o silêncio pacato como se fosse mesmo um raio –; se não há nem pandeiro, nem viola, muito menos gente cantando que tem medo de morrer e deixar o mundo na quadra d'Os Filhos do *Caquende*; se tampouco há o teclado e a microfonia das serestas de Nenho do Arrocha no *Coladinho, Coladinho* – um dos quiosques aqui do largo da Faceira –; o que haverão de nos pedir essas noites – certas noites de Cachoeira – senão que sentemos a algumas das mesas que certamente estarão postas logo ali ao longo da *Vinte e Cinco*?

Vinte e Cinco é como a cidade chama abreviadamente uma de suas ruas, a qual – entre elas – é a mais dedicada aos copos cheios e às garrafas vazias, a qual – entre todas

elas – é a rua a mais amiga das celebrações. Para sabermos seu endereço, lemos a placa e vemos escrito em cima o nome de uma certa data: todo vinte e cinco de junho, Cachoeira descansa a morosidade típica dos feriados cívicos enquanto a solenidade de algumas fanfarras e a sisudez de algumas marchas procuram salvaguardar a memória do episódio histórico que condecorou o município com o título de *Cidade Heroica*. Em vinte e cinco de junho de 1822, foi deflagrado a partir de Cachoeira o movimento armado precursor da luta emancipatória que, junto a outras conquistas anticolonialistas subsequentes – sobretudo, aquelas que mais tarde passaram a ser celebradas pelo desfile do Dois de Julho em Salvador e pela Festa dos Caboclos na ilha de Itaparica –, culminou com aquilo que a voz da morta historiografia brasileira – esse tablado de filó e nylon – acostumou-se gloriosamente a chamar de independência nacional – coitados!

Tem noites que fico com sede desse âmbar que acende a cidade, o corpo todo querendo inundar-se também daquela luz porosa de mercúrio. Saio de minha casa, na Faceira, de onde ainda sou capaz de mirar o Paraguaçu. Entrego meus passos às águas. Sigo o caminho calçado de pedras e, se bem escuto, não percutem mesmo os atabaques dos candomblés aqui do bairro. Não ouço o samba, não ouço a seresta. É como se, além de ser noite, fosse noite também para o som. Aos poucos, o rio – vamo-nos, assim, perdendo um ao outro de vista – corre primeiro para trás do alambrado da quadra de esportes, depois do campinho onde dormem os cavalos, percorre por trás do ferro-velho e das fachadas incansáveis das casas que se vão agora sucedendo umas às outras como se, por ali no fundo delas, não passasse mais rio algum. Não miro mais o Paraguaçu, mas o pressuponho. Ele certamente também está a me pressupor. Viro a curva larga do Caquende, salto alguns degraus da Igreja do Carmo, chego à Casa de Câmara e Cadeia, reviro. Abre-se, diante de mim, um corredor amplo cuja travessia finalmente me pode devolver à companhia do rio. Antes de atravessá-lo, no entanto, vou me sentar a alguma dessas mesas que estão postas aqui.

Agora, sim, cheguei à *Vinte e Cinco*. Podemos escolher alguma das mesas que a *Cabana do Pai Thomaz* coloca do lado de fora para que seus clientes comam maniçoba ao ar livre, podemos pedir algumas doses de cachaça com infusão de erva-doce no bar de Paulo Lomba ou matar nossa vontade de comer pizza na *Fristique*. Especialmente, na *Fristique*, eu tenho por costume fazer meus pedidos dentro da pizzaria, à beira do seu balcão de atendimento. Às vezes, faço isso porque, mesmo sentado na concorrência, é a pizza dali que minha vontade de comer pizza insiste em querer comer. Às vezes, porque estou apenas de passagem e o plano da noite é levar as pizzas para a casa de uma amiga

onde passaremos a madrugada comendo, bebendo, assistindo aos filmes do pessoal de cinema. Muitas outras vezes, faço meus pedidos dentro da pizzaria, mesmo estando sentado a uma das mesas que o próprio estabelecimento coloca do lado de fora para atender os clientes que preferem o burburinho da *Vinte e Cinco*.

Todavia, não faço isso por um mero porque sim. Meia-dúzia de mesas de um lado, meia-dúzia de mesas do outro, entro na *Fristique* e atravesso devagar a pequena passagem formada pela simetria da disposição das mesas no salão da pizzaria até me apoiar no balcão de atendimento. O que prende minha atenção e desacelera meu passo é uma pequena antologia de algumas fotografias antigas da cidade de Cachoeira que ficam expostas no alto das paredes daquele salão de serviço. Em todas elas, o que vejo é muita água. Algum sobrado, estuque branco e janelas azuis filtrados pela sépia analógica do tempo, coberto de água até a metade de sua fachada – sua porta também debaixo d'água. Algumas pessoas são e salvas, aportadas na caçamba do que possivelmente se trataria de uma Rural submersa. As ruas tomadas por água, as pedras dessas ruas – ao invés de luz – inundadas por essa água. Terra firme convertida em água. Foram muitas as cheias do Paraguaçu que inundaram o passado de Cachoeira.

Quando estamos sentados na *Vinte e Cinco* comendo a pizza da *Fristique* e viajando na semiótica dos arcanos maiores de tarô, quando atravessamos o corredor que é essa rua e chegamos até a orla da cidade para uma caminhada à toa na companhia do rio, quando caminhamos essa caminhada à toa e vemos São Félix na outra margem – iluminada feito um presépio sem Cristo – subindo a colina que vai dar em Muritiba, nós vivemos o mundo como se ele fosse esse mundo do aqui e do agora – um recorte contemporâneo de presente, mais adiante de um passado superado, ainda aquém de um futuro irremediavelmente implicado. Vivemos a ilusão de as coisas serem como estão. O mundo, tal como o conhecemos, nos aparece assim através de uma face mais ou menos estável de si mesmo. É evidente – podemos pensar – que esta mesma estabilidade não retenha o mundo sob o contorno rígido de uma aparência fixa. Vemos – se olhamos e reparamos – a cor do céu mudar de azul anil para um *midnight black* numa transição – já não mais tão surpreende assim – de rosas, laranjas, amarelos vibrantes. Isso quando se é feito um dia de sol, porque, do contrário, o que nos resta é a monotonia de uma escala de cinza que forra o céu nos dias chuvosos. Mesmo que não haja para sempre o dia ou para sempre a noite, ou invariavelmente o tempo bom ou invariavelmente o tempo ruim – um ou outro determinando uma paisagem para sempre invariável –; haverá o dia, haverá a noite, assim como haverá o estio e também as tempestades. Os casarões seculares que

aqui nos cercam são casarões. E eles mais são os casarões seculares que nos parecem ser do que os casarões que eles tem sido ao longo desses séculos. As ruínas elas também são e são mais ruínas do que o ocaso daquilo que já foram. Vemos casarões seculares arruinarem-se ou o que conhecemos são suas bem acabadas ruínas já prontas pela lapidação do tempo?

Por mais que o mundo não nos pareça fixo, como um cenário de elementos pintados a óleo numa lona de fundo, certamente ele há de nos parecer muito mais como um cenário em profundidade onde elementos possam estar contidos, seja em arranjos meticulosos ou em contingências arbitrárias, contra um horizonte mais ou menos reconhecível de possibilidades e expectativas – até os acidentes, ao cabo, já somos capazes de reconhecê-los como tais. Afinal, aquilo que desconhecemos não consegue escapar por muito tempo das arapucas armadas pela vigilância da linguagem, vide o mistério esotérico ou a própria “coisa” psicanalítica. O mundo sem seus conteúdos elementares, sem os elementos reconhecíveis que estão contidos nele, o mundo sem seus objetos, como seria esse mundo? Uma vez dentro de um escritório contendo mesa, cadeira, caneta, bloco de notas, Ingold convoca nossa imaginação:

Imaginemos por um instante que cada um desses objetos desaparecesse como que por encanto, deixando apenas o chão, as paredes, o teto, vazios. Não posso fazer nada, a não ser ficar em pé ou andar sobre as tábuas do chão. Uma sala sem seus objetos, podemos concluir, é praticamente inabitável. Para que ela esteja pronta para qualquer atividade, ela deve ser *mobiliada*. (INGOLD, 2012, p. 28)

Em seguida, ele nos apresenta o movimento proposto por Gibson que é o de estender esse enquadramento feito então ao espaço interior de um cômodo, como o escritório, para o ambiente de um modo geral, o “*ambiente aberto*”:

No caso-limite – ou seja, na ausência de qualquer objeto – um ambiente como esse seria percebido como um deserto perfeitamente plano, com um céu completamente limpo por cima e terra sólida por baixo, se estendendo em todas as direções até o grande círculo do horizonte. Que lugar desolado seria! Como as tábuas do chão da sala, a superfície da terra só nos permite ficar em pé e caminhar. Só podemos fazer mais do que isso se o ambiente aberto, como o cômodo interno, estiver regularmente repleto de objetos. “Como os móveis de um cômodo”, escreve Gibson, “a mobília da terra é o que a torna habitável”. (INGOLD, 2012, p. 28)

O mundo – habitável mundo – parece, portanto, tratar mais de um repositório de conteúdos particulares em que tudo o que existe pudesse assim existir como existem aquelas mesas de plástico da Skol que Paulo Lomba recolhe todos os dias ao final do expediente na *Vinte e Cinco*. As cadeiras promocionais de plástico das cervejarias

brasileiras – sem esquecer jamais de incluir aí tanto as colheres quanto as maçãs – são como mônadas, unidades de imanência que seguem com sua intransferível particularidade ontológica até um certo limite superficial que define até onde sua existência no aqui deve ir. Este solo em que piso – eu sei – não passa de solo enquanto que aquela água que vejo correr ali no rio, por sua vez, também não passa de água. São elementos que estão contidos no mundo – fazem parte de sua mobília –, são conteúdos particulares existentes nesse mundo, elementos cujo limite do que são não nos permite confundí-los um ao outro. Afinal, não fossem as margens de terra sendo terra até onde seu leito de água passa a ser água, o rio seria rio? E as ruas dessa cidade seriam suficientemente firmes e continentais para a confiança dos passos de quem caminha por aqui?

Aquelas fotografias penduradas nas paredes da *Fristique* contam-me uma estória de que seria sim possível remar através das ruas venezianas de Cachoeira em lugar de caminhar sobre as pedras que lhes calçam o pavimento. Transbordar além do limite que faz mutuamente o rio de água e a margem de terra. Olhar, no rio, a rua e olhar, na rua, o rio. Talvez assim – e só mesmo desse jeito – a cidade de Cachoeira e o rio Paraguaçu pudessem cumprir o desígnio prescrito por esses nomes que os batizam ou – digo ainda talvez – fossem mesmo esses nomes, a cada novo enunciado, uma evocação incansável das antigas estórias vividas a dois, entre terra e água, cidade e rio. Será o desígnio um desenho prévio e inescapável da vida que se consumará, um alvo que se sabe atingido antes mesmo do lançamento de sua flecha?

O rio que banha a cidade com nome de água tem sua origem linguística no tupi. Paraguaçu significa porção grande de água, água grande, rio grande, mar. Um bom nome para um rio que conheci imenso lavando os seixos de Andaraí na Chapada Diamantina e que, anos mais tarde, eu reencontrei – compreendendo-o, então, ainda mais imenso – refletindo o sol na minha cara quando pisei, pela primeira vez, o chão de Cachoeira. As enchentes do Paraguaçu, a essa altura do Recôncavo, deixaram de acontecer na magnitude das fotografias expostas na *Fristique* desde a construção da Barragem da Pedra do Cavalo em 1985. Hoje o rio corre dócil e cortês por baixo da ponte Dom Pedro II e permanece sendo tangido – como dócil boiada à atenção do boiadeiro atento – de um lado pela orla de Cachoeira e do outro pela orla de São Félix, margens que continuam a lhe conter as águas – mesmo além das abstrações municipais – até seu findar-se de rio no estuário do Iguape, essa abertura salgada do continente para a Baía de Todos os Santos. Essas margens parecem agora conter devidamente o rio. Cheias muito suaves cuja maior ameaça é a de encobrir a minúscula ilha fluvial que se ergue no meio das águas e vazantes – essas

um pouco mais ostensivas – que secam a parte do leito mais próxima à beira, fazendo com que alguns barcos tombem para um dos lados – desacostumados que são da sobriedade do solo. As margens, agora, são o limite do rio, aquele *onde* até onde suas águas – antes bárbaras águas de furiosa fluidez – podem chegar.

Que perigoso um rio amorfo! Um rio que não tenha definida a sua forma, um rio cujas margens não consigam lhe impor sequer um contorno delimitado e intransponível, um rio que sofra de vazão insubordinada. São bem-vindos os rios que não transbordam, aqueles que não ultrapassam o limite das bordas que lhe são impostas para a segurança terrena das cidades. Há de ser sempre perigoso um rio amorfo. Se, uma vez, não tão bem talhada sua margem ou não tão bem definitiva sua beira, a água corrente – a água que é ela mesma o próprio rio, água sempre viva, vivaz, irrequieta água – há de não se contentar em se manter assim contida como arroio tranquilo numa paisagem de interior. Incivilizada, certamente, ela há de crescer além das margens, invadir ruas, dominar praças, matar pessoas. Enquanto o limite do rio sucumbir à liberdade sem limite de suas águas, haverá ele de ser sempre esse rio perigoso. Não saberemos, aqui da beira, o que é seu sossego e tampouco o que é a iminência de sua fúria. O caráter da água é imprevisível e, como diz Merleau-Ponty, sua “essência encontra-se menos em suas propriedades observáveis do que naquilo que nos dizem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 25). Navega, ainda, o filósofo entre os escritos do poeta Francis Ponge:

Ela é branca e brilhante, informe e fresca, passiva e obstinada em seu único vício: o peso; dispõe de meios excepcionais para satisfazer esse vício: contornando, penetrando, erodindo, filtrando. Dentro dela mesma esse vício também age: ela desmorona-se incessantemente, renuncia a cada instante a qualquer forma, só tende a humilhar-se, esparrama-se de bruços no chão, quase cadáver como os monges de algumas ordens [...] Poderíamos quase dizer que a água é louca [...] LÍQUIDO é por definição o que prefere obedecer ao seu peso a manter sua forma, o que recusa toda forma para obedecer a seu peso. E que perde toda compostura por causa dessa ideia fixa, desse escrúpulo doentio (PONGE, 1967, apud MERLEAU-PONTY, 2004, p. 26)

Veza ou outra, eu me recordo de um professor que costumava parafrasear Freud, dizendo: “a criança é um perverso polimorfo”. E assim o somos – creio que devemos admitir – quando o buril da cultura ainda mal começara o seu trabalho de riscar cada faceta diamantada que coincidirá mais tarde com algumas das nossas particularidades subjetivas lapidadas como detalhes a partir das nossas generalidades comunitárias, essas características comuns a todos nós que somos sujeitos forjados dentro de uma cultura. Os bárbaros, que sempre ameaçaram os limites do Império Romano, invadiram ruas, dominaram praças, mataram pessoas. E o fizeram até serem cooptados para o lado de

dentro das paredes claustrofóbicas da civilização, sendo assim obrigados a substituírem seus hábitos próprios por outros hábitos – hábitos de cortesia – que lhes tornaram, através de uma violenta pedagogia de convencimento tradicional, dóceis e absorvíveis por uma ordem social extrínseca.

O sujeito cultural – não abstraído aqui, é claro, de suas peculiaridades personalistas – nada mais é que uma amorfa – e perversa – potência de ser que progressivamente vai sendo limitada – ou seja, vai tendo seu limite definido – pela operação formativa da cultura à custa da supressão – ora violenta, ora silenciosamente violenta – das suas mais inconscientes pulsões. Forma e material travam agora uma fricção que pode ser descrita como a divergência apresentada na primeira teoria freudiana acerca do aparelho psíquico entre “as pulsões do Eu, definidas como as pulsões de autoconservação do indivíduo” e “as pulsões sexuais que, sendo afastadas pelas defesas do Eu consciente, se mantêm inconscientes” (PERNIOLA, 1998, p. 159). O sujeito civilizado, por sua vez, nada mais é que um bárbaro bem talhado sob a forma de um indivíduo cortês, informado por uma contundente ordem social que julga como amorfas as outras formas heteróclitas de vida que escapam à sua concepção unívoca de projeto civilizatório. A própria ideia de civilizar, como sendo uma absorção dos homens por uma organização social, baseou-se originalmente nos termos *civis* ou *civitas* e o seu sentido permanece ainda expresso no adjetivo *civil* – ordenado, educado, cortês. Historicamente, o conceito de civilização esteve associado tanto a “um Estado realizado, que se podia contrastar com a ‘barbárie’” quanto a “um estado realizado de desenvolvimento” (WILLIAMS, 1977, p. 19). As pulsões sexuais correm como rio amorfo e se arrebatam às margens constringentes do Eu. São também rio e margem, respectivamente, a barbárie retida e a represa civilizatória.

Tendemos a supor violência a partir de um rio que vaza, de um rio cujas águas enchem-se de si a si mesmas e transbordam além da contenção marginal. Esse rio que vaza – devemos concordar – é mesmo um rio violento. Suas enchentes têm forte poder de destruição. Sua vazão incontida é capaz de erodir encostas, arruinar plantações, inundar cidades, pifar carros, danificar móveis, afogar pessoas. Muito ameaçadoras são as águas de um rio que desobedecem ao limite imposto por suas margens. Não fosse Brecht, dessa vez, a sussurrar breves versos em epígrafe, possivelmente não nos déssemos conta da contra efetuação – força contrária e de igual violência – que as margens exercem em relação às águas de um rio, perpetrando um freio terreno ao desatino livre daquilo que, por vocação líquida, deveria seguir adiante montada no lombo indomável da errância.

A margem limita o rio. Em certa medida, posso também dizer que a margem é o próprio limite do rio. Sem as margens para lhe comprimir as águas, o rio certamente careceria da forma que faz dele um rio e não uma lagoa. Se elas – as margens – se afastam uma da outra, vemos a largura do rio aumentar de tamanho e logo pensamos – nossa! – quão largo é aquele rio. Se elas decidem entre si que devem virar juntas à esquerda, vemos o contorno curvo do rio a seguir por essa nova direção. Todos nós sabemos também que, geralmente quando já vem se aproximando o estuário, as margens – obcecadas que são pelo controle sobre as águas correntes – jogam o rio de um lado para o outro numa sucessão de pequenas curvas como se, aumentando trajeto do seu leito, pudessem estender o tempo que passam apegadas a ele. Daí, se olhamos de cima, vemos mais abaixo o sinuosidade meândrica que a aparência do rio assume. A margem informa o rio. Aliás – mais do que informá-lo, mais do que definir o contorno que assume o curso de suas águas – a margem é a própria forma do rio.

Parece, portanto, haver, de um lado, um domínio que é o domínio da margem – terreno, mórfico, formal – e, do outro, o domínio que é o domínio do rio – liquefeito, amorfo, material. Quem está à margem deve temer as águas que nadam na correnteza do rio. À margem, pisamos firme e com segurança sobre um solo feito de terra – aqui conhecemos o chão. Lançados ao rio, corremos o risco de nos afundarmos sem qualquer amparo num leito que é principalmente feito de água – não há resistência que mantenha nossos pés a salvo. Se a terra for convertida em água, se for inundado o chão, se o domínio do rio invadir o domínio da margem, a vida de quem estiver ali – à beira – se encontrará prementemente ameaçada. Por isso, se faz tão necessário conter o rio, cercar sua liberdade fluida, impor à sua latente violência selvagem de água liberta um rigoroso *até aqui* que civilize a sua vazão. Um rio que não tenha estabelecido muito bem seu limite ou que suas margens não estejam cumprindo tão bem seu dever de contenção, um rio que – indo direto ao ponto – seja amorfo – afinal, assim são as águas quando desconhecem a violência compressiva das margens – trata-se sempre de um perigo iminente.

Devemos concordar que o amorfo – como as águas amorfas de um rio que transbordam suas margens e arruínam cidades – é iminente perigoso. A mata que cresce à despeito da agricultura ou da jardinagem ameaça o alicerce do edifício em que moramos com o crescimento desgovernado de suas raízes. A onça cujo instinto selvático não foi domado pela adestrador no circo ou pelo cativo no zoológico ameaça a nos devorar com suas presas afiadas. Criancinhas, com sua inocência cruel, que fazem comentários desconcertantes ou loucos, com sua nudez, que atiram pedras à esmo na rua.

Nada disso – a mata, a onça, a criança e o louco – conhece a forma administrativa da lavoura ou do jardim de inverno, tampouco conhece a forma da domesticação ou da humanidade adulta e lúcida. Tudo, a um só golpe, amorfo e perigoso. Perigoso, porque amorfo. A ostensiva mata virgem – quem se daria bem dentro desse adensamento verde? –, a animalidade feroz, a perversidade infantil, o total delírio, nada disso parece nos oferecer a possibilidade de uma vida a salvo. A civilização pôde – até que enfim – tornar esse mundo cada vez mais e mais habitável. O arado cuidou da terra e alinhou os vegetais para atender à nossa alimentação, agora podemos rir dos felinos que cismam apenas com romances de lã, crianças vão para a escola e loucos – na melhor das hipóteses – são dopados com medicamentos de tarja preta e ansiolíticos. A civilização arrefeceu os perigos do mundo amorfo e o moldou a fim de torná-lo ainda mais habitável. Ela mobiliou o mundo com um conjunto de objetos bastante úteis. Agora, sim, tudo parece fazer sentido. Mais do que isso, tudo parece ter sentido, ou ainda, tudo parece ser portador de um sentido.

Neste mundo mórfico – de formas talhadas pela linguagem, pelo design, pela cultura –, o que existe é informado, ou seja, o que existe é uma informação: apresenta-se através de uma forma e, por isso, é incapaz de não ser a expressão ou a comunicação de algum sentido – nem que seja o sentido acerca do próprio desconhecido como significante. Quando saio à rua, sinto-me mais ou menos seguro, pois não sou a todo tempo interpelado por estranhezas e novidades completamente desconhecidas. Imagina se, a cada vez que saíssemos à rua, désssemos de cara com um mundo que se inaugurasse completamente inédito diante de nossos olhos, a cada passo que pudéssemos dar. Se vemos pessoas, cachorros, casas e automóveis; são eles mesmos pessoas, cachorros, casas e automóveis. O que eles são para nós – o sentido que suas formas a nós se expressam e a nós se comunicam – parece ser o que eles realmente são. Como suas formas – que são o próprio limite da matéria que os constitui – é o que expressa seus respectivos significados, tendemos a concluir que esses sentidos são intrínsecos à imagem, à aparência e, em última instância, à própria matéria que constitui aquilo cuja forma os expressa. Em outras palavras, como apreendemos a forma a partir da superfície da matéria de que são feitos os objetos e também é através da forma que os sentidos objetivos são informados, está feita a confusão: os sentidos parecem estar materialmente inseridos na matéria.

Mesmo que saibamos nadar, é evidente que não podemos viver dentro d'água. Aprendemos todos a andar – refiro-me ao clube da bipedia – como quem desperta um conhecimento inato depois de ter tido um primeiro contato com as orientações

introdutórias à caminhada emitidas pelos pais ou por outros tutores habilidosos. Nem todos, no entanto, nadam e, se não o fazem, é por não poderem ou por não terem aprendido a nadar, por serem incapazes ou por não serem hábeis, nesse último caso, por não terem o nado como técnica incorporada ou conhecimento compreendido. Em se tratando de habilidade, para nadar é preciso procurar não temer a água, é preciso ter fé de que não morreremos afogados tão logo nos lancemos dentro dela. Para nadar, é preciso querer sobreviver e criar, no nado, os meios para isso. Dentro d'água, nós não podemos respirar. Quando mergulhamos, é o ar que nos falta. Eis nosso risco. O curioso é que os peixes, para que possam viver, precisam respirar tanto quanto nós. Eles – os peixes – também precisam de oxigênio. No entanto, peixes morrem fora d'água e nós – convenhamos – muito tememos os naufrágios. Estes – estou aqui falando dos peixes – são *naturalmente* equipados com guelras, órgãos capazes de extrair oxigênio da água apesar de inúteis para proceder a respiração em meio aéreo. Aqueles – e, sim, agora estou falando de nós mesmos – nascemos – na hipótese ideal – equipados *naturalmente* com um par de pulmões que, ao contrário das guelras, são ótimos para a respiração aérea e completamente inúteis para a respiração aquática. Essa situação nos explica porque a água é o meio dos peixes e porque o ar é, preferencialmente, o nosso meio.

Talvez seja essa nossa capacidade de transcendência a nos incitar a imaginação que faça de nós filhos de Deus assim tão caprichosos que, feitos tanto à imagem e semelhança do Criador, pretendamos ser tão criadores também. Se peixes vivem dentro do mar e pessoas vivem sobre a terra, isso nos tem algo a dizer. Podemos passar algum tempo sobre as águas. Pranchas, canoas e transatlânticos nos ajudam a driblar a relativa resistência que esse meio adverso oferece a nossos corpos e, assim, podemos experimentar substituir a dureza do solo pelo embalo macio das ondas. Porém, se a madeira do convés ainda nos fizer lembrar a dureza terrena do chão, podemos ir além e a partir daí apelarmos para cilindros de oxigênio, escafandros e submarinos. Desceremos profundo. Diferentemente dos peixes, somos também *culturalmente* equipados. Associando terra e água, atmosfera e oceano, transcendemos e criamos pranchas, canoas, transatlânticos, cilindros, escafandros e submarinos. Levamos o oxigênio à maneira que conseguimos absorver – atmosférico, aéreo, gasoso, humanamente vital – para a navegação e para o mergulho. Dobramos a água – e sei que nos achamos bons nisso. Enganamos o mar. Antes que sua fúria invada nossas narinas e nossas bocas, as vias aéreas de depois, encharque nossa traqueia, os pulmões, os alvéolos, nós nos fingimos de peixes para sobrevivermos à asfixia letal dos afogamentos.

À beira do mar, sentado no banco de areia de que são feitas as praias, eu aprendi a temer aquelas águas salgadas. À beira do rio, debruçado no peitoril de onde vejo bem mais de perto o Paraguaçu quando desço aqui para o largo da Faceira, aprendi também a temer aquelas águas doces. Temo a fúria dessas águas que, tão cativas da sua vontade de correnteza, podem – fúria mais mansa – correr por onde encontrar espaço, esbaldar-se em algum vazio preenchível. E se o espaço que encontrar – o vazio em que teime se esbaldar – for este bem aqui em que só deve caber o ar que respiro, meus cheiros, meus suspiros? Podem – as águas de fúria mais furiosa – correr também por onde encontrar espaço e o espaço, dessa vez, estar no oco das ruas, oco das casas, oco das cidades, oco das pessoas que habitam aí – como Cachoeira naquelas fotografias da *Fristique*. Tememos a imprevisibilidade do louco, a espontaneidade da criança, romanos temeram a selvageria do bárbaro, tememos a angústia de quando nada faz sentido, era de se temer também um mundo repleto de pedras imprudentes em que, se nossa intenção fosse subir, seria preciso escalá-las – temível mundo sem escadas.

Águas furiosas de um mesmo rio, rio de violentas águas amorfas: a mente sem o freio da lucidez, a perversidade sem o constrangimento da educação, a selvageria incivilizada, a experiência significativa sem a atadura semântica do signo, a maçã que cai à despeito das anotações astutas de Newton, a matéria crua que desconhece a superfície talhada do objeto. Para conter o vazamento furioso dessas águas – amorfas águas, águas alheias a qualquer limite e, por isso mesmo, tão avassaladoramente violentas – é que existem as margens – mórficas margens, violência à contra fluxo. Quem há de dizer que não há fúria e violência na supressão que exerce a margem contra a vontade corrente do rio, contendo-lhe a vazão, impondo-lhe sufocante limite e inescapável forma? Quanta violência cabe à margem do rio cuja beira, a tanger suas águas amorfas e a informar sua amorfia aquosa, define seu contorno e talha – predestina – sua forma, designando-as ao rio, desenhando-as como tal, fazendo-as sê-lo, tornando-as reconhecíveis, nomeáveis, destinando-as a um desígnio de rio?

Projetamos a forma de um objeto e é assim que iniciamos a chamada realização objetiva, ou seja, a tentativa desde já imperfeita de expressar materialmente a imagem mental que é a origem de toda realidade artificial objetiva, a tentativa – continuo, insisto – de lançar no bojo concreto de uma realidade contígua o que há como um antes abstrato e formal no bojo etéreo de uma realidade meramente mental. Definimos, ainda na mente, o limite material do objeto, a margem constringente até onde a amorfia da matéria que lhe constitui deve ir. É na superfície do objeto que a matéria amorfa se depara contra o

limite formal que, finalmente, a informa. A partir dali – a partir daquela superfície, daquele limite, daquela margem –, a madeira não tem mais para onde correr, resta-lhe apenas sucumbir à opressora contenção formativa da mesa objetivamente realizada. A forma originária do objeto, que paira no vácuo metafísico de nossa realidade mental projetista ou no correlato do fundo infinito do papel em branco sobre nossa mesa, guarda o perigo afiado como o de uma faca amolada – o gume arriscado de um talho, a estaca mortal de um cinzel – e se insinua cortante contra a matéria, atacando-a, violando-a e a convertendo em um objeto realizado, produzido através da superficialização da forma projetada, ou seja, a transposição de uma forma mental projetada para a superfície da matéria esculpida.

Se a forma ideacional do objeto é o limite que o individualiza e o particulariza no vácuo metafísico da realidade mental e o preenchimento dessa forma ideacional com matéria é o que realiza o objeto, ou seja, é o que o torna contiguamente material; pressupõe-se que a realização objetiva ultrapassa uma fronteira que existe entre a realidade mental – onde o objeto é concebido, objeto projetado – e a realidade material – onde o objeto é realizado, objeto concreto. É o preenchimento da forma mental com a matéria que faz com que o objeto deixe de ser ideacional e passe a ser material. Isso tudo nos leva à crença de que a materialidade, em oposição à mentalidade ou que ao – por contraste – não é material, está presente naquilo que a forma captura como conteúdo durante a realização objetiva.

A forma é a margem – o limite – estabelecido a partir da projeção transcendental rebatida para a superfície que, por sua vez, é a margem que restringe a matéria amorfa na realização objetiva. Aí, há um fato e o fato é que vivemos à margem. Vivemos como que à margem da matéria. O chão a que pisamos é mais essa superfície que não nos deixa cair que a maravilha viva de uma terra profícua. Nossos apetrechos – esses trechos que temos sempre à mão – mais são suas formas, certo? Tudo bem que, às vezes, sejam ainda mais suas funções. Lidamos mais com as mesas de Paulo Lomba que com o plástico de que são feitas, mais com as roupas que com o algodão. Vivemos à margem de um mundo que é informado, à margem de um mundo contra o qual tocamos apenas sua superfície. Vivemos superficialmente, à margem. Nós de um lado, a matéria do outro. E é este o lugar – vamos dizer assim – da civilização. Preferimos a margem a ter de nos banhar nas águas amorfas – quaisquer que sejam elas –, se na maior parte das vezes são sempre tão lamacentas e perigosas. Podemos engenhar truques para enganar o mar e fazermos as

vezes de peixe, mas é à beira a que pertencemos. Levamos a margem conosco, seja como o chão do convés do barco ou como a atmosfera na cabeça do escafandro.

Bem, daqui, eu proponho um salto. Um salto dessa margem. Mas também quanta violência a troco de tão frágil segurança. Temer a fúria para não se enfurecer. Temer a loucura para não enlouquecer. Proponho um mergulho, um afogamento. Saltar dessa margem, a formal margem da forma. Despencar do talho abismal do projeto e se, alado, quero que esse projeto que projetou minhas asas seja mesmo um fracasso. Quero que a cera escorra por trás de minhas costas. Um salto do design para a matéria, do traço regulador para aquilo que não tem governo – e nem nunca terá. Do desígnio para a liberdade. Quero saber se nessa queda minha cara espatifa contra a pedra ou se, nela, eu posso também penetrar – uma vez que meu sangue escorrendo também possa ser eu. Quero que a razão me solte, porque minha vontade é a de saltar. Quero me jogar daqui. Mergulhar nessa náusea em que vivo. Quero saber desse mar.

À beira de onde estou, eu, às vezes, apenas me sento. Sentado, descanso na pequena orla da Faceira à sombra de uma das amendoeiras que crescem por aqui. Vejo o sol caindo por trás da Pedra do Cavalo e os losangos do falso vitral – vitral sem vidro – que se acendem através dos buracos da malha de ferro – o guarda-corpo da ponte – à contra luz daqueles raios que despencam além da barragem. Todos os dias, quando aparecem esses borrões de despedida no céu – borrões de rosa, laranja, borrões de ouro – , um bando de garças voam no sentido contrário ao do sol, fugindo de onde parece haver de ser sempre dia. Afinal, por onde passa o sol, as horas são sempre horas insones. Sina essa de queimar sempre, estar aceso sempre, não conhecer a noite e o sono que vem com ela, desconhecer o repouso. Certas coisas, só as vemos no escuro. Às vezes, a beira onde me sento é outra. Porto da Barra noturno, céu escuro, mar escuro, estrela, cargueiro – tudo se confunde. Olho em frente a noite, céu e mar noturnos, um ao outro, indistinguíveis. Ora parece ser tudo céu, ora parece ser tudo mar e as luzes pouco importa se são constelações ou janelas de navio. No escuro, quando some a linha do horizonte, não tem essa de “estar-se acima” ou “estar-se abaixo”. Por fim, há ainda mais uma outra beira em que costumo me sentar. Quando em Itaparica, corro para a areia, na hora astral, e fico de olho naquele mar. São tantas as luzes do outro lado que nem mais as vejo como as luzes mesmo que são, vejo o que elas se põem a iluminar – foram feitas para isso –, vejo os prédios, as casas e todo o resto que uma cidade com postes elétricos deve ter. Salvador ergue-se lúcida e óbvia na margem de lá da baía. Porém, – silêncio! –: é hora de a lua nascer. Quero ver os raios – que começam cobre e terminam prata, quando mais altos –

despejarem-se no mar, mechas frias de luz sobre as ondas. Seja lá qual for a beira, é sempre na companhia das águas que eu procuro me sentar.

Sei que tenho várias delas – sei-me tendo várias beiras – nas quais posso passar longo tempo sentado, mas – hoje, agora – é nas águas que vejo banhá-las que quero, longo tempo, mergulhar. Nas águas do Paraguaçu que descem a cachoeira próximo à Pedra da Galinha avisando que Andaraí está pouco mais à frente, nas águas do mesmo Paraguaçu com as quais tenho acordado todos dias aqui em Cachoeira, nas águas da baía que circundam a ilha de Itaparica e calham de bater mais adiante nas praias de Salvador. Errante também, igualmente fluida, irmã das águas, essa correnteza por onde navega a vida da gente. A própria experiência também – e é o que me parece – não deve ser vivida – vivenciada – assim mesmo como que em termos de um mergulho, de um afogamento, de um dar-se conta de já se estar envolvido pelas águas amorfas da percepção? Algo ecoa a me intuir que menos vivemos a nos apoiar sobre e contra a fisicalidade materialmente dura do mundo e que mais vivemos – que mais vivemos esse mundo – como quem nada num *oceano de materiais* e como quem é feito também da mesma água desse mar. É a esse mergulho que agora me lanço: às águas desse rio diamantino e recôncavo, às águas da baía entre a ilha e o continente, à correnteza que é o próprio prumo da vida, à experiência que é mesmo essa torrente, ao *oceano de materiais* em que suponho nadar. Ouve comigo as *Canções Praieiras* de Caymmi?

OCEANO DE MATERIAIS: na correnteza da impermanência

Andei por andar, andei / E todo caminho deu no mar

(CAYMMI, 1954)

Em seu livro *Estar Vivo*, o antropólogo inglês Tim Ingold reúne uma série de ensaios sobre temas como movimento, conhecimento e descrição. Na abertura do corajoso capítulo intitulado *Materiais contra a materialidade*, Ingold nos interpela – a nós, seus leitores – com um pedido inusitado. Ele sugere que, antes de darmos início à leitura do capítulo, nós nos desloquemos até o lado de fora – seja lá de onde estivermos – e que encontremos uma pedra grande. Grande, “embora não tão grande que não possa ser levantada e transportada para um lugar coberto”, adverte. Ele, então, pede que molhemos a pedra recolhida, seja mergulhando-a em um balde com água ou deixando-a alguns instantes sob o jato de uma torneira aberta, e que, em seguida, depositemos a pedra sobre nossa bancada de leitura. “Dê uma olhada boa nela. Se você gostar, você pode olhar para ela de novo de vez em quando, enquanto você lê o capítulo” (INGOLD, 2015, p. 49), estimula Ingold.

Mas para que diabos – podemos nos perguntar – devemos deter esse tanto da nossa atenção numa pedra se o nosso interesse de leitor é o de seguir as linhas escritas daquele texto que bem poderíamos pressupor não tratar de assuntos tipicamente geológicos. Essa mesma questão – serve a alguém dedicar certo tempo de sua vida à contemplação de pedras fora do escopo razoavelmente aceitável da geologia? – também amofinou a paciência de um certo pesquisador europeu em uma das histórias lembradas por Ailton Krenak em *Ideias para Adiar o Fim do Mundo*. No início do século XX, esse tal pesquisador – o da história contada por Krenak – viajou para os Estados Unidos e quis entrevistar uma anciã do território Hopi, um dos povos originários da região que hoje se configura como a América do Norte. A anciã estava diante de uma pedra e, ali, demorou-se por um longo tempo, fazendo o pesquisador esperar. Ele então se impacientou e perguntou a um dos membros daquela mesma aldeia Hopi, que o acompanhava para facilitar a comunicação, se ela – a anciã – não iria mais recebê-lo para a entrevista. “Ao que o facilitador respondeu: ‘Ela está conversando com a irmã dela’. ‘Mas é uma pedra’” – retrucou o pesquisador. “E o camarada disse: ‘Qual é o problema?’” (KRENAK, 2019, p. 10)

A sugestão de Ingold, apesar de sua aparição ainda meramente introdutória, e a estória de Krenak, por mais breve que seja essa sua modesta transcrição, combinam-se a sugerir um certo deslocamento numa relação que já pressupomos tão bem estabelecida quanto presunçosamente assimétrica que é a relação entre pessoas e pedras que, apesar de aqui ser tratada dessa maneira mais específica, pode-se estender também à relação travada, numa perspectiva mais ampla, entre pessoas e matéria. Em última instância, essa dicotomia – pessoa *versus* pedras ou pessoas *versus* matéria – é correligionária do paradigma moderno fundamental que aparta a mente da matéria. Isso é observável, sobretudo, na temática da produção, afinal, para se fazer ou produzir um objeto, entram em cena tanto a realidade material da matéria-prima quanto a realidade mental do agente habilidoso. Segundo Ingold:

Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte. (INGOLD, 2012, p. 26).

Ao retornar à temática do projeto e às vigas estéreas que levantam o arcabouço de sua estrutura profunda, posso pensar que, se não fosse esse arranjo linear – erguido de maneira tão justificada e confiável – indicando a direção que devo seguir arriscando, o que me restaria senão a agonia de um vazio sem sentido? Com ele, sinto-me seguro para arriscar, pois sei só haver caminhos que não conduzam meu risco ao arbitrário – que haja sempre boa intenção. Os traços reguladores estão sempre a me balizar, a me sinalizar – com toda certeza e sem a sombra das dúvidas – por qual direção ideal eu devo continuar seguindo ao longo da atividade que é a realização do objeto. Assim, eu risco e esse risco que eu traço – risco também que eu corro – impõe o limite formal daquele amorfo material que eu, muito em breve, pretendo informar. Se risco uma mesa – e o faço na ideia, no projeto, na transparência do espaço ou na alvura do papel –, estou determinando que ali será o limite da madeira. A forma mental do que será o objeto torna-se *realizada* por meio da superfície material que torna possível objeto.

Desse modo, o artefato é caracteristicamente definido – como o é para Godelier – como um objeto formado através da imposição de realidades *mentais* sobre *materiais*. O profissional, argumenta-se, começa a trabalhar com uma imagem ou um projeto já em mente do objeto que ele pretende fazer, e termina quando a imagem está realizada no material. Aqui a superfície do artefato não é apenas do material em particular a partir do qual é feito, mas da própria materialidade, uma vez que confronta a imaginação humana criativa. (INGOLD, 2015, p. 54)

Risco e ordeno que desse limite traçado a madeira – inerte madeira subordinada a mim – não deverá ousar ultrapassar. Quando risco a forma da mesa, defino até onde deverá ir a matéria, imponho-lhe uma trincheira, uma retenção, uma barragem que não lhe permita vazar e que, ao mesmo tempo, seja capaz de lhe distinguir do entorno. O que deve haver até o limite do risco deve ser puramente madeira. O que estiver além do limite do risco será qualquer coisa que não mais seja a madeira retida. Eu salvo a madeira – como as notas musicais salvam o som baldio – da indigência de não saber quem se é quando risco para ela um determinado limite formal e, assim, dou-lhe misericordiosamente uma identidade de mesa.

Faz todo sentido, portanto, eu dizer que entalho a madeira, pois o verbo entalhar – ou talhar – significa, entre outras acepções, predestinar. Quando digo que talho a madeira e que realizo nela a forma mental de mesa, posso estar querendo dizer também que, a cada golpe de cinzel, preparo a peça amorfa de madeira para cumprir o seu destino de ser mesa. A conciliação entre o risco que traço no projeto e a forma que imponho por meio do entalhe dá o limite necessário à matéria para que ela possa se livrar da indigência amórfica e finalmente gozar de uma – digamos – dignidade objetiva. Posto isso, a superfície do objeto parece reter a matéria que lhe dá preenchimento, como uma película de altíssima tensão superficial, um invólucro que embala como que à vácuo aquilo que parece indiciar um certo caráter material do objeto.

A partir do modelo hilemórfico, consideramos a forma e o conteúdo no espaço ideal. A forma é o limite ou o limitante do conteúdo e o conteúdo é o limitado ou tudo aquilo que se vê cercado pelo limite formal da forma. Essa mesma relação entre forma limitante e conteúdo limitado é rebatida para o mundo contíguo em que vivemos. A superfície – essa tentativa de realização da forma – limita o conteúdo do objeto, aquilo que lhe é concreto e tangível, ou seja, aquilo que é a matéria de que ele é feito e que, em certa medida, indica seu caráter material. Por isso, como diz Ingold, é fácil “resvalar da separação *física* entre o meio gasoso e a substância sólida para a separação *metafísica* entre a mente e a matéria” (INGOLD, 2015, p. 54).

A partir daí, podemos incorrer em dois equívocos subsequentes. O primeiro é considerar que o concreto e o tangível do objeto está invariavelmente associado ao seu caráter material ou, em outras palavras, que o concreto e o tangível do objeto é o índice de sua materialidade. Isso nos induz à concepção de que “tudo o que é material reside nas coisas, ou no que Bjonar Olsen (2003) chama de ‘a fisicalidade dura do mundo’” (INGOLD, 2015, p. 54). O segundo – certamente, uma consequência do primeiro – é a

“desmaterialização ou a sublimação em pensamento” do meio. Afinal, se a materialidade está no que há de concreto no objeto e permanece retida pela superfície do mesmo, o que está imediatamente além dessa película superficial não poderia estar atribuído ao que se convencionou chamar de materialidade. Os objetos, que parecem ser os verdadeiros representantes da materialidade, parecem também estar contidos em um espaço ao qual, por não apresentar devidamente certo grau de dureza ou fisicalidade, somos incapazes de atribuir algum indício de materialidade.

No que diz respeito ao design, a forma informa o seu amorfo que é a matéria inerte. No que diz respeito à linguagem, a palavra informa o seu amorfo que é a experiência a partir da qual borbulham as circunstâncias que nos inspiram na concepção dos conceitos. Assim como a linguagem refrata a experiência, a forma também refrata os materiais. A forma dos objetos mediam, através do que é a superfície objetiva, a nossa relação com os materiais de que eles são feitos. Os objetos nos são, em primeira instância, mais sua forma e sua superfície – o que geralmente está associado à sua funcionalidade – do que os materiais de que são feitos – que assumem, no máximo, um papel secundário e qualitativo. Servimos sopa em pratos de porcelana sobre mesas de madeira.

Se vemos um objeto, dificilmente veremos uma peça de madeira que naquele momento está sob a forma de mesa, vemos, antes disso, uma mesa de madeira. Somos tão condicionados à objetividade – forma, superfície, função – que, se uma mesa quebra, o que vemos à nossa frente é uma mesa inútil, uma mesa que não me serve mais, uma mesa que, despojada de função, já não deve mais ser mesa uma vez que o objeto nos parece ser aquilo que há para nos servir. Deixo de ver a madeira – ainda madeira – em forma de mesa quebrada – a mesa não mais mesa – e passo a ver lixo. “Neste ponto”, ressalta Ingold, “materiais parecem desaparecer, engolidos pelos objetos mesmos aos quais deram à luz. É por isso que comumente descrevemos os materiais como ‘brutos’, mas nunca ‘cozidos’ – pois no momento em que congelam em objetos eles já desapareceram” (INGOLD, 2015, p. 60).

É de Ingold a corajosa crítica contra a noção de materialidade tão cara aos estudos da arqueologia e da cultura material. Essa noção, filha do modelo hilemórfico que tem como ponto de partida a separação indiscutível entre mente e matéria, mais parece desmaterializar o mundo material, ou melhor, mais parece fazer desaparecer os materiais desse mundo. Seu ponto de partida coincide com a chamada “abordagem ecológica da percepção visual” proposta por James Gibson. Gibson desmembra o “ambiente habitado” em *meio*, *substâncias* e *superfícies*. O *meio* é o que, ao oferecer pouca resistência, nos

permite à locomoção e à percepção. Nosso meio, portanto, é o ar. Através dele, podemos nos mover em dança, cheirar aromas, ouvir ruídos, enxergar. Já as substâncias abrangem tudo aquilo que seja mais ou menos sólido e, por oferecerem certa resistência, podemos ocasionalmente usá-las como apoio – sem falar no quanto deva ser difícil enxergar ou avançar através de algumas delas. As *superfícies*, para Gibson, encontram-se na “interface entre o meio e as substâncias”, elas são esse sítio de tamanha importância onde “a maior parte da ação acontece” (GIBSON, 1979 apud INGOLD, 2015, p. 54). As alterações térmicas acontecem, por exemplo, por meio das superfícies e, via de regra, em termos de uma passagem ou de uma travessia energética. As vibrações moleculares, que caracterizam o calor, atravessam as superfícies e resfriam as substâncias a partir das quais emigraram enquanto aquecem as substâncias em que acabaram de chegar. O que seria do espetáculo cromático sem a interatividade superficial? Vemos o preto quando a superfície, opaca, tem mais nada a fazer senão absorver todos os espectros da luz que lhe toca ao passo em que vemos o branco quando a superfície, sensível, acaba por refletir todos os espectros da luz que lhe ilumina numa soma de alvura explosiva. Os aromas também são trocas tão superficiais quanto o são a osmose e a difusão ativa.

A superfície não é uma película de separação que destaca os objetos entre si e os impermeabiliza em relação ao meio. A superfície é, antes de tudo, intersecção e contato, uma zona mais ou menos permeável que auspicia trocas e interações. A materialidade do mundo – ou seja, aquilo que lhe é material – não é, portanto, algo que está confinado sob a pele superficial dos objetos. Aceitar que a materialidade está relacionada à fisicalidade dura do nosso entorno significa dizer em igual medida que tudo aquilo que escapa à retenção das superfícies objetivas não é – digamos assim – material. Em última instância, isso acarreta no que Ingold denuncia como sendo o grande equívoco crasso tanto da arqueologia quanto dos estudos em cultura material que é a desmaterialização do meio. Decerto, a materialidade não passa de uma noção tão conceitual e tão abstrata como costumam ser as noções. Barthes, em *Mitologias*, já sugere que a presença do sufixo *-idade* indicie uma operação linguística que o utiliza como recurso semântico para a construção de um conceito ou uma ideia acerca de algo. A exemplo do conceito de Grécia – ideia de Grécia ou a “*grecidade*” – que o cinema hollywoodiano procurou forjar através das perucas utilizadas por personagens em filmes ambientados na Grécia Antiga apesar de elas não encontrarem correspondência histórica ou iconográfica nos penteados clássicos. A materialidade – retorno a dizer – não passa de uma ideia – e, portanto, abstrata, conceitual, mental – forjada acerca dos materiais. As superfícies menos separam

e mais viabilizam o contato entre substâncias materiais e meios igualmente materiais ao invés de decretar o que, de um lado, é material e o que, de outro, não o é. “Posso tocar a rocha, seja de uma parede da caverna ou do chão sob os pés, e posso, assim, obter uma sensação de como a rocha é como um *material*. Mas não posso tocar a *materialidade* da rocha. A superfície da materialidade, em suma, é uma ilusão” (INGOLD, 2015, p. 56).

A materialidade – essa noção, ideia, conceito, abstração – tornou-se a maneira viável e, acima de tudo, característica de se tratar os materiais – esses itens mundanos e de segunda categoria – dentro do elevado regime ontológico estruturado pelo paradigma racionalista da modernidade. Sempre melhor quanto mais longe do chão – das rochas, dos pés, das pedras, das mãos, do *físico* – e mais próximo do que está além disso – da cabeça, do cérebro, da mente, do espírito, do *metafísico*. Na concepção hilemórfica, a realização objetiva – nós já sabemos disso – acontece a partir da imposição de uma forma ideacional – *morphé* – contra uma porção inerte e amorfa de matéria – *hyle*. Essa separação entre forma e matéria – *morphé* e *hyle* – dá-se como uma espécie de versão aplicada da separação mais ampla e abrangente que Platão estabelece entre mundo sensível e mundo inteligível. Há um mundo contíguo e imediato ao qual temos acesso através da nossa sensibilidade, dos nossos sentidos, da percepção, enfim, através do nosso próprio corpo; um mundo a que vemos, tocamos, cheiramos, gostamos. Há também um outro mundo, um mundo além, um mundo ao qual temos acesso através apenas de nossa inteligência, de nossos pensamentos, da razão e da mente; um mundo a que podemos apenas conceber e idealizar. O mundo sensível é o mundo que, por assim dizer, podemos tocar. O mundo inteligível, ao contrário, é aquele que se mostra impossível às investidas desse nosso toque.

Tratar da pessoa aqui – um ser vivo, um ser humano? – certamente nos levará a caminhos interessantes. Não é rara a ideia de que dentro do corpo de uma pessoa possa haver um espírito – uma alma, uma agência – que o anime, que o coloque em movimento e que lhe permita agir mesmo que em grau variável de autonomia. Há aquilo que podemos tocar no corpo de uma pessoa viva, a saber, seu próprio corpo, sua pele, seus cabelos, seu rosto. Isso sem contar naquilo que podemos tocar dessa mesma pessoa viva em ocasiões cirúrgicas como seus rins, seus pulmões, suas vísceras. Tudo isso nos é tangível, palpável, sensível. No momento imediato em que uma pessoa viva morre, todo esse aparato de carne e osso que havia enquanto havia vida continua ali – o próprio corpo, a pele, os cabelos, o rosto, os rins, os pulmões, as vísceras. Entretanto, algo que havia enquanto havia vida deixa de existir quando da morte, algo que, apesar de nos ser impossível ao

toque, havia ali incontestavelmente. Seu haver é tão inquestionável quanto preponderante, afinal, trata-se justamente daquilo que distingue o corpo de uma pessoa viva do corpo de uma pessoa morta.

Será que poderíamos chamar de alma? Ou talvez fosse melhor chamarmos de espírito? O que de fato parece estar em jogo aqui é o contraste entre a dimensão de uma *presença presente* – sensível, tangível, concreta, sólida, corporal, material – que se mantém correlata à categoria platônica de mundo sensível e a dimensão de uma *presença ausente* – impossível ao toque, inapreensível, espiritual, mental – que se mantém, por sua vez, correlata à categoria antagônica de mundo inteligível. Assim, a matéria parece estar mais relacionada a uma concretude tangível enquanto que a mente parece estar mais relacionada a uma espiritualidade etérea. Espírito – essa *presença ausente* correlata às noções de mente, ideia, conceito, inteligibilidade – tem sua origem etimológica – e isso não nos é mais uma novidade – no termo *spiritus*, o qual em latim significa hálito. Que mais pode ser então o hálito senão essa própria *presença ausente*? Nós não conseguimos vê-lo, tampouco podemos tocá-lo e, no entanto, seguimos sem dúvida da sua existência. A noção de espírito nasce dessa própria qualidade gasosa e, por assim dizer, aérea do hálito. Há o hálito – aquilo que é gasoso, aéreo, espiritual – e há o seu avesso – aquilo que é sólido, concreto, material. Talvez surja daí o caráter desmaterializante da noção hilemórfica de materialidade a qual nos induz, como bem diz Ingold, ao resvalamento de uma separação *física* entre o meio gasoso e a substância sólida para a separação *metafísica* entre mente e matéria.

Se olhamos para um objeto e consideramos ter à nossa frente um item representativo daquilo que é material no mundo, se olhamos para esse mesmo objeto e o consideramos como um item destacado em positivo – figura – de um meio em negativo – fundo –, estamos devidamente sucumbidos ao inebriante dolo refratário da forma que, entre tantos efeitos, lança uma nuvem de fumaça em torno dos materiais e os faz desaparecer sob a superfície ilusória da materialidade. No entanto, se nos damos conta – o que não é muito difícil – que o meio é tão material quanto as substâncias e que as superfícies são essas zonas de troca e contato entre materiais os mais diversos – e, portanto, entre as substâncias entre si e entre elas e o meio –, chegaremos à conclusão de que não há uma materialidade encapsulada por uma forma superficial contraposta à noção abstracionista de um meio vazio. Não há um lado de dentro – esse sim material – e um lado de fora. Em se tratando de mundo material, ou melhor, em se tratando do mundo real dos materiais –, não há positivo e negativo: é tudo, ao mesmo tempo, material. Diz Ingold:

Como todas as criaturas, os seres humanos não existem no “outro lado” da materialidade, mas nadam em um oceano de materiais. Uma vez que reconheçamos nossa imersão, o que este oceano revela para nós não é uma homogeneidade branda de diferentes tons de matéria, mas um fluxo no qual diferentes materiais dos mais diversos tipos, através de processos de mistura e destilação, de coagulação e dispersão, e de evaporação e precipitação, sofrem contínua geração e transformação. (INGOLD, 2015, p. 56)

Quero mergulhar nesse oceano em que já intuí estar imerso. Aliás, não só imerso, como quem se lança de um despenhadeiro ao mar, mas imerso, sobretudo, como quem dele faz parte tanto quando as ondas de água e de sal. Saltar da margem ilusória da materialidade superficial e me deixar ser levado pela correnteza que embala os materiais de que é feito o mundo e os materiais de que sou feito ou através dos quais eu posso ser – os materiais que, enfim, eu mesmo sou. Aonde conseguiria chegar caso levasse um pouco mais adiante aquele convite ingoldiano que nos faz prestar atenção à pedra que buscamos lá fora? Vou contar aqui – também como quem mergulha – não mais do que meia dúzia de estórias, certas estórias as quais vivi na companhia de algumas pedras. Será possível uma relação entre pessoa e pedra ou, como já havíamos considerado, entre pessoa e matéria – relação essa que, no final das contas, vai dar na dicotomia fundamental entre mente e matéria – que escape à determinação hilemórfica que atribui à pessoa uma mentalidade ativa e operante e à pedra uma materialidade passiva e inerte a ponto de serem consideradas antípodas tão polarizadas e assimétricas em sua condição existencial? Nademos.

TRÊS PEDRAS, UM OTÁ E A PEDRA DA BALEIA: seguindo o caminho das pedras

Dentro do mar, tem rio / Dentro de mim, tem o quê?

(CAPINAN, MENDES, 2006)

Entre por uma porta, que saio por outra. Quem quiser uma estória, que me conte outra! Era sempre assim que minha vó arrematava o fim das estórias que ela me contava quando passávamos as longas tardes sem fim sentados no sofá da sala de sua casa. Uma maneira rimada de tentar se desvencilhar de minha insistência incansável já que eram tão incansáveis também meus ouvidos para tudo aquilo que ela sempre tinha a me contar. Queria conhecer cada fábula, aquelas com cegonhas e onças falantes, havia também aquela com o macaco trapaceiro que – nossa! – eu adorava. Porém, ficava ainda mais instigado com as estórias – na maioria das vezes, até mais fabulosas que as fábulas – sobre o passado de nossa família que ela envolvia numa certa realística névoa fantástica. Agora, assumo a vez da contação.

Para essas estórias – essas de agora, as estórias que devo contar aqui – importam todas as beiras de suas ocorrências – são importantes as margens que lhes deram a terra sobre a qual puderam acontecer –, mas importa – acredito que ainda mais – a correnteza das águas cujas ondas lhes prestaram o embalo. Pertence às águas, portanto, essas estórias. Quando ainda doces, elas fazem ser sua beira as terras da Chapada e mais adiante fazem as terras de Cachoeira serem sua beira também. Quando finalmente salgadas, elas se esbarram às beiras de areia em Itaparica e Salvador. As águas que cortam Andaraí são as mesmas águas que cortam Cachoeira e que desaguam na baía, cercando Itaparica por todos os lados e molhando os nossos pés quando vamos dar um mergulho no Porto. Essas águas irmanam todas essas beiras de terra e fazem delas quase que um mesmo chão.

O que conto dessas águas? Certas estórias que desaguam no agora e que correm desde um quando em que nem éramos gente ainda – talvez peixes, talvez pedras. Afinal, como diz Krenak a respeito da narrativa de alguns povos originais, “nossa transformação aqui na Terra são memórias de quando éramos, por exemplo, peixes. Porque tem gente que era peixe, tem gente que era árvore antes de se imaginar humano. Todos nós já fomos alguma coisa antes de sermos pessoa” (KRENAK, 2020, p. 51). Vez ou outra, essa memória nos assalta com o que Muniz Sodré chama de anterioridade à condição de

pessoa, “uma nostalgia de um tempo anterior de não ser cosia alguma, uma pedra alta, cercada de capim, um rio indiferente, uma árvore se erguendo no meio da floresta” (AGUALUSA, 2017 apud SODRÉ, 2017, p. 175).

Leopoldina Magalhães da Costa foi da primeira geração nascida no Brasil – mais precisamente na cidade de Cachoeira – de um núcleo familiar vindo de navio a partir de Portugal. Eu não a conheci. Morreu antes que eu pudesse conhecê-la – nem mesmo era já nascido, talvez fosse um peixe à essa época. Morreu no dia em que Dona Dária havia visto, no copo com água, uma pomba alva alçar seu voo para o céu. Todos a chamavam de Pupu. Seu Mateus Aleluia costuma dizer que quem nasce em Cachoeira e cresce nessa cidade conhece bem e desde cedo o som dos atabaques. Ao longo desse meu tempo por aqui, muitas são as noites em que me debruço à janela de minha casa para admirar o espelho escuro do rio e tentar adivinhar de qual direção vem o som das batidas. Há muitos terreiros de candomblé na Faceira. No entanto, algumas das vezes, o som que ouço não ecoa da vizinhança, mas sim de lá da outra margem, onde está São Félix. O toque atravessa o rio – consegue vencer essa distância – e vem bater aqui. O som dos atabaques pertence tanto ao noturno sonoro dessa cidade quanto pertence também o canto das cigarras ao entardecer de qualquer outro lugar. O som dos atabaques é quase que o silêncio dessa cidade, o seu nível zero de ruído, o om do universo daqui.

Pupu frequentava os candomblés de Cachoeira. Certamente, frequentava ao menos um desses que – hoje aqui da janela – eu ouço estalarem o couro dos seus atabaques. Em dada ocasião, ela foi convidada para uma festa. *Aráaye a jé nbo / Olubajé a jé nbo / Aráaye a já nbo...* Tratava-se de um Olubajé, *O Banquete do Rei* – tradução livre para o português de seu nome original em iorubá que, como bem assinala Antonio Risério, “é uma língua aglutinante, tipo tupi e alemão” (RISÉRIO, 1981, p. 12). Nesta celebração, Obaluaê – “o rei dono da terra” – convida as pessoas – *ará aye*, “povo da terra” – para se servirem – *je*, “comer” – do seu banquete. De dentro do barracão, saem as filhas e os filhos de santo da casa, cantando e dançando todos, carregando as panelas de barro cheias de comida ao som dos atabaques e do canto iorubano que convida os presentes àquela fartura – este mesmo canto que há pouco eu acabei de transcrever e arriscar uma tradução. O banquete deve apenas ser servido no tempo, na área externa do terreiro, sob o céu e em pleno sereno. Toda a sorte de comida de azeite: vatapá, xinxim de galinha, xinxim de bode, omulucum, axoxó, feijão preto, feijão branco, fava, banana-da-terra frita no dendê, abará, acarajé. E mais: ovo cozido, abóbora, inhamé. Além de arroz, milho branco e pipoca. Sem prato e sem talher, come-se de mão numa folha de

mamona. O caruru é a única comida que não pode – e nem deve – ser servida num Olubajé, pois o quiabo – ingrediente principal do caruru – é um fundamento de Xangô, outro rei com quem Obaluaê tem estabelecida uma relação conflituosa – de aversão e incompatibilidade – a que chamamos de quizila.

Os orixás – assim nos acostumamos a dizer – manifestam-se nos corpos de pessoas que eles mesmos escolhem para serem suas filhas. A alguns desses corpos, eles os põem a dançar. No candomblé, há uma divisão geral entre pessoas que rodam e pessoas que não rodam no santo, grosso modo, essa divisão diz respeito a um grupo de pessoas que são e a outro grupo de pessoas que não são susceptíveis ao que certa literatura tradicional acerca das religiosidades afro-brasileiras chamam de possessão. Os corpos que não rodam no santo, quando corpos de homens, são os corpos dos ogãs e, quando corpos de mulheres, são os corpos das ekedis. Ogãs e ekedis são, portanto, – e respectivamente – homens e mulheres que não rodam no santo. Os corpos rodantes, por sua vez, são os corpos dos eleguns, corpos ditos assim mesmo sem qualquer distinção de gênero. Em momentos de festividade litúrgica, os orixás animam os corpos dos eleguns em movimentos de dança que reencenam as estórias inscritas no arcabouço mitológico iorubano. A cada orixá é atribuído um conjunto de estórias mitológicas – os itans –, assim como um toque rítmico característico e um repertório de dança também específico composto por uma série de passos que recriam alguns dos acontecimentos narrados pelo itans. Ao toque do agueré, Oxóssi reencena suas caçadas; ao toque do batá, Ogum reencena suas batalhas; ao toque do alujá, Xangô atira seus raios sobre a terra; dançando, Oxum banha-se no rio e Obaluaê ensina a sabedoria de silenciar para se abrir escuta. O momento litúrgico em que o orixá dança no meio do barracão por meio da animação dos corpos dos eleguns é chamado de run do santo. Diz-se, então, que o santo está tomando o run.

Naquela noite de Olubajé, Obaluaê tomava seu run no barracão enquanto os alabês, que são os ogãs com a missão do toque, batiam o couro dos atabaques para percutir o savalú, o ritmo que embala os passos de sua dança. O Velho costuma vestir-se com uma cobertura feita de muita palha-da-costa – o azé – que lhe serve para esconder o rosto e todo o tronco. Ficam expostos apenas suas pernas que dançam e seus braços que coreografam as cenas de uma impetuosa escavação através da terra. Obaluaê, àquela noite, esquivou-se da dança e deteve-se em frente a Pupu. Retirou o azé que lhe cobria a cabeça e o pendurou sobre seu ombro. Tocou-a na barriga, à altura próxima do ventre, e, em seguida, bateu forte o punho fechado contra o próprio peito e gritou seu ilá vigoroso de terremoto – o grito de quem faz a terra abrir-se ao meio.

Obaluaê é o nome de um orixá. O termo em si – o termo cru, o termo como palavra crua – trata de uma expressão iorubana que se refere a uma espécie de título adquirido por um ancestral divinizado. Em algumas interpretações, o orixá – definição complexa cujo consenso foge ao interesse e à capacidade desse texto – é um ancestral, alguém que viveu sobre a Terra há muitos e muitos anos, que se divinizou e que soube estabelecer ligação com uma das forças da natureza (VERGER, 1986, p. 18). Já Pai Agenor Miranda diz, em vídeo de entrevista, que o orixá é “um vento sagrado” que se encantou através de algum fragmento da natureza (MIRANDA, 2001). Iemanjá encantou-se através do mar, Yansã encantou-se através do vento, Oxumarê encantou-se através do arco-íris. A palavra Obaluaê é uma aglutinação linguística que alinhava três termos do iorubá: *obá* que significa “rei”; *oni* que significa “dono” e que, em geral, aparece sob sua forma contráctil como nas palavras *Olorum*, “dono do céu”, e *Olodum*, “dono da festa”; *aye* que significa “terra” ou ainda que, como menciona Antonio Risério em *Carnaval Ijexá*, equivale ao “nosso mundo, este nosso mundo e tudo o que vive aqui em contraposição a ‘orum’, o além” (RISÉRIO, 1981, p. 13). A palavra Obaluaê, portanto, significa “rei dono da terra”. Ela se impõe como nome e também como uma titulação à medida em que é capaz de remeter-se à estória de um ancestral que se encantou através desse elemento da natureza que é a terra propriamente dita. Não me refiro à noção maiúscula da Terra – nosso planeta – ou a outra noção – certa noção de terra – que se torna cada vez mais abstrata quanto mais se oponha, antônima, à noção paradisíaca de céu. Refiro, especialmente, ao pó sobre o qual plantamos nossas plantas e através do qual nossas plantas ramificam suas raízes. Refiro ao pó do qual viemos e ao qual, infalivelmente, haveremos de voltar.

De acordo com a cosmologia iorubana, Obaluaê é o orixá responsável pela condução das pessoas durante o seu processo de morte. Aproxima-se do enfermo, sendo capaz de curá-lo ou de conduzi-lo ao óbito. Ouvi falar – e tantas foram as vezes – que o Velho come a carne e rói o osso. Encantado através da terra, dançando sua coreografia escavatória, ele se encarrega da decomposição dos corpos enterrados, da desintegração que abate o complexo arranjo de matéria que compõe um organismo. Por sua proximidade com a morte, Obaluaê é historicamente considerado o orixá das pestes e das doenças, especialmente, daquelas que afligiram a humanidade em larga escala como a epidemia de varíola que aconteceu ao longo da primeira metade do século XX e a epidemia do HIV durante a década de oitenta desse mesmo século. Ao que sopra o vento dos mistérios, o afoxé Filhos de Gandhi apresentou como tema do Carnaval de 2020 uma homenagem ao orixá: “Omólú – Obaluaiê, deuses da doença e da cura”. O tema evidentemente havia sido

definido muito antes de Tedros Adhanom Ghebreyeses, então diretor-geral da Organização Mundial da Saúde (OMS), ter declarado em março de 2020 que a covid-19, doença causada pelo novo corona vírus, havia assumido a trágica condição de pandemia.

Há um itan iorubano que já é até bastante conhecido. Vou lembrá-lo aqui. Certa feita, anunciou-se que aconteceria uma grande festa no orum e que todos os orixás estariam prontamente convidados para tal. Obaluaê, no entanto, não iria participar. Sua aparência, que o deixava envergonhado e inseguro, era medonha. Ele tinha todo seu corpo coberto por feridas purulentas. Na tentativa de resolver o problema, Ogum deu-lhe um farto maço de palha-da-costa com o qual Obaluaê pôde finalmente esconder todo seu rosto e todo seu corpo, evitando assim de expor a aparência terrível que tinha sua pele pestilenta. Finalmente, ele conseguiu entrar na festa, mas ficou pelos cantos, à margem da comemoração, sem dançar e sem congregar com os demais orixás. Ninguém o queria por perto. Oyá – a mulher que rasga – observou o comportamento acanhado de Obaluaê e quis saber de quem se tratava aquele ali escondido por debaixo do azé. Ela, então, sendo orixá da ventania, soprou-lhe um vento forte – mas tão forte, tão forte – que as palhas que cobriam Obaluaê rodopiaram no ar – voaram para longe – e todas as feridas do seu corpo estouraram, sendo convertidas em pipoca. Dizem que ficaram todos ali inebriados pela beleza que antes estava escondida por baixo da palha. Nos candomblés, os orixás – por meio dos corpos dos eleguns – dançam sua dramaturgia coreografada e revivem as estórias de um remoto passado ancestral.

Perto de completar cinco anos, a filha de quem Pupu estava grávida à ocasião do Olubajé contraiu varíola. Como é a sina dessa doença, seu corpo ficou pipocado por um enxame de feridas purulentas. Os focos principais da peste – nesse caso, calharam de ser dois – eclodiram próximos aos seus olhos. A família desesperou-se tanto com o risco da morte precoce quanto com a seqüela da cegueira na remota hipótese de cura. Recorreu-se a todo tipo de tratamento. Um deles consistia em cortar os focos das feridas que estavam abertas com o gume em brasa de uma faca aquecida pela chama de uma vela; pingar, em seguida, a cera derretida dessa mesma vela sobre o corte recém feito; e, por fim, deitar a criança sobre folhas de bananeira passadas ao fogo para que as aberturas de sangue e pus não grudassem no leito.

A menina sobreviveu à varíola e os seus olhos sobreviveram à cegueira. Sua pele, no entanto, ficou marcada pelas cicatrizes com as quais as feridas da doença costumam marcar as peles de quem por ela foi acometido. O rosto salpicado de manchas e pequenas

formações de verruga renderam-lhe o apelido de *bexiguinha* entre os perversos colegas de escola. *Bexiguinha* era a alcunha pejorativa que aborrecia as crianças sobreviventes do surto de varíola da década de vinte e que, como seqüela, apresentavam uma profusão de verrugas pelo corpo, verrugas essas que se assemelhavam a pequenas bexigas. Algumas versões da historiografia da música popular brasileira dizem que o nome Pixinguinha deriva, em partes, desse mesmo motivo. Alfredo da Rocha Vianna Filho foi vítima de varíola durante a infância. Uma das suas avós, africana do Congo, chamava-o de *pinzindim*, termo que significa menino bom em sua língua natal. Num golpe aglutinante, teria sido a partir do cruzamento entre os termos *pizidim* e *bexiguinha* que nasceu o apelido do músico brasileiro.

As marcas acompanharam a pele da menina até o início de sua adolescência. Um vento vindo do oriente, então, lhe soprou o rosto. Joãozinho – Joãozinho era como as pessoas costumavam chamar seu pai – retornou de uma das muitas viagens que realizava a trabalho com uma surpresa guardada dentro da mala. João Máximo da Costa havia nascido também aqui em Cachoeira e fazia parte de uma família negra escravizada até 1888. Ele era profissional liberal, trabalhava como caixeiro-viajante e rotineiramente embarcava no vapor da cidade. Desse vapor, restam apenas os versos de um samba de roda muito antigo que lamenta a aposentadoria do seu itinerário marítimo. *O vapor de Cachoeira não navega mais no mar/ o vapor de Cachoeira não navega mais no mar/ arriba o pano, toca o búzio/ nós queremos navegar*. Navegando entre as águas do Paraguaçu e as águas da baía, Joãozinho conheceu um japonês, vendedor de cosméticos de última geração, que lhe indicou um creme. Certamente, a pele da menina ficaria livre daquelas cicatrizes trágicas causadas pelo infortúnio da varíola. Algumas marcas sumiram, outras apenas se atenuaram. Passado certo tempo, a filha de Joãozinho e Pupu casou-se com um rapaz vindo de Andaraí e eles, então, decidiram tentar a vida na capital. O rio Paraguaçu – e disso nós já sabemos – nasce na Chapada Diamantina e, a partir dali, suas águas seguem lavando os seixos de cristais e diamantes, regando as orquídeas que crescem enraizadas às pedras, nutrindo de ferro as canelas-de-bode, as tiriricas-do-mato, as bromélias, as helicônias, servindo de casa aos molés e aos tucunarés. Em seguida, rumam ao o recôncavo baiano e, mais adiante, ganham a imensidão atlântica para dar voltas em torno da ilha e encostar Salvador. Eis os meandros das estórias que essas águas contam.

Quando as cicatrizes que restaram no seu rosto ou já haviam em certo tanto sido desfeitas ou se camuflavam discretamente entre os talhos do tempo, minha vó buscava –

hábito de todas as segundas-feiras – no alto do armário da cozinha uma panela velha de alumínio, que havia reservado estritamente para esse fim, e a colocava na boca acesa do fogão. Lançava dentro da panela – o fundo de metal já devia estar quente o bastante – um punhado de areia – areia catada na praia, no tempo devido de maré cheia e quarto crescente da lua – e, em seguida, lançava mais um outro punhado, um açoite de milhos de pipoca. Obaluaê – talvez caiba uma breve passagem por mais um itan – foi abandonado ainda pequeno por Nanã, sua mãe, na beira de uma praia. Ela o rejeitava devido à aparência medonha e moribunda com a qual ele havia nascido. Ali, abandonado sobre a faixa de areia, Obaluaê sobreviveu e obteve a cura de suas enfermidades graças aos cuidados de Iemanjá. A flor do Velho não pode ser feita na gordura quente, ao invés disso, é sobre o leito de areia da praia que o milho deve estourar.

Minha vó dividia essa pipoca em dois balaios de palha. Esperava esfriar. Servia-se de um dos dois e, deste, ela me punha também a me servir. A pipoca era insossa, mas, de alguma maneira, eu sentia que a falta de sal era o seu principal ingrediente – era a falta de sal que me fazia perceber do que se tratava aquela pipoca, sobretudo, em relação às demais pipocas que eu já havia provado na vida. Em certas ocasiões, se a demanda fosse de saúde, ela cochichava suas rezas baixinho e passava uns punhados da flor no meu corpo. O outro balaio, ela o colocava num altar que mantinha no quarto pequeno que ficava nos fundos de sua casa. Havia muitas coisas nesse altar. Tudo bastante *identificável*: havia um Senhor do Bonfim, o Cristo crucificado; uma Nossa Senhora das Graças, a mãe de Cristo com as mãos abertas em dádiva; havia uma Nossa Senhora de Fátima, a mesma mãe de Cristo, porém com as mãos postas em oração; havia um São Benedito, o santo preto; havia um busto de Santa Anastácia, a santa escravizada de mordaca atada à boca; havia um Hindu, com turbante e em posição de lótus; havia um Buda; havia uma pirâmide lilás translúcida com a balança zodiacal de seu signo; havia velas, algumas flores.

Entre tantos objetos aos quais eu conseguia identificar e distinguir, uma coisa despertava minha curiosidade. Não entendia o motivo de, entre tantas estatuetas e santinhos, haver ali uma pedra. Não fazia sentido – não para mim – haver uma pedra num altar, porque aquela pedra – que era uma pedra em si – não significava nada além disso. Uma pedra. Tamanho de um palmo adulto, achatada, comprida, levemente ovalada nas extremidades, áspera, cor avermelhada com rajadas em branco e grafite. Era uma pedra. Não era uma drusa cristalina de aparência sofisticada com que decoradores adornam escritórios, não era um elefante de pedra que os esotéricos colocam de bunda virada para

a porta sobre a mesa da sala, muito menos as pedrinhas que fazem as vezes de folha nos ramos de arame das árvores da felicidade. Era só uma pedra e ela era apenas isso mesmo. Qual o sentido? *É o Xangô de seu tio*. Uma antiga amiga sua que era mãe de santo – Mãe Caetana Sowzer de Oxum, *Iyá Lajuomin* – havia lhe dado essa pedra indicando qual seria o santo de seu filho e sugerindo, ao mesmo tempo, que aquele santo inspirava certos cuidados. A partir dali, botei na cabeça que também queria a pedra do meu orixá.

Passávamos boa parte das férias de verão na ilha de Itaparica. Logo de manhã cedinho, fazíamos nossa caminhada à beira da praia e, em seguida, entrávamos no mar. Nossos banhos eram sempre mergulhos feitos no raso – tamanho o seu temor perante às águas. *Veja bem: a água não tem cabelo. Se a correnteza lhe arrastar, onde você vai segurar?* Em um desses dias, ela preferiu descansar-se à sombra de uma amendoeira e eu, sozinho, mergulhei no mar, nadei até o fundo. Então, me banhei naquela cor de garapa, azul turquesa e reflexos de oliva. Se via verde a água daquele mar, – não! –, na verdade, a água era azul. Mas se, finalmente, eu a via azul, a água daquele mar tornava-se verde à minha frente. Cor à deriva. Tentava segurar a cor das águas, mas nada ficava retido na retina do olho. Tentava segurar as próprias águas, mas nada ficava retido em minha mão. Água não tem cabelo. Onde eu iria me segurar? Nas noites de lua, no Farol das Estrelas, todos ali sabiam bem que aquele rastro de prata era o cabelo da mulher de sete nomes que mora dentro d'água. Minha vó se levantou, saiu da sombra da amendoeira e caminhou até à beira do mar. Agachou-se, chafurdou a areia molhada e me chamou. Pediu que eu lhe estendesse a mão. *Aqui estão: Iemanjá, Obaluaê e Xangô*.

Mantive essas três pedras comigo. Devo admitir que, por muito tempo, elas permaneceram esquecidas no fundo de uma gaveta. Nunca havia me interessado por elas como fui capaz um dia de me interessar pelos quartzos, citrinos, ágatas e ametistas com que eu costumava ornamentar as estantes do meu quarto. A cada faxina, a cada arrumação ou a cada mudança, ocorria o momento crucial em que eu precisava decidir se seguiriam comigo ou se, a partir dali, seriam descartadas. Assim como aquela pedra que um dia vi no altar, aquelas três pedras não faziam tanto sentido para mim. De alguma maneira, elas não me eram úteis. Afinal, não admirava sua aparência como admirava àquela dos cristais que eu encontrava no fundo do Paraguaçu em Andaraí enquanto observava os poliedros das formações cristalinas através de suas superfícies transparentes. Aquelas pedras não eram úteis. Eu as olhava como certamente as olharia, ao menos superficialmente, um geólogo, ou seja, como um “pedaço disforme de matéria”, uma porção evidentemente material, porém sem forma e conseqüentemente sem sentido. Decidi mantê-las comigo a

partir do momento em que me dei conta que elas eram as únicas coisas que restaram do tempo em que vivemos juntos – eu e minha vó – e que eu ainda podia segurar: eram os cabelos do mar de nossa memória. As pedras – ao que parece – ganham sentido apenas quando são sequestradas de sua brutalidade material pelas mãos da cultura. Talvez fosse mesmo o problema essa ausência de um contexto que unisse essas pedras significativas às suas refrações semânticas. A partir do que propõe Christopher Tilley em *The Materiality of Stone*, Ingold diz:

Há um mundo de pedras que é alheio “às ações, pensamentos e relações sociais e políticas dos seres humanos”. Aqui estamos lidando com “materiais brutos”. São estes que os geólogos estudam. Para o geólogo, uma pedra é um pedaço disforme de matéria. Ele pode encontrar formas *na* matéria, por exemplo, em sua estrutura molecular ou cristalina, mas são essas, e não a forma exterior da pedra mesma, que lhe concernem. No outro lado está um mundo no qual as pedras são apanhadas na vida dos seres humanos e lhes são conferidas forma e significância através da sua incorporação a contextos históricos e sociais dessa vida. (INGOLD, 2015, p. 66)

Às vésperas de sua morte, deitei e sonhei. Com os olhos fechados, de dentro do escuro, eu pude ver. Era uma das praias daquela ilha em que costumávamos passar parte das férias de verão. Nessa praia, especificamente, estende-se um vigoroso quebra-mar em paralelo à faixa de areia. Estava sentado sobre as rochas do quebra-mar que beiram o canal, canal que une as águas da praia com as águas mais profundas do mar aberto. Estava, dali, olhando a cor à deriva daquele mar entre o verde e o azul. A alguns metros, minha vó estava também e carregava uma criança recém-nascida em seus braços. Algo como se alguma fotografia nossa de anos atrás pudesse ter sido convertida numa cena em movimento. De repente, surgiu uma criatura sobre o quebra-mar, a aparência feminina de silhueta e seios. O que parecia ser sua pele era a trama tecida por uma rede de pesca azul e o que parecia ser sua carne era uma troça maciça de algas marinhas e sargaço. Cheiro forte de maresia. Antes de morrer, minha vó entregou a criança que estava em seu colo àquela criatura feita de mar.

Estive, pela primeira vez, em frente ao Ifá – o jogo de búzios que é o instrumento oracular do candomblé. Diz-se que é apenas a partir das quedas combinatórias que os dezesseis búzios desse jogo apresentam ao serem lançados que se pode devidamente atribuir certo orixá a alguém. Segundo nos conta Reginaldo Prandi no prólogo do seu já muito conhecido livro *Mitologia dos Orixás*, um mensageiro dos povos iorubanos chamado Exu peregrinou longas distâncias a fim de encontrar entre as aldeias soluções que ajudassem à humanidade na resolução dos muitos problemas que a afligiam. Aconselhou-se, então, a Exu que se dedicasse a ouvir e recolher toda a sorte de estórias

que tivessem sido vividas sobre a Terra, bem como as medidas adotadas e as oferendas realizadas para que se pudesse, enfim, chegar a desfechos felizes em cada uma delas. O mensageiro compilou, ao todo, um conjunto de 301 estórias, “o que significa, de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, (...) um número incontável de estórias” (PRANDI, 2001, p. 17). Exu estruturou, portanto, um patrimônio coletivo de experiência acumulada, algo próximo talvez ao que, em hermenêutica, poderia ser considerado como o padrão de assimilação já sedimentado, aquele sem o qual nós não seríamos capazes de assimilar qualquer tipo de novidade, ou seja, à pré-compreensão que invariavelmente modula toda e qualquer compreensão naquilo que se convencionou chamar de *círculo hermenêutico* (VALVERDE, 2007, p. 145).

Realizada essa pacientíssima missão, o orixá mensageiro tinha diante de si todo o conhecimento necessário para o desvendamento dos mistérios sobre a origem e o governo do mundo dos homens e da natureza, sobre o desenrolar do destino dos homens, mulheres e crianças e sobre os caminhos de cada um na luta cotidiana contra os infortúnios que a todo momento ameaça a cada um de nós, (...) a derrota em face ao inimigo traiçoeiro, à infertilidade, à doença, à morte. (PRANDI, 2001, p. 17)

Todo esse repertório de conhecimento – as estórias, os infortúnios que elas contam e as respectivas chaves para a solução desses infortúnios – foi concedido a Orumilá, o adivinho – ele também era chamado de Ifá. O legado de Ifá atravessou os séculos e segue até hoje sendo transmitido, geração após geração, para os seus seguidores, os babalaôs ou pais do segredo. Essas estórias primordiais, que integram a tradição do Ifá, remontam fatos que aconteceram num longínquo passado ancestral mitologizado e que se repetem no presente, atualizando-se na vida que vivemos aqui e agora. “Para os iorubanos antigos”, diz Prandi, “nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes” (PRANDI, 2001, p. 18). Em outras palavras – provocativas palavras hermenêuticas –, “só compreendemos o que já compreendíamos” (VALVERDE, 2007, p. 145). O oráculo do Ifá, na configuração residual brasileira, é composto por um conjunto de 16 búzios, os quais, diante do consulente, podem cair de barriga para cima ou ainda de barriga para baixo. Essa proporção entre as quantidades de búzios que caem de um jeito ou de outro em relação ao conjunto total de búzios permite uma identificação numérica que varia de 1 a 16. O repertório de estórias da tradição do Ifá está dividido em 16 capítulos e cada um desses capítulos está dividido, por sua vez, em outras 16 partes. As quedas dos búzios, portanto, auxiliam o babalaô a identificar o odu – um determinado segmento de um determinado capítulo –; o itan – a estória mitológica que se repete no presente; e o ebó – a oferenda adequada à solução do problema em questão.

Foi em uma segunda-feira que eu cheguei ao *Ilê Axé Torrundê*, localizado à rua Cidade de Deus no bairro de Paripe em Salvador, para me consultar com os búzios de Pai Dary Mota de Obaluaê, *Babá Giberewá*. Não buscava o jogo por qualquer demanda específica como as dores de amor ou os entraves na justiça que afligem boa parte dos consulentes. Era mesmo o fogo voraz do saber-me a mim mesmo que me consumia. Muito se falou acerca do meu passado – sobretudo, meu passado ancestral –, algo sobre meu presente e uma certa promessa de futuro. Antes de encerrar a consulta, Pai Dary gentilmente me perguntou se eu gostaria de fazer mais alguma pergunta. Definitivamente, eu tinha mais uma pergunta guardada. Queria saber – e essa era uma questão tão urgente quanto antiga – qual era devidamente meu orixá. Houve, ao longo desses anos, muitas especulações. Ora me diziam que eu era de Oxosse, ora me diziam que eu era de Tempo. Já viram, na minha frente, um Ogum bonito. Eu perguntei e eis que Pai Dary me respondeu: Iemanjá, Obaluaê e Xangô. Jamais havia contado para quem quer que fosse a estória daquelas pedras guardadas – guardadas as pedras e a estória das pedras – no fundo de minha gaveta. Guardei também o espanto e o incorporei ao que até então eu podia perceber acerca do que se tratava ser a fé, esse absurdo que silencia o susto. Obaluaê e Xangô – todos já sabemos por aqui – são quizilados. Xangô foge da morte e detesta os cemitérios. Obaluaê não come quiabo e jamais se deita na folha de acocô. Iemanjá, por sua vez, materna os dois. Foi ela quem lavou as feridas de Obaluaê com água salgada depois de Nanã ter o abandonado próximo à praia. As feridas de Obaluaê secaram sob os cuidados do sal. Iemanjá – é o que nos conta outro itan – foi violentada por Orugã, o filho incestuoso. Seu corpo cresceu enormemente e do seu ventre rompido nasceram os orixás. Entre eles, estava Xangô. Iemanjá, disse Pai Dary, estava ali para apaziguar a briga entre os dois filhos.

Fiz o santo. Quero dizer, assim, que fui iniciado no candomblé. A minha iniciação deu-se pelas mãos de Pai Luís de Logun nas águas que correm pelo *Ilê Axé Odé Ominsilê*, terreiro localizado na avenida Edgar Santos entre os bairros do Cabula e de Narandiba. Quando se dá uma iniciação no candomblé, diz-se que o iniciado faz a cabeça ou faz o santo. Fazer a cabeça e fazer o santo são duas expressões que sinalizam, ao mesmo tempo, a ocorrência de uma iniciação, são duas expressões que podem inclusive ser intercambiadas sem que haja prejuízo de sentido quanto ao entendimento de que uma iniciação tenha realmente acontecido. No entanto, fazer a cabeça e fazer o santo não dizem respeito necessariamente a um par de operações idênticas entre si. A iniciação, que é uma feitura – digamos – *lato sensu*, compreende a essas duas outras feituuras *stricto*

senso que são a feitura da cabeça e a feitura do santo. Uma feitura está imbricada à outra. Fazer a cabeça exige a feitura correlata de um santo. Trata-se, portanto, – a iniciação – de uma feitura a partir da qual o que será feito é tanto a cabeça de uma pessoa quanto o seu próprio santo.

Corta-se, a tesouradas, o excesso de cabelo – caso o haja – da pessoa que está sendo iniciada. Raspa-se, em seguida, a sua cabeça com o auxílio de uma navalha. Besunta-se, então, pontos específicos dessa cabeça com a aplicação da banha de orí, uma pasta feita a partir de manteiga de karité. Nesse momento, não são só esses pontos específicos da cabeça que são besuntados, mas também o são certos pontos que pertencem a outras partes desse corpo como pontos dos braços, das mãos e dos pés. A banha de orí prepara a pele da pessoa que está sendo feita para que aquela navalha, a mesma que raspou o cabelo, possa operar mais suavemente a incisão de pequenos cortes naqueles pontos – já ditos específicos – situados na cabeça, nos braços, nas mãos e nos pés da pessoa em iniciação. O corte principal é feito no centro ortogonal da cabeça, melhor dizendo, o ponto em que deve incidir o corte fundamental da feitura é o ponto que coincide com o centro mesmo do orí – sangra-se.

A pele é submetida ao risco da navalha. Um risco que – quanto a esse corpo que é riscado – mais parece o ameaçar, mais parece lhe infringir o limite formal ou, ainda, mais parece desestabilizar a superfície que lhe concede o contorno próprio. Se o limite do corpo é aquilo que o separa do entorno e aquilo que também o individualiza, é este limite que define o que é o corpo em si ou até onde vai aquilo que aquele corpo é ao mesmo tempo em que define também aquilo que não é o corpo ou a partir de onde começa tudo aquilo que aquele corpo não é. Se não me engano, acredito que o meu corpo não é capaz de continuar a sê-lo além do limite superficial de minha pele. Qualquer ameaça, portanto, a este limite – forma, contorno, superfície, margem – pode ser irreversivelmente fatal. Um corpo de limite ameaçado vê sob ameaça aquilo que faz dele um corpo. Sem seu limite – sua forma identificável, sua superfície tangível, seu contorno aparente – o corpo pode ainda assim ser um corpo?

Já que o risco da navalha rompe sua borda cutânea, que pode agora o corpo senão deixar-se transbordar? A força de contenção preservacionista das suas margens – margens à flor da pele – distende-se ao deslizamento suave da navalha. Vazam as águas encarnadas dos rios que correm em capilaridade. O risco da navalha – esse arriscado risco cortante – não é aquele risco riscado para impor um limite, ao contrário, é um outro risco que se arrisca no rompimento de um limite imposto. O corte da feitura de uma cabeça nada tem

que ver com os cortes de um entalhe que impõe uma superfície formal ou uma forma superficial contra o amorfo da matéria. O corte da feitura insinua-se mais como um desentalhe que pretende romper a alta tensão superficial da forma para permitir que a amorfia fluente ali confinada verta-se finalmente liberta do sufocante cativeiro mórfico. Um corte que menos recalca e mais libera, um corte que convida o profundo interno a espria-se sobre as superficiais margens externas que sempre estiveram ali aparentes. Trata-se menos de um design e mais de um *designg*. Ou seja, trata-se menos de um design que imponha uma forma de fora para dentro ou um design que designa um desígnio para aquilo que parece não ter destino e mais uma abertura que permite a informação acontecer de dentro para fora – talvez pudéssemos pensar, inclusive, em termos de uma *exformação* – ou um destino que não seja dado como é dado o desígnio, um destino que, ao invés disso, se dê como se dá o devir, um *designing* que se faz à medida em que a vida acontece.

Posiciona-se uma pedra sobre o corte principal que a navalha riscou no centro do orí. O sangue vaza, o sangue toca a pedra, o sangue – mais do que isso – penetra morosamente a porosidade da pedra. O sangue que já irrigava a cabeça que está sendo feita passa a irrigar – capilarizando-se também – essa pedra que participa da feitura. Cabeça e pedra comungam-se através de um mesmo fluxo sanguíneo, elas se tornam – por assim dizer – consanguíneas. Procede-se a feitura, tocam-se os três atabaques e se cantam músicas em iorubá que mencionam a palavra *ejé*. *Ejé* significa “sangue” e, nesse caso, refere-se especificamente ao sangue sacrificial dos animais. O *ejé* é extraído a partir do sacrifício do *ibossé*, um conjunto de animais que, grosso modo, variam em termos de espécie e gênero – macho ou fêmea – a depender do orixá relacionado à cabeça que está sendo feita. Via de regra, animal macho para os *oborós*, que são orixás masculinos, e animal fêmea para as *iabás*, que são orixás femininas. Decerto, há algumas exceções. No entanto, a elas nós não precisamos agora nos deter. O *ibossé* é composto por um bicho de quatro patas, cabra ou bode; quatro bichos de pena, galinhas ou galos, um para cada pata do bicho de quatro patas; mais um pato ou uma pata; mais uma conquém, a galinha-d’angola; e, por fim, um pombo. Despeja-se o sangue que escorre a partir dos cortes incididos aos pescoços desses animais sobre a pedra posicionada no centro do orí. Ela, então, – a pedra banhada de sangue – torna-se o otá daquele santo que está sendo feito. O antropólogo Lucas Marques elenca contribuições de alguns pesquisadores a respeito de categorizações às quais pedras em geral podem ser submetidas para além da exata taxonomia geológica:

Halloy, em sua tese de doutorado, (2005:515-517) diz que os adeptos do nagô pernambucano distinguem as pedras em duas categorias, as chamadas pedras “cheches” (que são as pedras “comuns”), e os *otás* (que são a pedra-orixá). O autor elenca então três elementos que indicam que uma pedra pode ser um *otá*: 1) em função do local onde a pedra se encontra originariamente; 2) as circunstâncias dessa descoberta e 3) a própria aparência da pedra. Barbosa Neto (2012:277), por sua vez, vai falar que os batuqueiros distinguem as pedras entre mortas e vivas, quentes e frias. Já Goldman (2009:122-123) vai sugerir que as pedras se repartem segundo três possibilidades ontológicas aparentemente distintas: as pedras comuns (que não são o orixá), as pedras especiais (que podem vir a ser) e os *otás* (que são os orixás). Essa distinção, lembra o autor, é apenas relativa, uma vez que mesmo as pedras comuns pertencem a orixás específicos. (MARQUES, 2016, p. 92)

A feitura da cabeça – como já havia dito – está imbricada à feitura do santo. Enquanto a cabeça da pessoa está sendo feita, também está sendo feito o santo dessa pessoa. Todo iniciado, uma vez de cabeça feita, torna-se responsável por uma série de cuidados contínuos que deve ser dispensada ao santo cuja feitura também ocorreu durante o procedimento de sua iniciação. Quando me refiro a este santo que é feito à medida em que também é feita a cabeça, refiro-me especificamente ao assentamento desse santo, isto é, ao *ibá* em que o orixá está assentado. O assentamento do santo, portanto, não só não diz respeito a uma representação – seja ela icônica, indicial ou simbólica – do orixá como também não diz respeito a uma metáfora material de uma vaga virtualidade – por assim dizer – sagrada. O assentamento do santo é onde o santo está assentado e, sim, pretendo mesmo dizer o óbvio: o assentamento do santo é onde o santo está, de maneira que o *ibá* é – nada mais, nada menos – que o próprio orixá daquela pessoa que foi iniciada.

Um *ibá* pode apresentar diversas estruturas e sua conformação vai variar de acordo com o orixá que se encontra feito ali ou que ali esteja assentado. Hei, aqui, de me deter brevemente a como se estrutura o assentamento de minha santa. O *ibá* de Iemanjá é composto por um conjunto formado por peças de porcelana, peças de barro e algumas poucas peças feitas a partir de outros materiais. A base do *ibá* de minha Iemanjá é uma talha de barro com três alças equidistantes – talhas com alças são utilizadas como base para o assentamento de *iabás* e Iemanjá é uma delas –; sobre a talha de barro, apoia-se uma bacia de porcelana; no centro dessa bacia, posiciona-se uma sopeira também de porcelana; dentro da bacia e ao redor da sopeira, dispõem-se um conjunto de oito pratos, feitos daquela mesma porcelana, bem como um conjunto de oito colheres de pau; dentro da sopeira, guardam-se quatro argolas grossas de metal, os *idés*, que servem de apoio para a peça fundamental de toda essa estrutura, a saber, o *otá*. O *otá* – a pedra banhada de sangue – participa fundamentalmente da feitura da cabeça ao mesmo tempo em que é o

fundamento principal do santo feito. Como ressalta Marques, “mais do que uma ‘forma’, o otá é portanto o próprio orixá”. Ele continua dizendo:

Dentre todas as “coisas” que compõem um assentamento, a pedra do assentamento, o *otá*, é certamente a que mais recebe cuidado e atenção por parte das pessoas que a manipulam. O *otá* é a “cabeça” do assentamento, sua principal peça, local onde reside e está materializado o orixá, onde sua força é mais concentrada – ainda que essa força se distribua entre todos os materiais que compõem um *ibá*. É por isso que pouquíssimas pessoas podem manipular e até mesmo ver tais pedras (Sansi, 2005). Manipulá-las é manipular o próprio santo (MARQUES, 2016, p. 91)

Uma das principais responsabilidades do iniciado é cuidar do assentamento de seu orixá. Periodicamente, é preciso fazer o *ossé* do santo, ou seja, a limpeza do seu *ibá*. Deita-se para o santo, bate-se paó para o santo – uma sequência cadenciada de palmas com intensidade decrescente – e se desmonta o santo. Faz-se um amassí que nada mais é senão um banho de ervas maceradas à mão – manjerição miúdo, água-de-alevante graúda, desata-nó, macaçá – que pode ser enriquecido com chás – de cravo, canela, sementes de girassol – e enriquecidos mais ainda com água de flor de laranjeira, seiva de alfazema e mel. Lava-se no amassí as peças que integram o assentamento do santo: talha, bacia, sopeira, pratos, colheres, ides e otá. Monta-se novamente o santo e se lhe acende uma vela de sete dias. Dentro da sopeira, podemos regar o otá com pequenas porções dos fluidos cujas qualidades nos contam histórias as quais desejamos viver como as histórias de suavidade, que o azeite doce conta ao paladar, histórias de frescor, que a alfazema e água de flor contam ao olfato, ou as histórias de doçura que o mel sussurra sutilmente aos ouvidos de nosso gosto.

Afinal, o único amargor que ainda posso pretender da vida é este com que acabo de me servir. Desde que vim morar em Cachoeira, procuro provocar a coincidência entre meu curto momento diário de ócio e a hora diária em que se põe o sol. Passo um café fresco, encho uma xícara, fico debruçado à janela. Aqui de cima, assisto à cidade acontecer. Vejo o céu mudar de cor, os raios do sol atravessarem a ferrugem da ponte, o rio refletir o retorno das garças em bando. Às vezes – e é geralmente quando me pego, assim, vivendo unicamente para admirar a cidade – eu me recordo da primeira vez em que estive aqui. Um tempo de interstício entre as três pedras e o otá.

Eu havia acabado de ingressar na universidade e, como era de costume, o Centro Acadêmico da Faculdade de Comunicação havia preparado uma semana de boas-vindas para o grupo de calouros daquele ano – eu fazia parte desse grupo. O encerramento da programação culminaria com uma viagem de fim de semana para Cachoeira. Rodamos

toda a cidade. Visitamos o museu da Fundação Hansen, sentamos às mesas da *Vinte e Cinco*, bebemos em Paulo Lomba, dançamos Edson Gomes no Bar do Reggae, atravessamos a ponte Dom Pedro II, chegamos a cidade de São Félix, comemos maniçoba no Ferroviário e conhecemos o Centro Dannemann, um espaço cultural associado a uma fábrica de charutos artesanais – os famosos charutos Dannemann – fundada na segunda metade do século XIX para aproveitar a farta produção local de tabaco. Retornamos a Cachoeira. Passamos uma noite de maravilhas no Pouso da Palavra, desfrutando da companhia inspiradora do poeta Damário da Cruz. Sambamos samba-de-roda em seu quintal.

No dia seguinte, navegamos de barco sobre as águas do Paraguaçu e eu pude, então, reconhecer aquele rio. Subimos uma ladeira quase que sem fim para chegarmos ao Rosarinho. Visitamos a igreja que encabeça aquele morro. Vimos a Nossa Senhora morta das procissões de agosto. Estive, pela primeira vez, num terreiro de candomblé. Éramos um bando de jovens, tão ignorantes quanto nos permitisse nossa ingenuidade, ouvidos e olhos a engolir tudo que se pusesse à frente. Estávamos em dez ou quinze. O veterano que nos acompanhava pediu assim como quem não quer nada para que a mãe de santo revelasse os orixás daqueles seus visitantes. Contrariada, ela o alertou que só poderia fazê-lo a partir da consulta ao jogo de búzios. Foi aí que, bem nessa hora, eu tropecei num alguidar arriado no centro do barracão e o barulho do prato de barro trepidando sobre o chão de cimento queimado fez todo mundo se voltar para mim. Eis que me olha a mãe de santo, olha fundo, aponta para mim e diz: Obaluaê e Xangô.

Alimentei, por algum tempo, o desejo de morar em Cachoeira. O gás que queimava esse fogo provinha tanto das estórias que ouvia sobre a cidade durante a infância quanto das estórias que pude eu mesmo viver aqui desde aquela primeira vez – e foram muitas outras vezes. Decidi juntar o desejo – que já era antigo – com o arranjo prático da vida. Entres as atividades referentes a esta pesquisa, incorporou-se o estágio docente que passei a realizar no campus da Universidade Federal do Recôncavo situado em Cachoeira. Recém chegado à cidade, precisava encontrar alguma casa em que pudesse morar. Caminhei tanto por essas ruas, ruas que jamais sequer imaginei que existissem por aqui. Cansado, pedi água a uma porta no Caquende. Ali me foi alertado que a cidade tinha ouvidos e escutava bem. *Conte a Cachoeira que você veio e que veio para ficar*. Perguntaram-me também se eu conhecia a região da Faceira e, ao que respondi negativamente, apontaram-me uma direção. Decidi seguir aquele caminho.

Caminhei sobre as pedras que calçam o pavimento da cidade. Passei pela frente de algumas fachadas. Em uma delas, vi escrito logo acima – pomba e coração – que se tratava de uma igreja neopentecostal. Em outra, vi um lindo letreiro em que se podia ler pintado à mão *Os Filhos do Caquende*. Muitas janelas cobertas de mariô – as franjas de palha da costa que, como de costume, encimam as janelas dos terreiros de candomblé. Passei por um portão de metal que protegia um ferro velho, depois, por um campinho em que pastavam três cavalos brancos e, em seguida, por uma quadra de esportes. Jovens jogavam futebol. Cheguei a um largo amplo, o rio lhe banhando as adjacências, dois quiosques, pais empurrando bicicletas de rodinha, um grupo de senhoras que se divertiam à mesa de dominó entre a linha de crochê e a garrafa de cerveja. Uma nova cidade se abria diante de mim. Eu que sempre acreditei que a orla de Cachoeira encerrava seu expediente à altura do Brega de Cabeluda. Andei em direção ao alambrado que separa o largo do rio e me apoiei sobre ele. Cabeça à deriva, senti a mesma náusea que sinto quando, da praia, jogo flores no mar. Sabia tratar-se ali em minha frente da água doce que corre fazendo aquela correnteza a que chamamos de Paraguaçu, mas em minha cabeça arrebatava-se uma ressaca de tonalidade marinha. Contei à cidade que eu havia chegado e o fiz diante de suas águas. Estava pisando sobre a terra, mas dali quem me abordava eram aquelas águas do rio – ora as sabia doces, ora as intuía salgadas. Até onde chegava a terra e a partir de onde começava o rio, se a cidade mesmo tem nome de água e o batismo do Paraguaçu é feito no sentido próprio do mar? Dei meia volta para retomar minha busca: uma placa de aluga-se presa à parede de uma casinha amarela com duas janelas brancas à meia altura do morro do Caquende. Dona Tereza, a dona da casa, estava logo ali do lado jogando dominó. É dessa casinha amarela, debruçado em uma de suas janelas brancas, que tomo café e passo esses meus fins de tarde baldios.

A pouquíssimos passos daqui – foi caminhando que a conheci –, ergue-se lá no meio do rio uma pequena construção de alvenaria, uma estrutura cônica e pintada com listras grossas, alternadas entre o branco e o azul. Como toda essa construção tem sua base arrodada por água, ela parece como que emergir desde a correnteza sem chão do Paraguaçu, uma ponta que lhe fura a superfície. Soube se tratar – essa construção – de um farol, o Farol da Pedra da Baleia. Nunca vi acesa sua lâmpada. Certamente aposentou-se junto com o vapor. Soube também que recebeu este nome por ter sido construído sobre uma pedra, a Pedra da Baleia. Desde que cheguei aqui, ouvi uma porção de estórias acerca dessa pedra. Contarei duas delas.

Diz-se que, à época da cheia mais imensa do Paraguaçu, essas águas daqui inundaram-se tanto e tanto que todo o rio havia se convertido numa porção enorme de água. Chovia, trovejava, relampejava. Uma baleia enorme chegou nadando à cidade, vinda – bem provável – de onde rio encontra o oceano num profundo mar aberto. A baleia ficou presa a essas margens e encalhou. Um raio caído do céu, filho da tempestade, fulminou-lhe o corpo enorme. Em lugar da baleia, restou uma pedra igualmente enorme. Diz-se também que, à época do fluxo transatlântico do tráfico escravagista colonial, Iemanjá – *odoya*, a mãe do rio Odo – pulou no oceano e assumiu a forma aparente de uma enorme baleia. Ela, então, pôde escotar mais discretamente um dos incontáveis navios negreiros que partiam desde a costa oeste africana até a costa leste desse falido novo mundo. O navio ganhou a baía, passando por Salvador, enredou pelo continente, atravessando o estuário do Iguape, e rumou Paraguaçu adentro. Aportou em Cachoeira. A baleia acompanhou o navio por todo esse percurso e, uma vez findada a viagem, ela encalhou nessas cercanias da Faceira. Seu corpo, então, transformou-se numa enorme pedra.

Construiu-se um farol sobre esta pedra. Quando chega fevereiro, seguindo o calendário das comemorações em Salvador, os terreiros de candomblé de Cachoeira reúnem-se para os festejos de Iemanjá, que são celebrados nas águas do Paraguaçu. Os barcos partem da orla e navegam – várias voltas – ao redor do farol. As pessoas entregam seus presentes ali. A Pedra da Baleia é a pedra da Iemanjá de Cachoeira. A Pedra da Baleia é – ela mesma – a Iemanjá dessa cidade. Sabe-se que o domínio das águas doces são o reino de Oxum e, mesmo estando associada historicamente ao rio Odo, Iemanjá no Brasil mantém seu reino transatlântico no domínio das águas salgadas. O Paraguaçu, a grande porção de água, fez-se a vezes de mar e veja, portanto, até onde foi capaz de chegar aquela baleia. *Yeye* é o diminutivo de *ya*, “mãe”, e significa, “mãezinha”; *omo* quer dizer “filho” e *ejá*, por sua vez, quer dizer “peixe”. Iemanjá é mãe cujos filhos são peixes. Ela é a mãe das criaturas marinhas e a supponho também mãe da deriva que embala as ondas de que essas estórias são feitas.

ABRE, CAMINHO: Exú como princípio dinâmico da vida

Alma buena, dicha loca

(VELOSO, 1981)

Iemanjá, além de ser mãe das criaturas marinhas, é também considerada a *iyá l'orí*, ou seja, a mãe da cabeça. A ela se canta, pedindo equilíbrio e discernimento, sobretudo, durante o momento do borí. O borí é um ritual de fortalecimento do orí. O termo nasce da contração entre a palavra *orí*, cabeça, e o verbo *ba*, cobrir ou proteger, presente, por exemplo, na expressão “*orixá ba mi o!*” que, numa tradução mais ou menos literal, pode ser dita como “orixá, proteja-me!”. No borí, a cabeça é alimentada com tudo – ao menos, quase tudo – o que a boca pode comer, especialmente, as comidas características de cada orixá: inhame de Ogum, axoxô de Oxósse, batata doce de Oxumarê, pipoca de Obaluaê, amalá de Xangô e Yansã, omulucum de Oxum, arroz de Iemanjá, milho branco de Oxalá etc. Apesar de todos os orixás – à exceção de Exu – serem, de alguma maneira, então convocados ao borí, esse ritual concentra-se principalmente em torno de Oxalá – o pai de todos os orixás e o motivo pelo qual as comidas servidas devam ser preparadas sem dendê – e de Iemanjá, afinal, nada quanto ao orí deve ser feito sem a presença de quem é a mãe de todas as cabeças.

O candomblé – e isso deriva do seu caráter cosmogônico – não mantém seu alcance interpretativo do mundo restrito às cabeças das pessoas que são feitas ou às cabeças das pessoas que, mesmo não feitas, o acionam como cosmovisão. A partir do candomblé, portanto, basta ter cabeça – melhor dizendo, basta ter orí – para que a pessoa tenha orixá. Aqui, no entanto, acredito que caiba uma breve consideração a respeito da diferença entre *enredo* e *caminho*. Marques relembra uma passagem da etnografia realizada por Clara Flaksman no Terreiro do Gantois em que a pesquisadora afirma que “todo mundo tem enredo, mas nem todo mundo tem caminho” (FLAKSMAN, 2014 apud MARQUES, 2016, p. 12). É comum ouvirmos, tantas vezes, essa mesma máxima sendo reiterada por alguém em algum terreiro de candomblé. O *enredo*, para Flaksman, estaria relacionado a um “complexo de relações instituídas” de maneira alheia à “vontade” da pessoa e o *caminho*, por sua vez, corresponderia a uma “necessidade” de ordem pessoal que demanda o cuidado dessa relação que envolve pessoa e orixá, ou seja, – interpreta Marques – “enquanto o enredo parece ser uma relação ‘virtual’ (embora bem real) entre

a pessoa e seu orixá, o caminho aparece enquanto a efetivação de seu próprio verbo, indicando a ação que ele atualiza: ter caminho é enredar, (...) embora todos sejam filhos de orixás, nem todos são demandados para trabalhar o caminho do seu orixá” (MARQUES, 2016, p. 12).

A relação entre pessoa e orixá é algo que ocorre, ou melhor, é algo que se desdobra e, por isso, não se dá exclusivamente como o cumprimento inescapável de um desígnio pré-estabelecido. Ao invés disso, essa relação se dá, sobretudo, como uma caminhada, um processo de abertura e conhecimento, um *caminho* que só é feito à medida em que se caminha. O conhecimento, no candomblé, não é equivalente a um conjunto bem ordenado de informações que deva ser transmitido de quem conheça bem esse conteúdo pra quem não saiba nada a respeito dele. Antes de tudo, o conhecimento, no candomblé, é um saber compreendido e incorporado que não deriva de quaisquer outras situações senão aquelas que oportunizem um engajamento devidamente corporal, ou ainda, uma participação. À medida em que se “anda em candomblé”, aprende-se a respeito dele. O caminho que se caminha – a relação entre pessoa e orixá que se desdobra – é o processo de abertura através do qual o conhecimento é compreendido pela pessoa no candomblé. Sobre isso, Marques diz que é “a partir e através do caminho que a aprendizagem é possível no candomblé. Saber é, sobretudo, trilhar um caminho” (MARQUES, 2016, p. 12).

O substantivo – “conhecimento” – do verbo “conhecer”, quando capturado pela língua francesa, parece obter ganhos tanto em termos estéticos – pois desloca nossa experiência ordinária a respeito da aplicação utilitarista com que tratamos as palavras – quanto em termos semânticos – uma vez que o seu significado etimológico parece incrementar-se de uma nitidez quase crua. “Conhecer”, em francês, é dito *conâitre*, a saber, a combinação entre o prefixo latino *co* – que denota companhia, concomitância, simultaneidade – e o verbo *naître* – que se traduz pelo verbo “nascer”. Conhecimento, portanto, pode ser também apreendido como uma espécie de co-nascimento. Ora, se conheço à medida em que caminho e esse caminho através do qual conheço se dá como um processo de abertura, aquilo que passo a conhecer, em certa medida, nasce para mim enquanto nasço também para aquilo que passo, então, a conhecer. Trata-se de um nascimento concomitante.

A iniciação no candomblé – esse processo iniciático que acontece no quando comum à feitura de uma cabeça e à feitura de um santo – ocorre também como um nascimento em concomitância. A pessoa iniciada – a pessoa feita – nasce – e isso é dito sobre ela – para o santo. Da mesma maneira, se é dito a respeito desse santo que foi feito

– na cabeça e no assentamento – que ele também nasceu. Nascem, portanto, pessoa e orixá concomitantemente. Conhecer – como podemos supor – trata-se de um nascimento mútuo e simultâneo em que o sujeito do conhecimento nasce concomitantemente ao objeto do conhecimento, ou seja, o que passa a ser conhecido – o objeto do conhecimento – nasce para o conhecedor – o sujeito do conhecimento – à medida em que o conhecedor nasce também para aquilo que passa a ser conhecido. Ambos e ao mesmo tempo – sujeito e objeto – nascem e nascem para, ou seja, tanto o sujeito torna-se objeto quanto o objeto torna-se sujeito da ação que é o nascer. Não se trata, no entanto, de identificar aspectos objetivos e subjetivos ao mesmo tempo em um e ao mesmo tempo no outro, mas de considerar possibilidades relacionais no bojo de uma atividade que não necessitem operar a partir de um sistema assimétrico e hierárquico que atribui valor ao sujeito agente – considerado o protagonista da ação – em detrimento do objeto inerte – sempre subordinado à ação subjetiva.

Enredo – já o sabemos – é uma relação, uma relação pré-estabelecida. Todo mundo tem *enredo*, afinal, todo mundo tem cabeça e, portanto, orixá. A queda dos búzios é capaz de revelar, por exemplo, o orixá de uma pessoa e, assim, revelar também o *enredo* que ela traz consigo. *Caminho* é também uma relação, porém, mais especificamente, é uma relação entre mim e o meu orixá que, ao invés de ser pré-estabelecida como o *enredo*, desdobra-se como um processo em abertura. A necessidade – ou a demanda pessoal – de cuidar do santo é o que convoca a pessoa a um engajamento nessa relação que estabelece com ele. Assim se dá o *caminho*. Essa necessidade ou demanda de se cultivar a relação com o orixá não decorre apenas a partir da iniciação. No meu caso, por exemplo, eu demandei desde cedo saber qual era o meu orixá uma vez que a minha atenção tenha sido capturada por aquela pedra que se tratava do Xangô de meu tio. Querer saber meu orixá já me colocava imediatamente em relação com ele, ou seja, procurar conhecê-lo já era estar percorrendo o meu *caminho*. A feitura, portanto, é mais um passo nesse caminho que se atravessa em termos de uma caminhada. Peço as palavras de Ingold. Elas dizem que os passos de um caminhante “não seguem um ao outro em sucessão, como contas em um cordão. Sua ordem é processional, ao invés de sucessiva. Na caminhada, cada passo é um desenvolvimento do anterior e uma preparação para o seguinte” (INGOLD, 2015, p. 98).

Ao longo do meu *caminho*, algumas pedras interceptaram meus passos de maneira importante. Essas pedras, em certa medida, orientaram os passos desse *caminho* e participaram ativamente – a despeito de sua inquestionável inércia – dos seus

desdobramentos. Como tratei há pouco, aquela pedra rajada que era mantida no altar de minha vó foi quem me interpelou a respeito da dúvida de qual mesmo seria meu santo. Mais tarde, em uma das praias da ilha, aquelas três pedras decidiram desde antes me adiantar o *enredo* que mais tarde seria confirmado pela consulta ao jogo de búzios no *Torrundê*. Essas mesmas três pedras teimaram em ficar, afinal, foram elas quem decidiram permanecer comigo até hoje. Fosse uma escolha minha – tola escolha, eu sei – ou uma decisão própria da minha vontade, certamente, elas já teriam sido descartadas. Em Cachoeira, em meio à deriva que muitas das vezes ressaca minha cabeça, a Pedra da Baleia conversou comigo e me apontou o lugar onde, finalmente, eu poderia morar. Algo como “aquilo que Sansi (2005), a partir da expressão surrealista, chamou de *hasard objectif*, ou seja, um encontro dirigido pela própria pedra” (MARQUES, 2016, p. 94).

Essas pedras – todas elas – agiram, quero dizer, todas elas se comportaram como sujeito, ou seja, como aquele que é o quem cuja intensão é capaz de disparar o contexto de uma atividade. Ao interceptarem o meu *caminho*, fizeram-no em momentos tão cruciais que acabaram por desempenhar papéis de centralidade excepcional em importantes inflexões que marcaram o desdobramento dos meus passos. São menos uma pedra no *caminho* – um objeto, um obstáculo estorvante – que um encontro propulsor. Elas me interpelaram, elas me adiantaram a revelação de segredos, instituíram a abertura para esse *caminho*, teimaram por sua permanência, decidiram ficar – e sabiam exatamente o que estavam fazendo –, conversaram comigo e me aconselharam. Além de pedras – pedras que, mesmo inertes, não param quietas –, elas têm algo em comum. Quando refiro-me a essas pedras, refiro-me também a orixás. Não se trata aqui de uma associação que possa ser estabelecida a partir de uma insinuação simbólica, isto é, não é atribuída a essas pedras uma função meramente representativa dos orixás. Antes de estar associada a um deles, a pedra é o próprio orixá. Por exemplo, aquela primeira pedra da infância era o Xangô de meu tio. Aquelas três pedras da praia, a pedra rolada, a pedra salpicada de machas e a pedra rajada são, respectivamente, a Iemanjá, o Obaluaê e o Xangô que me foram deixados como herança por minha vó. A Pedra da Baleia – como já havia dito – é a Iemanjá dessa cidade. O meu otá – a pedra que foi banhada de sangue durante minha feitura – é o componente fundamental, melhor dizendo, é o fundamento do meu ibá que, por sua vez, é, nada menos, que minha Iemanjá assentada. Dessa maneira, a apreensão do que seria orixá pode ser confundida com o contorno daquela noção de espírito ou de alma, a saber, uma presença ausente que está dentro da matéria, mantendo-a animada e lhe garantindo a vida. Os orixás a essas pedras, seriam como o espírito ao nosso corpo: sem

um ou sem o outro seríamos ambos – pessoa e pedra – convertidos em mera porção de matéria, inerte e sem agência.

Podemos, assim, supor que essas pedras são orixás na mesma medida em que o corpo seja suposto apenas como um mero suporte material que só completa aquilo que somos quando um espírito encontra-se encarnado ali. Se nossos espíritos – podemos pensar – enfim se cansam, são os nossos corpos que sobram inertes sobre a terra. Deixamos de ser quem fomos até então e, a partir desse abandono, eles – os nossos corpos – seguem desaparecendo, dando cabo do nosso fim definitivo. Quando apenas nos resta o corpo, já não somos mais. Sendo assim, podemos insistir e, então, supor que as pedras são orixás na mesma medida em que os orixás combinam-se às pedras como o espírito combina-se ao corpo para que nos tornemos isso que somos, ou seja, podemos supor que as pedras são orixás na mesma medida em que os mesmos se encontrem empedrados ali. Nossos espíritos – podemos continuar pensando – tiram nossos corpos da inércia, colocam-nos em ação. São eles quem parecem financiar a agência dos nossos corpos. No entanto, se essas pedras – minhas três pedras, meu otá e a Pedra da Baleia – são pedras que agem – afinal, já consideramos o desempenho de suas ações – e que, ao passo que são orixás, empedram presenças ausentes tão espirituais quanto o espírito, seriam elas, portanto, dotadas de algum especial tipo de agência – uma vez que, aparentemente, não sejam dotadas de propriedades cinéticas intrínsecas que as desloquem voluntariamente da inércia? E o que dizer a respeito das demais pedras – além, é claro, dos outros materiais –, seriam mesmo todos eles desprovidos de qualquer tipo de agência em quaisquer que fossem as circunstâncias?

Há, ao menos, dois segmentos das ciências sociais, mais próximos, sobretudo, da antropologia, que se interessam tanto por pessoas quanto por objetos. A arqueologia é um desses segmentos. Os arqueólogos se interessam especialmente por objetos porque, além de ossos, o que mais eles costumam encontrar em meio às escavações com finalidade arqueológica são fragmentos de artefatos compostos por cerâmica, porcelana e também por outros materiais que possivelmente eram postos em prática pela agência remota daqueles mesmos ossos. O outro segmento, por sua vez, refere-se aos chamados estudos da cultura material. Nele, o interesse recai mais atentamente sobre consumo dos objetos, ou melhor, sobre o uso que as pessoas fazem desses objetos. Em última instância, o segmento dos estudos em cultura material está interessado especialmente no efeito que os objetos, através do uso, efetuam sobre as pessoas. Nesse sentido, há uma máxima, incansavelmente repetida pelos teóricos desse segmento, que é bastante representativa

desse interesse. Ela diz que “as coisas fazem as pessoas tanto quanto as pessoas fazem as coisas” (MILLER, 2013, p. 200). A essa efetuação devolutiva que os objetos exercem em relação às pessoas, convencionou-se chamar de *agência material*. Sigo com Ingold:

A ação, nos é dito, segue a agência como o efeito segue a causa (GELL, 1998: 16). Portanto, supõe-se que as pessoas sejam capazes de agir, e não serem apenas postas em prática, porque adquiriram um pouco dessa agência. Sem isso, elas seriam apenas coisa. Pela mesma razão, contudo, se a agência é imaginativamente concedida às coisas, então elas podem começar a agir como pessoas. Elas podem “agir de volta”; induzindo as pessoas em sua vizinhança a fazer o que de outra forma não fariam. (INGOLD, 2015, p. 62)

A *agência material*, portanto, foi a alternativa teórica que os estudos da cultura material encontraram para justificar esse “agir de volta” que os objetos exercem, segundo eles, de maneira ativa em relação às pessoas. Por mais que essa articulação teórica surpreenda o paradigma hilemórfico, sobretudo, no que diz respeito à sua concepção acerca da matéria como um substrato inerte ou uma tábula rasa subordinada às realidades mentais humanas, ela não escapa, por exemplo, da separação caracteristicamente hilemórfica entre mente e matéria quando precisa tipificar como material a agência atribuída aos objetos para, enfim, diferenciá-la do que seria a agência propriamente dita, ou seja, aquela agência que sempre esteve associada às pessoas. Isso reforça ainda mais aquela ideia de que nós vivemos “do outro lado da materialidade” ao invés de imersos num “oceano de materiais”. Um mundo material trancado do lado de dentro pela superfície sufocante da materialidade, composto por porções informadas de matéria e objetos ensimesmados, apenas pode gozar de qualquer centelha de vida, ironiza Ingold, “no sonho dos teóricos conjurando-se um pós mágico que, aspergido entre seus componentes, deve coloca-los fisicamente em movimento” (INGOLD, 2015, p. 62).

Há duas abordagens distintas para isso que a ironia ingoldiana chama de “pó mágico” e que os estudos em cultura material chamam mais solenemente de agência material, a saber, trata-se da via animista e da via fetichista. Na primeira via de abordagem, a agência material não passaria de um recurso retórico e argumentativo, acusado de operar sob uma lógica de caráter meramente *animista* e, por isso, ingênua cientificamente. Os objetos estariam vivos, portanto, porque algo que lhe é exterior – como um espírito ou como uma alma – pudesse residir na matéria, ou seja, o princípio animador do objeto seria algo que lhe fosse adicional. Já, na segunda via de abordagem – a abordagem *fetichista* –, o espírito que anima os objetos seria um princípio animador que não está na matéria, mas que, ao invés disso, é de matéria, ou seja, a própria fisicalidade do objeto – sua “materialidade” – torna-o capaz de produzir efeitos e atuar em seu

entorno. Para Peter Pels, “o fetiche é um objeto que, em virtude de sua presença material pura, afeta o curso das coisas” (PELS, 1998 apud INGOLD, 2015, p. 62).

Ingold não se contenta muito com nenhuma dessas duas abordagens. Ele não se permite convencer nem pela via *animista*, essa tortuosa redução a que o pensamento científico moderno costumou subjugar muitos dos aspectos das cosmologias que seguem ameaçadas pelo projeto civilizatório da Modernidade; nem pela via *fetichista*, apesar de considerá-la, na medida em que esta reconhece “o poder ativo dos materiais”, uma contribuição interpretativa mais adequada quando comparada à via *animista* para se pensar o problema geral imposto pelo paradigma hilemórfico. No entanto, ainda sobre a abordagem *fetichista*, Ingold argumenta que a sua insuficiência reside no fato de ela conceber a agência dos objetos como sendo uma propriedade intrinsecamente material, ou seja, a abordagem *fetichista* sugere que a capacidade de agir dos objetos não passa de um dos aspectos característicos da sua materialidade.

Para Ingold, não se trata de reconhecer a vida nos objetos; mas, sim, de reconhecer os objetos na vida. Quando concebemos os objetos e, portanto, consideramos que a sua realização acontece, via de regra, a partir da imposição de uma forma ideacional projetada por uma mente ativa contra uma matéria inerte, estamos operando ontologicamente sob o julgo do paradigma hilemórfico. Podemos, todavia, prestar um pouco mais de atenção nas conclusões acerca das superfícies que Ingold extrai da *abordagem ecológica da percepção visual* proposta por Gibson. As superfícies talvez não sejam, como o hilemorfismo nos sugere, as margens mórficas que trabalham obstinadamente no sentido de conter o rio amorfo dos materiais, antes disso, talvez as superfícies – mais afeitas aos transbordamentos – sejam mesmo zonas de interface mais ou menos permeáveis que auspiciam tanto o contato quanto a troca de materiais entre as substâncias entre si e entre as substâncias e os meios. Os materiais, portanto, não estão trancados sob a superfície da materialidade. Em lugar disso, eles estão vivos e respirando, “precisamente por causa do fluxo de materiais através das superfícies”. Diz Ingold:

Trazer coisas à vida, portanto, não é uma questão de acrescentar a elas uma pitada de agência, mas de restaurá-las aos fluxos geradores do mundo de materiais no qual elas vieram à existência e continuam a subsistir. Essa visão, de que as coisas estão na vida ao invés de a vida nas coisas, é diametralmente oposta à compreensão antropológica convencional do animismo, invocada por Pels (1998: 94) e que remonta à obra clássica de Edward Tylor, segundo a qual implica a atribuição de vida, espírito ou agência a objetos que são realmente inertes. É, no entanto, totalmente coerente com os compromissos ontológicos reais dos povos muitas vezes creditados na literatura com uma cosmologia animista. No seu mundo não há objetos como tais. As coisas estão vivas e ativas, não porque estão possuídas de espírito – seja *na* ou *da* matéria – mas

porque as substâncias de que são compostas continuam a ser varridas em circulações dos meios circundantes que alternadamente anunciam a sua dissolução ou – caracteristicamente com seres animados – garantem sua regeneração. (INGOLD, 2015, p. 63)

Exu é sempre o primeiro. Nada se é feito no candomblé sem que antes seja feito primeiro para ele. Exu é o *antes* de tudo. Quando dançamos, dançamos primeiro suas danças. Se cantamos, são os seus cantos que devemos cantar primeiro. Exu também é sempre o primeiro a comer. Saúda-se e se alimenta a Exu em primeiro lugar, porque, sem ele, nada acontece, nada se dá. Exu é o mensageiro e uma das suas principais atribuições é transportar as oferendas, leva-las do ayê, que é o aqui em que nós estamos, para o orum, que é lá em que estão os orixás. Exu, como diz Muniz Sodré, é o princípio dinâmico que se relaciona com tudo o que existe, desde os orixás até os entes vivos e mortos (SODRÉ, 2017, p. 174). Exu está, portanto, nas vias. Ele está, sobretudo, onde elas se encontram. Por isso, se Exu nos pede uma oferenda, devemos arriá-la – seu padé, sua cachaça, seu fumo – geralmente à meia-noite em uma encruzilhada.

Antes de se começar uma cerimônia de candomblé, dançamos e cantamos para Exu. Aliás, é este o início propriamente dito de qualquer cerimônia. No centro do barracão, enquanto os filhos da casa dançam em volta com sua dança circular em anti-horário, repousam um alguidar de barro com uma farofa fria de dendê feita a mão e uma quartinha também de barro com água. A certa altura desse primeiro momento da cerimônia, a mãe ou o pai de santo – às vezes alguma ekedi, algum ogã ou algum iniciado mais velho no santo – recolhe o alguidar e a quartinha do centro do barracão e se direciona para a porta aberta do terreiro que é a partir de onde lançará a três golpes – primeiro para a esquerda, depois para a direita e, por fim, para o meio – tanto o padé do alguidar quanto a água da quartinha. É preciso ir à rua – ir até lá fora – alimentar Exu. No candomblé, a iniciação de uma pessoa culmina com uma celebração pública chamada de saída. Quando essa iniciação envolve uma pessoa que é elegum – ou seja, uma pessoa que roda no santo – ela passa a ser chamada de iaô. A palavra *iaô*, a partir do termo iorubá original, significa “esposa” e denota o compromisso estabelecido entre a pessoa e o santo então iniciados. Um dos principais momentos da saída de um iaô é quando o orixá grita seu orukó, o nome de iniciado que identifica tanto a pessoa quanto o santo cuja feitura está sendo ali comemorada. Em alguns terreiros, durante a saída de alguém que seja iaô de Exu, o orixá precisa sair do barracão – que é a instalação onde via de regra são celebradas as saídas – para que ele possa dar seu nome – seu orukó – no tempo.

A cada cerimônia de candomblé, é preciso ir para o lado de fora do terreiro para alimentar Exu. No momento do seu orukó, Exu vai para o lado de fora do barracão para dar seu nome. Mais do que entrar ou sair, mais do que estar dentro ou estar fora, trata-se aqui de reconhecer o *entre* não como limite, mas como abertura. À medida em que Exu evoca o atravessamento do limite que aparentemente separa o que é *o lado de dentro* do que é *o lado de fora*, à medida em que Exu é o orixá capaz de cruzar as insondáveis fronteiras entre o ayê e o orum, ele mostra quem ele é: a própria travessia em si, o próprio fluxo em si, o movimento propriamente dito. E, mais do que isso, aponta para o caráter permeável dos limites, das fronteiras, do *entre*. Sendo o próprio princípio dinâmico, Exu denuncia o disparate que é a presunção da impermeabilidade supostamente característica daquilo que efetivamente separa ao mesmo tempo em que também faz excluírem-se mutuamente aquilo que é daquilo que não é como, por exemplo, aquilo que supostamente sou eu – essa mente ativa abrigada por esse corpo beneficiado de agência – e aquilo que não sou eu – a pedra. Nesse sentido, Sodré sugere uma analogia entre Exu e Hermes, o deus da mitologia grega que, além de ser o “mensageiro dos deuses”, é também o caminhante astuto capaz de “cruzar fronteiras como um pivô simbólico das transformações”. Ainda segundo Sodré, foi a partir de Hermes que se desenvolveu a “tradição hermética” na antiga gnose e uma das leis dessa tradição diz que “nada está em repouso, tudo se move, tudo vibra” (SODRÉ, 2017, p. 174). Além disso:

Sem Exu, diz Elbein, “todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria”. Mais: “Cada ser humano tem seu Exu individual, cada cidade, cada casa (linhagem), cada entidade, cada coisa e cada ser tem seu próprio Exu... [Se alguém não tivesse seu Exu em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque é compulsório que cada um tenha o seu Exu individual]... Exu é o princípio da existência diferenciada, que o leva a propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a *comunicar*”. (...) Até mesmo os animais, os peixes, as árvores têm seu próprio elemento dinâmico, ou seja, seu Exu.” (SODRÉ, 2017, p. 175)

As cosmologias qualificadas como *animistas* pela literatura científica tradicional produzida a partir do pensamento situado no epicentro do projeto civilizatório moderno carregam consigo recursos ontológicos mais avançados *que as mais avançadas das mais avançadas das tecnologias*⁴ que historicamente mapeiam rotas de fuga para driblar os efeitos mortíferos resultantes do programa moderno de colonização do qual o paradigma hilemórfico participa de maneira fundamental. Essas cosmologias sabem onde dormem as cobras e foi justamente esse conhecimento que as fez sobreviver desde as primeiras

⁴ Referência à música *Um Índio* do compositor Caetano Veloso.

trombetas que os primeiros anjos dessa catástrofe apocalíptica sopraram. A ideia de humanidade, forjada a partir do Iluminismo, acredita mesmo que a vida experimenta sua dádiva máxima na embriaguez antropocêntrica e que, uma vez centrada na distinta figura do homem, descola-se uma vez por todas da vida que é produzida pela natureza – essa correlata invenção ocidental.

Reconhecer as forças que animam o mundo e as circulações universais que a tudo varrem como forças circulatórias indomáveis a que devemos menos nos afastar analiticamente a fim de engendrar ferramentas de controle explicativo e mais nos aproximar a partir de uma compreensão integrativa possivelmente jamais teria nos colocado a considerar o mundo como um domínio cindido ao meio em que, de um lado, está o homem e, do outro, resta todo o resto. Isso também seria reconhecer que o estado das coisas não se solidifica em imobilidade, que não se precipita em objetos que parecerem *realmente* ser o *como* em que estão. A forma é apenas um momento de pura impermanência. O próprio mundo, muito além do que nos estimula a julgar a cavalgada civilizatória combinada ao progresso científico, está igualmente lançado aos fluxos imprevisíveis – circulares, espiralares – de transformação numa perspectiva redondamente muito diferente daquela lança de tempo atirada pelo arco racional que só avança numa única direção ascendente, alcançando estados cada vez mais e mais realizados de desenvolvimento. O que somos é o *como* em que estamos, um processo sempre em ocorrência. Basta olharmos para nós mesmos no espelho do banheiro ou para as plantinhas que crescem na sacada de nossa janela.

Prestar atenção às pedras, leva-las a sério, agradecer ao mar, ouvir o rio, conversar com a chuva, respeitar o trovão, pedir ajuda à folha. Saber-mo-nos tão vivos quanto é viva a pedra. Afinal, somos filhos de uma mesma mãe: matéria – *matter*, “o que esteja ou que tenha estado vivo” (ALLEN, 1998 apud IINGOLD, 2015, p. 61). Isso diz respeito a um comportamento que nada tem de ingênuo. Pelo contrário, trata-se de um comportamento que reconhece o incontestável caráter integrativo do mundo. Que sejamos, afinal, o lobo. *Sejamos o lobo do lobo do lobo do homem*⁵.

⁵ Referência à música *Língua* do compositor Caetano Veloso.

TERCEIRA PARTE

OBJETO-PRIMO: o auto inaugural do *homem*

No tempo que a pedra lascada fazia o papel de bala de metal / Não tem diferença do homem moderno pro homem de Neandertal

(MARQUES, PASSAPUSSO, BARRETO, 2019)

Alvura árida desta desértica página em branco – verdadeiro oco de luz. Para onde quer que se olhe, o nada. Mais adiante o alcance das vistas, mais ainda o nada. Infinito, esse vazio. Ausência maciça. Saaras e Atacamas apavoram menos. Os desertos não abandonam os seus andarilhos à mercê da própria sorte solitária como o fazem as páginas em branco aos seus escritores. Muitas são as areias e as dunas na África Setentrional. Muitas são as montanhas de rocha e os pisos de sal no sota-vento dos Andes. Mas, diante da página – diante desta vastidão branca –, quem escreve está só. À minha frente, um feixe alvo de luz – alvo, porque branco; alvo, porque o miro – que de nada mais resvala a não ser de um outro feixe alvo, um feixe alvo de fibra – celulose extraída, cadáver de eucalipto, morte a dez litros d'água. Quando chegar aí em suas mãos – certamente tratado, certamente carta –, a página não se parecerá mais com este vazio que me assola agora. Não será mais o branco desespero, não será mais este nada que temo inviolável: a cada letra, a cada palavra, pouco a pouco o oco vai deixando de ser oco.

Escrever tem dessas. Se, quando estou de frente para uma página em branco, encontro-me em meio ao nada, como serei, então, capaz de sobreviver ao nulo desse deserto? Como é que pode ser possível sobreviver aos infortúnios – e devem ser vários, devem ser muitos – de um meio sem meios? Grande parte das vezes, escrever me soa assim como que um embate travado entre a vida e a morte, uma disputa entre o instinto invariável de se manter vivo e a desolação mortífera de uma completa falta de horizonte – e de possibilidades e de perspectivas – que talvez seja mesmo o perigo mais ameaçador que o branco de uma página disponha para nos arrefecer. Tal qual um duelo de honra que coloca frente a frente o sentido e o nada e do qual, após o tiro irreversível, apenas um dos dois possa sair vivo e triunfante dessa. Diante da página em branco que aguarda nada menos que possamos enfim escrever, resta-nos apenas a escolha por uma das seguintes alternativas: ou escrevemos ou deixamos de escrever – morremos então. Escrevemos para não morrer. O ímpeto de vencer a morte nos faz mais vivos do que um dia jamais pudemos

sequer supor sermos. Penso que proceder à escrita remonta, de alguma maneira, ao evento fundacional desse corte distintivo a que acostumamos chamar de nossa “condição humana”.

Escrever – essa façanha que nos empurra a lidar com a escassez de uma página em branco – reencena, a cada vez, as sequências iniciais dirigidas por Kubrick no filme *2001: Uma Odisseia no Espaço* que ensejam, juntas, uma espécie de fábula cinematográfica acerca do surgimento da técnica e a desde já aparição em cena de alguns dos desdobramentos, atribuídos a esse acontecimento crucial, que oportunizaram as circunstâncias necessárias – que o digam as abordagens evolucionistas – para o desenvolvimento da humanidade. Ao som inconfundível dos metais, das cordas, dos pratos e dos tímpanos orquestrados para a execução de *Also Sprach Zarathustra* do compositor alemão Richard Strauss, um primata encontra-se desolado em meio a uma vasta região desértica. Pouco se vê, apesar da abertura generosa do ângulo da câmera e do relativamente tão extenso quanto longínquo horizonte que corta a paisagem da cena ao meio. Vê-se apenas algumas formações rochosas ao longe, uma parca vegetação espaçada e um amplo terreno feito de um solo muito seco. O primata se depara com a ossada de um animal de médio porte que, certamente, não foi capaz de sobreviver aos efeitos tragicamente danosos daquela tremenda estiagem. A ossada, padecida ali sobre o chão, parece agourar o primata e querer avisá-lo que o seu destino encontra-se igualmente ameaçado por essa mesma inescapável sentença mortal. O primata, então, começa a revirar a ossada que vê a sua frente, escolhe um dos ossos e se põe a balançá-lo de um lado para o outro. Em seguida, ele segura o osso escolhido e, sem largá-lo, projetá-o contra os demais ossos que estão espalhados sobre o chão. Alguns desses ossos pulam em uma reação meramente física aos golpes que o primata aplica com aquele osso que está segurando. Um enquadramento em *contra-plongée* mostra o braço do primata sendo erguido ao alto e projetado para trás a fim de ganhar mais impulso para a execução de golpes ainda mais fortes contra os ossos da carcaça a ponto de fazê-los não apenas saltarem para longe, mas se espatifarem em pedaços cada vez menores. O primata, por fim, destroça o crânio da ossada. Aquela mesma ossada que lhe serviu o osso com o qual pôde finalmente destruí-la.

Caminhando para o desfecho dessa sequência, o diretor engendra uma montagem de grande astúcia cinematográfica por meio da qual intercala tanto tomadas desta cena descrita em que o primata impinge golpes de osso contra a ossada quanto tomadas de uma outra cena que, por sua vez, registra a queda de uma anta que cai sobre o chão como se

tivesse acabado de ser abatida por golpes tão certos quanto aqueles que estavam sendo impingidos contra os ossos pelo primata. A montagem por analogia é mesmo um interessante trunfo cinematográfico. Através dela, ao invés de a sequência apresentar de maneira literal cada passo de um passo-a-passo que conduz uma determinada causa a um determinado efeito respectivo no contexto de um enredo narrativo linear, cortes de cenas distintas entre si – neste caso, distintas em termos de motivo narrativo, um primata destroçando uma ossada e uma anta sendo abatida; distintas em termos de personagens, ao menos em relação àqueles que são capturados para dentro do enquadramento, afinal, não conseguimos ver quem abate a anta; distintas em termos de cenário e ambiente – são intercalados uns aos outros através de uma montagem sincopada que, como recurso poético, intenciona menos a obviedade narrativa da demonstração literal de uma relação causa e efeito entre dois eventos e muito mais a abertura de uma fresta interpretativa a partir da qual possam emergir possibilidades relacionais entre os eventos que extrapolem a mera causalidade.

Assistindo à sequência, vemos a cena de um primata procedendo repetidos golpes contra a ossada de um animal de médio porte sobre o chão. Esta cena é intercalada com cortes de uma outra cena em que vemos uma anta – um animal de porte comparável ao do da ossada – sucumbindo como se estivesse sendo abatida por um predador. Vemos o primata procedendo como quem abate e vemos a anta procedendo como quem está sendo abatida. Sabemos que os golpes do primata estão sendo proferidos contra os ossos e não contra a anta, mas a montagem – esta que é feita por analogia – parece querer insinuar que aquele mesmo procedimento do primata aos ossos tenha sido, se uma vez repetido do primata à anta, a causa do abate desse animal. Lançar mão, aqui, da montagem por analogia como recurso de construção da sequência certamente vai muito além de um mero exercício estilístico ou de um capricho cinematográfico. Ao adotar este recurso, Kubrick parece pretender não só não estabelecer uma mera relação causal tramada de maneira direta e evidente entre o procedimento do primata e o abate da anta, o que poderia ter sido feito através da construção de uma cena que apresentasse uma narrativa linear em que um primata ataca com um osso uma anta que acaba morrendo – a morte da anta, portanto, sendo o resultado direto e evidente de uma causa que é a investida predatória do primata – ou ainda ao invés de estabelecê-la – a relação causal – preferir apresentá-la como uma sugestão sub-reptícia a ser sintetizada – síntese que ligaria os pontos de causa e efeito a partir da sobreposição das cenas – apenas na dimensão interpretativa da audiência; mas, sobretudo, parece o diretor pretender permitir que se possa, através das frestas abertas

pelas síncopes da montagem, entrever muito mais do que aquilo que está evidente nas cenas.

A sequência montada pela costura dos cortes extraídos da cena em que um primata destroça uma ossada e da cena em que um anta tomba sobre o chão – cenas entre si distintas em tantos aspectos cênicos – sugere, ao tê-las sobrepostas em analogia, mais do que a primeira camada de uma interpretação sintética – a unir uma cena à outra numa terceira instância de inferência comum – possa querer nos dizer a respeito de se tratar o primata o verdadeiro predador da anta abatida, aquele que tem sua identidade protegida pelo ângulo fechado que faz o enquadramento da câmera na cena em que a anta cai. Mais do que sugerir que o primata tenha abatido a anta – interpretação bastante plausível –, a sequência nos sugere que, ali diante da ossada, o primata tenha aprendido a abater uma anta ou, mais do que isso, sugere que o primata tenha aprendido a abater – uma habilidade que passa a inquestionavelmente contribuir para sua sobrevivência em meio àquele cenário adverso de fome e seca. O primata representado pelo filme – ou este outro que vemos quando olhamos para trás na direção remota de nossa linhagem evolutiva – não é, certamente, tão veloz quanto os guepardos que correm a 130 km/h nas savanas africanas e tampouco ostentam presas tão afiadas quanto os tigres solitários que hoje se escasseiam no continente asiático. Velocidade e presas afiadas são características muito bem-vindas para predadores eficazes. Os primatas, no entanto, não parecem aptos a preda de maneira tão eficaz quanto os guepardos e os tigres, afinal, sua estrutura óssea e muscular não permite tamanha aptidão velocista e de sua arcada dentária não se podem ver projetadas garras tão ameaçadoras. Os primatas não apresentam as devidas capacidades inatas ou as devidas características intrínsecas que os permitam por meio de sua instrumentalidade corporal – sua técnica à corpo nu – gozar de um desempenho tão eficaz em sua caçada às antas. Mais do que sugerir, portanto, que o primata tenha aprendido a abater – filhotes de guepardos e tigres também passam por processos de aprendizagem –, a sequência de Kubrick sugere que o primata tenha aprendido uma habilidade que, para ser desempenhada, exige meios técnicos outros que não apenas e exclusivamente aquele que é seu meio técnico primeiro, a saber, o seu próprio corpo.

A peleja que o primata travou contra aqueles ossos agourentos talvez tenha não só lhe servido para alguma coisa, mas, sobretudo, tenha certamente lhe servido alguma coisa. Faminto, o primata encontra uma ossada no meio do seu caminho, escolhe um daqueles ossos e começa a jogá-lo de um lado para o outro sem saber aparentemente o que poderia fazer com aquilo. O primata passa a testar aquele rudimento ósseo como quem – acredito

que possamos considerar assim – balbucia em termos de técnica. De repete, ele empunha aquele osso e o utiliza. Ele põe o osso em uso, tornando-o útil, e é assim que aquele inerte resto mortal ganha alguma utilidade. O primata percebe que a partir do uso que faz daquele osso consegue produzir certos efeitos, ou seja, ele percebe que o uso de algo – neste caso, o osso – possa fazê-lo chegar a um determinado fim. Alguns ossos da mesma ossada contra os quais o primata golpeia com o osso recolhido começam a saltar. Outros, como o próprio crânio da ossada, podem – percebe o primata – ser espatifados. Ali, naquele momento, parece mesmo estar sucedendo um ato original.

Veza ou outra, eu me pergunto como é que pôde ter sido possível – ou qual circunstância tenha tornado possível – o surgimento ou a invenção de alguns desses muitos objetos de hoje em dia a que guardamos tão bem guardados dentro de nossas gavetas e aos quais não seja possível uma atribuição a qualquer precedente objetivo que brote espontaneamente a partir do solo irrigado. Sabemos como nascem as maçãs e talvez possamos desconfiar a respeito de como as colheres sejam feitas. Mas – eu me perguntou – como nasceram as colheres? Qual o remoto ato inaugural que possa tê-las trazido a esse mundo? Quando uma porção qualquer de matéria inerte foi utilizada como colher pela primeira vez na história da humanidade? Sim, porque apenas os membros desse clube conhecem objetivamente essa porção de madeira, plástico ou metal com a qual costumamos tomar sopa em noites frias. Decerto, um ato inaugural deste tipo é sempre múltiplo à medida em que são múltiplos também os resultados que ele inaugura. É impossível dissociar o surgimento de um objeto – seja a partir de uma circunstância aleatória em um arroubo de surpreendente eureka ou a partir de um empenho maliciosamente controlado de análises em meio a erros e acertos – do surgimento de um gesto, uma vez em que o objeto, ao que possa parecer, pode ser pensado como um convite material destinado a um conjunto específico de procedimentos a serem desempenhados pelo corpo que o utiliza; de uma utilidade, afinal, um objeto é, via de regra, posto em uso pelos procedimentos gestuais de um corpo que objetiva, ou seja, que almeja alcançar um determinado fim que não obstante lhe beneficie; e de uma forma, a saber, de uma abstração guardada na cabeça produzida a partir de uma atividade imaginativa que captura através da percepção os aspectos que compõem a aparência do referente objetivo. Ademais, o ato inaugural de um objeto no sentido mesmo em que inaugura uma forma – ou seja, é uma inauguração formal – corresponde também ao ato inaugural de um conceito, de um modelo ideacional ou de uma informação – uma forma mental passível de ser impingida à matéria – que passa a integrar o repertório de experiências daquele

indivíduo inventor e, conseqüentemente, passa também a integrar o repertório de experiências relativo à comunidade que, por ventura, ele venha a fazer parte.

Na seqüência seguinte àquela que se desdobra a partir da sobreposição de cenas com fraturas ósseas e uma queda animalesca, o primata reaparece em primeiro plano no alto de um monte – abaixo e adiante, é possível ver a vastidão da estiagem que até então o ameaçara – comendo um farto pedaço de carne. Ao que parece, a peleja que travou contra a ameaça da morte, que espreitava seu destino com o prenúncio anunciado pelo silêncio sepulcral da ossada, decerto lhe serviu de alguma coisa em termos mesmos de ter-lhe servido propriamente uma coisa, o objeto através do qual tenha encontrado o meio para sobrepujar as adversidades alimentares daquele ambiente hostil. Mais uma cena adiante, o primata não está mais sozinho. Ele se encontra integrado a um grupo de outros indivíduos da sua mesma espécie – provavelmente um bando ao qual ele já pertencia – que estão a se alimentar também de alguns pedaços de carne. Tudo indica que a anta abatida tenha sido destinada a saciar a fome daquele coletivo de primatas. Não muito se demora e os demais membros do grupo põem-se a repetir o procedimento do primata inventor, cada um empunhando um dos os ossos que restaram do farto banquete que a anta, por sua vez, pôde ter se tornado. Os primatas, munidos com os ossos que lhes salvaram da morte, assassinam um dos seus companheiros de bando.

Isso a que estamos chamando de ato original do objeto talvez apresente como o principal resultado entre os seus possíveis resultados menos a concreção de um pedaço informado de matéria, dotado de uma forma bem talhada associada a uma função devidamente adequada a certo fim, e mais uma ideação abstrata de um modelo formal, compartilhável e replicável, que já tenha se mostrado eficaz para a solução de um determinado problema que, contíguo ao nosso aparato de carne e osso, seja impossível – ou pouco confortável – de ser solucionado a corpo nu. À medida em que um problema é solucionado de maneira inédita, o como dessa solução – ou seja, o meio que a tenha viabilizado – torna-se um conhecimento incorporado ao patrimônio particular das experiências do indivíduo inventor e, ao passo de seu compartilhamento formal, o mesmo conhecimento torna-se passível de ser incorporado também – e agora de maneira ainda mais abrangente – ao patrimônio de experiências da comunidade em que aquele indivíduo esteja inserido, o que permite aos outros membros do grupo a replicação procedimental daquele meio viabilizador. Trata-se, aqui, de nenhuma novidade, afinal, Marcel Mauss já havia anunciado que a técnica nada menos seria do que este ato tradicional eficaz (MAUSS, 1974, p. 407), ou seja, esse modo de proceder a partir do qual surtem certos

efeitos e que não nasce dentro do corpo que o pratica como um *savoir-faire* inato, mas que, ao invés disso, se é aprendido – e culturalmente incorporado – através de uma pedagogia tradicional. Não nascemos, portanto, já dotados de técnicas inatas e intrínsecas aos músculos e aos ossos de que nossos corpos são constituídos. Em lugar disso, passamos a proceder certas técnicas – seja por meio dos ossos do nosso próprio corpo ou seja por meio daqueles precursores ossos instrumentais – a partir de processos de aprendizagem que tomam como referência os modelos procedimentais que compõem o arcabouço de experiências reunidas pela coletividade da qual fazemos parte.

Digo que a ossada que o primata encontra abandonada no meio do seu caminho é um agouro, porque ela não passa de uma sinistra ameaça que parece querer avisá-lo que o seu futuro muito em breve será equivalente ao daquele animal que jaz devorado pela aridez daquela terra seca. Padecer de fome e de sede – morrer em seguida, logo mais virar osso e, por fim, ser reduzido a pó – é o destino que aguarda qualquer bicho vivo que no lugar do alimento farto e da água abundante – as condições básicas para sua sobrevivência – encontra apenas a adversidade da escassez e da estiagem no ambiente que – talvez não por muito tempo – ele ainda possa viver. Quando o primata encontra a ossada, ele se depara com a sentença impositiva da morte. Para sobreviver e manter-se vivo, é preciso – diz-se – vencer a morte, derrotá-la. Portanto, quando o primata empunha um dos ossos da ossada e se põe a golpeá-la, é contra a morte também que ele está avançando e insurgindo. Ao destruir a ossada que o agoura, em certa medida, ele destrói também a iminência da morte que é propriamente o seu agouro. Outro ponto interessante desta cena que não devemos deixar passar despercebido é o fato de que o primata utiliza como instrumento de ataque um osso retirado da mesma ossada contra a qual ele se pôs a golpear. A própria condição adversa do ambiente, responsável pela morte dos animais e pela disponibilização das suas ossadas, é o que acaba providenciando a vitória do primata contra a própria adversidade. São aqueles ossos agourentos – outros animais que viviam ali morrem certamente da mesma fome e da mesma sede – que, postos em uso, são convertidos no meio para a superação daquele sentença ameaçadora.

Referi-me, agora há pouco, a este conjunto de sequências pré-históricas dirigidas por Kubrick em *2001: Uma Odisseia no Espaço* como uma fábula cinematográfica acerca tanto do surgimento da técnica – quero dizer, da técnica instrumental, ou seja, aquela que não é desempenhada a corpo nu – quanto, grosso modo, do surgimento da humanidade – “grosso modo”, é claro, porque não se trata aqui de uma encenação do que seria o surgimento propriamente histórico da humanidade, mas sim de uma alegoria daquilo que

marca a característica distintiva presente no fundamento mesmo da ideia de ser humano. A própria cena em que o primata empunha o osso contra a ossada e, por inferência associativa, aprende a empunhá-lo contra a anta – podendo finalmente abatê-la, alimentar-se de sua carne e garantir sua sobrevivência – é bastante representativa do que pôde ter sido entendido como a distinção entre natureza e cultura situada na base do pensamento ocidental, ou seja, de um lado, o mundo natural, um mundo já dado e que se dá apesar da atividade humana e, do outro, o mundo cultural – ou artificial –, um mundo que se produz invariavelmente através da atividade humana. Em suma, um mundo natural recalcitrante – como a vastidão árida do filme – e um mundo cultural produzido para driblar tal recalcitração – como a própria empunhadura do osso. Esta cena, no entanto, apresenta um detalhe importante que pode nos conduzir às discussões acerca da relação entre os conceitos de natureza e cultura que consideramos como já superado e obsoleto o debate que sempre procurou tratar estas duas noções – natureza e cultura – como categorias conceituais distintas entre si e, acima de tudo, antagônicas. O primata utiliza o osso para destruir a ossada, ou seja, é a partir da própria recalcitração – mundo natural – que o primata produz os meios – mundo cultural ou artificial – com os quais finalmente consegue finalmente sobreviver. Essa relação entre natureza e cultura suplanta aquela perspectiva anacrônica que trata desses conceitos como noções mutuamente antônimas entre si à medida em que passa a considerá-los menos em termos de uma dicotomia e mais em termos de uma dialogia, algo próximo do que Terry Eagleton chama de “desvio dialético” quando afirma que “a natureza produz os meios da sua própria transcendência, tal qual o ‘suplemento’ a que se refere Derrida está já contido naquilo que amplifica” (EAGLETON, 2000, p. 14). A esse respeito, ele escreve:

(...) a palavra (cultura) sugere, então, uma dialética entre o natural e o artificial, aquilo que fazemos ao mundo e aquilo que o mundo nos faz. Trata-se de uma noção epistemologicamente “realista”, na medida em que pressupõe a existência de uma natureza ou de uma matéria-prima para além de nós próprios, mas tem também uma dimensão “construtivista”, uma vez que esta matéria-prima tem de ser trabalhada até ser-lhe conferida uma forma humana com significado. Trata-se, assim, não tanto de desconstruir a oposição entre cultura e natureza quanto de reconhecer que o termo “cultura” é já, em si, essa desconstrução. (EAGLETON, 2000, p. 13)

O surgimento da técnica instrumental – *instrumental*: importante frisar essa apenas aparente redundância, pois, após as contribuições de Mauss, demo-nos conta de que os modos operados pelo corpo nu, por si só, já configuram técnica e que o próprio corpo é, por sua vez, o primeiro meio técnico da pessoa – está duplamente implicado às condições que tornaram possível o surgimento da humanidade. Enquanto o primata empunha um daqueles ossos que encontrou por acaso em seu caminho e começa a golpear a ossada, ele vai se apercebendo que aquele procedimento é capaz de produzir certos efeitos. Como já vimos, à medida em que os golpes são proferidos contra a ossada, alguns dos ossos saltam para longe e outros chegam a ser até mesmo completamente destruídos. É assim que provavelmente ele descobre – ou, melhor, articula em improviso – um instrumento técnico que, dilatando suas capacidades até então estritamente corporais, o ajudará em sua caçada às antas. Se eu utilizar este osso não mais contra a ossada e sim contra as antas, possivelmente eu as farei sucumbir tal qual sucumbiu este crânio espatifado que nem mais existe diante de mim – deve ter suposto o primata faminto. O remoto ancestral tornou-se capaz de antever o futuro com certo grau de assertividade, dotou-se de uma espécie de imaginação premonitória através da qual poderia prever o fim de um determinado procedimento antes mesmo de desempenhá-lo. Passou a haver um ponto de chegada mesmo que a atitude de saída ainda nem estivesse sequer sendo cogitada. Aliás, não é disso que se trata a noção de trabalho por Engels e Marx? E não é mesmo o trabalho que caracteriza a produção – diga-se de passagem, artificial e cultural – do homem em contraste e oposição com a produção – natural e espontânea – dos outros animais e dos demais seres vivos?

Em um projeto de introdução a sua inacabada *magnum opus*, *Dialetica da natureza*, provavelmente escrita em 1875-1876, Engels argumentou que os trabalhos dos seres humanos diferem fundamentalmente daquele de outros animais, na medida em que os primeiros são movidos por um “objetivo estabelecido com antecedência”. É verdade que as atividades humanas não são as únicas a terem consequências ambientais significativas; além disso, a grande maioria dessas consequências, como Engels foi o primeiro a admiti-lo, são inintencionais ou imprevistas. No entanto, retornando ao tema do ensaio sobre “O papel desempenhado pelo trabalho na transição do macaco ao homem”, escrito por volta da mesma época, Engels estava convencido de que a medida da humanidade do homem reside na extensão em que as coisas poderiam ser planejadas para acontecerem de acordo com um plano. (...) Esta também foi a conclusão que Karl Marx chegara no primeiro volume de *O capital*, publicado

poucos anos antes, em 1867. Diferentemente da aranha tecendo sua teia, ou a abelha construindo seu alvéolo, o processo do trabalho humano, disse, Marx, “termina na criação de algo que, quando o processo começou, já existia... em uma forma ideal” (INGOLD, 2015, p. 27)

Apenas o homem trabalha, apenas o homem é capaz de produzir trabalho. As abelhas e as formigas – coitadas! – esforcem-se para erguer a sofisticada arquitetura das colmeias e a incrível engenharia administrativa dos formigueiros. Chamamos algumas abelhas de operárias e, quando queremos nos referir ao caráter minucioso e esforçado de uma execução, consideramos a tarefa como tendo sido desempenhada por uma formiguinha. Mas nada disso pode receber a nobre insígnia do trabalho. O surgimento da técnica instrumental – ou seja, a utilização de um instrumento para um determinado fim ou a produção de cultura em torno de objetos com finalidade – está circunscrito ao que Engels reconhece como o caráter finalístico da ação humana, à medida em que “o homem prepara os meios de vida que sem ele a natureza não teria produzido” (ENGELS, 1934, apud INGOLD, 2015, p. 27), e ao que Marx reconhece como caráter ideacional dessa ação, uma vez que “a forma de uma coisa deve já existir na imaginação antes de o trabalho de produção poder sequer começar” (MARX, 1930, apud INGOLD, 2015, p. 27). Em última instância, o surgimento da técnica – dentro dos termos que então eu trago – implica naquilo que figura como o elemento principal que distingue o ser humano dos demais seres vivos e que, por consequência, funda essa abstração a que estamos acostumados a chamar de humanidade: refiro-me aqui à mente – a razão, a alma, o espírito –, propriamente dita.

A segunda implicação está associada a um ganho evolutivo que o surgimento da técnica instrumental proporcionou a ainda não existente humanidade. Próximo ao desfecho das sequências pré-históricas da estória fílmica de Kubrick, alguns primatas daquele bando, já tendo sua fome saciada pela carne da anta, começam a imitar o procedimento do primata inventor e se põem a empunhar os ossos da anta que restaram do banquete coletivo. Para empunhar os ossos, eles o fazem com as patas dianteiras, desobrigando-as de providenciarem sua locomoção – atividade que enquanto os primatas empunham os ossos, é desempenhada exclusivamente pelas patas traseiras. O manuseio de objetos – como os golpes desempenhados por meio daquele tacape de osso – permitiu que os primatas se erguessem verticalmente sobre o seu próprio eixo e procedessem às caminhadas gozando de sua então inédita bipedia. A liberação das patas dianteiras da

subordinada função locomotiva permitiu que elas – quando chegarmos ao futuro poderemos finalmente chamá-las de mão – desempenhassem novas atividades como, por exemplo, a produção de objetos e o seu corriqueiro manuseio. Digo que essa implicação trata-se de um ganho evolutivo, porque foi o empenho técnico do que veio a se tornar a manualidade que, de acordo com os evolucionistas, proporcionou o progressivo desenvolvimento cognitivo que, do primata, fez-se chegar ao *homo sapiens*. Erguer-se a partir do chão é afastar-se da animalesca condição primitiva da qual a humanidade sempre procurou se distinguir. Não à toa, esse soerguimento de ordem física, à medida em que ocasionou o desenvolvimento cognitivo da espécie, passou também a corresponder a um correlato soerguimento de ordem metafísica, traduzido pela obsessão moderna em relação aos cada vez mais elevados estados realizados de desenvolvimento que sempre apresentaram como parâmetro inalienável o critério transcendente da razão. No filme de Kubrick, o osso – esta primeira ferramenta rudimentar – é atirado para cima e sobe tão alto – mas tão alto – que alcança a altura sideral das estrelas e magicamente – tamanha a ironia cinematográfica – transforma-se em uma impressionante nave espacial.

Mesmo já tendo chegado até aqui, erguendo-me ao alto de tantas páginas já produzidas, ainda avisto diante de mim uma vasta aridez desértica de puro vazio em branco que espreita o meu trabalho de escrita. A brancura inóspita desse feixe alvo de luz talvez mal saiba do desafio ameaçador que é vencê-la a cada letra, sobrepujá-la a cada palavra e vencer, enfim, a este vazio por meio da produção intencionada de sentido. Desconfio que, a despeito de qualquer momento breve de descanso, a vida não deixa jamais – sequer deixará enquanto houver – de ser essa tarefa contínua e incessante de se estar todo tempo a *excrever-se*, tampouco para quem sempre se julgou vivendo-a do modo inverso, isto é, vivendo-a a *inscrever-se* ou, ainda como diria Clarice Lispector – e aqui peço licença a ela para citá-la uma vez que já a suponho tão exausta de tantas e repetidas citações –, cosendo-se para dentro. Escrever é mesmo um artifício infalível a que fazemos contra a natureza recalcitrante das páginas em branco. Posso vagar, desolado, longas horas por aqui sem nem ao menos me deparar com os ossos agourentos de um bicho qualquer já decomposto. Afinal, o que é que há nessas páginas quaradas senão o nada em absoluto? Se sinto sede, não será por aqui que hei de encontrar qualquer fonte da qual jorre boa água para saciar a secura de minha boca. Morrerei de sede. Se sinto fome, também não será por aqui que encontrarei antas de carne farta para, quando abatidas, saciarem a voracidade de minha barriga vazia. Morrerei de fome. Só mataremos nossa sede frente a páginas em branco quando, por meio da escrita, formos capazes de escrever

água. Da mesma maneira, parece que a única saída para matarmos nossa fome pré-história bem aqui diante dessa escassez alva é caçar com o arsenal vocabular que estiver ao nosso alcance e, por meio dele, poder escrever qualquer palavra que nos abasteça de *carne*. Fazemos, em algum sentido, brotar água e abundar alimento através da escrita. Escrever é um artifício infalível a que fazemos, sobretudo, a partir da natureza recalcitrante das páginas em branco. Escrevendo, podemos, portanto, produzir meios que nos permitam sobreviver às intempéries desse vasto deserto sem areia e sem sentido.

Cada palavra, aliás, é um artifício que produzimos a fim de driblar a escassez semântica das páginas em branco. Cada palavra é uma arapuca – um truque – não só para nos salvar do vazio insignificante desse inóspito ambiente branco como também para capturar o amorfo sem sentido da experiência. E, assim, cada letra é uma peça que, ao se articular com tantas outras – outras letras, além de tantos assentos, tantos pontos, tantas vírgulas –, fazem parte, juntos, de engenhosas maquinações linguísticas. Acredito que todos nós conheçamos a letra *A*, certo? Pois bem, por trás dela, são séculos e séculos de um imbricado desenvolvimento tipográfico. “É extraordinário”, diz Ingold, “perceber que cada vez que casualmente escrevemos esta letra – aliás, qualquer outra letra do alfabeto – nosso pequeno gesto e a marca gráfica que deixa arrastam atrás de si um peso de precedente histórico que se estende por muitos milênios” (INGOLD, 2015, p. 269). O *A* teria se desenvolvido, segundo o autor, a partir das marcas que os fenícios gravavam em alguns de seus produtos com uma letra então conhecida como ’alef, derivada da palavra cananeia ’alp que, por sua vez, significava “boi”. A letra *A* nasceu, portanto, de desenhos feitos antes do nascimento de Cristo que buscavam representar a cabeça de um animal bovino. Com o tempo, a figura estilizou-se: foi perdendo os olhos e a definição dos chifres e do focinho. Apenas com os romanos imperiosos, a letra assumiu a orientação que conhecemos hoje. Eles a transferiram para os monumentos e, assim como as próprias fundações monumentais, a letra deveria também estar literalmente de pé e, por assim dizer, sólida. “Foram os romanos também, como vimos a partir dos escritos de Quintiliano, que começaram a pensar nas letras, em primeiro lugar, como blocos de uma construção, e nas palavras como edifício” (INGOLD, 2015, p. 270). Foi assim que a letra *A* calhou nesta forma atual capaz de desempenhar tão bem a captura da fonação de nossos suspiros cansados – casa edificada de nossas interjeições. Ah... Uma armadilha vocabular designada, entre outros fins, a encaçapar nossa sensação de estafa, desenhada de forma a tão bem receber como continente o conteúdo sonoro que emitimos no quando dessa exaustiva sensação.

Entre a palavra e o objeto, há muitos aspectos em comum. Alguns desses aspectos são até mesmo de caráter fundamental. Já tratamos, por exemplo, acerca do quanto estes elementos – palavra e objeto – gozam de uma estrita proximidade à medida em que ambos não passam de resultados obtidos por meio de atividades formativas que são, respectivamente, exercidas pela linguagem e pelo design. Rafael Cardoso, na apresentação que redigiu para o livro que ele próprio organizou a partir de uma compilação de textos ensaísticos de Flusser em torno da temática da filosofia do design, menciona esta proximidade quando considera – partindo da leitura que empreendeu sobre a obra do filósofo tcheco – que a comunicação e o design são desdobramentos de um mesmo fenômeno, a saber, a codificação da experiência. Neste texto de abertura, Cardoso coloca em jogo o termo “comunicação” em lugar do termo “linguagem” que é o que utilizo aqui. Com isso, ele não parece estar pretendendo pressupor que haja uma dissociação prévia entre comunicação e design – dissociação que, se há, mesmo prévia, é prontamente desfeita após se considerar o caráter codificador que, compartilhado por ambos, torna-os mais aproximados que dissociados – como se os produtos resultantes da atividade formativa do design não fossem capazes de comunicar e, por isso mesmo, não fossem também produtos resultantes de uma atividade comunicativa. Ao invés disso, quando Cardoso utiliza o termo “comunicação”, ele está se referindo especificamente à comunicação escrita – em certo sentido, à linguagem que é produzida às custas de letras e palavras e que, sem dúvida, não equivale estritamente ao design, apesar do seu inegável aspecto comunicacional –, sobretudo, no interior do contexto teórico proposto por Flusser no ensaio em que ele estabelece a diferença entre a imaginação – ou seja, a produção de imagens – realizada, de um lado, a partir da escrita – que configura o pensamento-em-linha – e, do outro lado, a partir da pintura – que, por sua vez, configura o pensamento-em-superfície.

Também preciso fazer algumas considerações a respeito disso que, a esta altura da argumentação, chamo de design. Quando falo em design, aqui e agora, estou querendo me referir às atividades produtivas que, em geral, resultam em um objeto – ou um artefato, ou uma ferramenta – e que acontecem tanto a partir de um projeto anterior já muito bem controlado em transcendente abstração e atinente aos princípios científicos das leis universais estabelecidas pela geometria euclidiana quanto a partir de uma intensão premeditada que, mesmo sem ser controlada com o rigor laboratorial do design acadêmico moderno, ainda assim seja caracterizada pela dimensão antecipatória da mente que é aquilo que torna o trabalho, na acepção marxista, uma atividade exclusiva disso a que o

projeto moderno determinou chamar de humanidade. Ambas as perspectivas – a produção de um objeto a partir de um projeto bem elaborado de design ou a partir de uma imaginação intencionada que me leve a caçar antas com refugos ósseos – pressupõem o confronto insuperável estabelecido entre uma realidade mental e uma realidade material, ou seja, ambas as perspectivas permanecem sob a égide moderna do hilemorfismo. O que, aqui e agora, estou chamando de design é isto: seja uma cadeira escandinava ou um porrete de fêmur, trata-se ambos do resultado de uma poética objetiva hilemórfica. Retornando ao caráter codificador da palavra e do objeto, podemos pensar, portanto, que a palavra é a forma – *morphé* – que informa o amorfo – material, *hylé* – da experiência enquanto que o objeto é a forma – *morphé* – que informa o amorfo – material, *hylé* – da matéria ou, numa abordagem mais ingoldiana, dos materiais.

Quem me lê assim pode até estar pensando que talvez eu seja bem mais afeito a salas de cinema que a meus banhos de mar na água salgada da baía, mas vou recorrer a mais uma pequena narrativa cinematográfica. O escritor Rudyard Kipling, nascido em Bombaim e radicado na Inglaterra, publicou em 1894 uma coleção de oito contos ficcionais que intitulou de *O Livro da Selva*. A publicação fez um enorme sucesso ao redor do mundo. Em 1933, ganhou uma edição brasileira, sob o título de *O Livro da Jângal*, que foi lançada pela Companhia Editora Nacional com tradução do escritor Monteiro Lobato e, em 1967, ganhou sua primeira adaptação ao formato de desenho animado pela estadunidense Walt Disney Company. A obra original traz uma série de histórias que envolve uma série de outros tantos personagens, porém, a que ficou mais conhecida entre o público foi aquela que fala sobre um menino chamado Mogli que cresceu na selva em uma família de lobos. Mogli, ainda quando bebê, teve os pais assassinados na selva por Shere Khan, o tigre, que também intentava o assassinar. O menino, no entanto, conseguiu ser salvo por Bagheera, uma pantera negra que imediatamente passa a trabalhar incansavelmente em prol de sua proteção. Bagheera decide levar o filhote de humano à presença dos demais animais da selva para que eles, juntos, deliberem a respeito do futuro da criança. Raksha, a mãe lobo, intercede a favor da permanência de Mogli e, então, o acolhe como filho. A história geral, que é extraída do livro de Kipling e está mais ou menos presente nas adaptações animadas que seguiram sendo feitas a partir da obra, gira em torno da tensão entre a humanidade de Mogli e a naturalidade daquele mundo em que ele passa a viver e acaba se desenvolvendo. Baloo, o urso, é uma espécie de tutor que tem por obrigação ensinar aos filhotes – e, inclusive, a Mogli – as chamadas Leis da Selva, um conjunto bastante rígido de regras

comportamentais e de princípios morais a que todos ali deveriam obedecer. Mogli, talvez por ser homem e não ser bicho, vive desobedecendo às chamadas Leis da Selva, seja por traquinagem, por insubordinação ou mesmo por inépcia.

Em 2016, a Disney lançou, sob a direção de John Favreau, o longa-metragem *Mogli: O Menino Lobo*, uma reedição daquela primeira fita de 67 só que agora utilizando os recursos das mais recentes tecnologias de computação gráfica. Em uma das cenas desta adaptação, os animais da selva encontram-se todos reunidos ao redor de um lindo regato cristalino por cima do qual debruçam seus próprios corpos para beberem água com suas próprias bocas. Eis que, de repente, a harmonia plácida do regato é perturbada por alguma coisa que é arremessada contra a superfície de suas águas calmas. Todos ali tomam um susto. Por trás de uma rocha, à margem do regato, surge Mogli. Em suas mãos, ele segura a extremidade de uma corda à qual, na outra ponta, encontra-se muito bem amarrada uma cuia. O menino, decidindo não se agachar junto aos demais animais, produziu uma engenhoca que, feita apenas de cipó e cabaça, era capaz de coletar quantidades mais que suficientes de água para sua sede. Todos os animais estavam reunidos em torno do regato, agachados àquela beira e bebendo com a própria boca daquelas águas cristalinas. Ao invés de se juntar igualmente aos outros animais, ao invés de se agachar igualmente à margem daquele pequeno trecho de rio e beber igualmente com a própria boca daquelas mesmas águas, Mogli – movido, ao que parece, por sua inescapável condição humana – produz um artifício por meio do qual torna-se *instrumentalmente* capaz de proceder à coleta de água. De imediato, Raksha repreende o menino e diz algo como: “Mogli, você conhece as regras! Nada de truques!”.

DESIGN NÃO É ARTE: o astucioso truque da astúcia

Mesmo que os cantores sejam falsos como eu / serão
bonitas, não importa / são bonitas as canções / Mesmo
miseráveis os poetas / os seus versos serão bons

(BUARQUE, LOBO, 1993)

A austera mãe lobo repreende o filhote de humano – *the man’s cub*, como a prosódia anglo-animalesca diz ser tratado Mogli pela fauna da floresta. “Nada de truques!”, Raksha adverte o menino. A Disney, em suas duas adaptações para o cinema da obra literária de Kipling, manteve o título da publicação lançada em 1894. As animações, tanto a de 1967 quanto a de 2016, chamam-se, ambas, tal qual é chamado o livro e se intitulam todos eles *The Jungle Book*. No áudio original das fábulas animadas da Disney, os animais da floresta referem-se constantemente a Mogli como *the man’s cub*, ou seja, como o filhote de humano. Em 1933, o livro de Kipling foi traduzido para o português, o português brasileiro – talvez caiba aqui essa infame contestação –, pelo escritor Monteiro Lobato. O tradutor da obra intitulou o volume brasileiro com um punhado de palavras que se atém às do título primeiro, em inglês, por meio de uma correspondência tão canina que sua literalidade – quase transparente, eu diria – insinua-se em parte através do sentido e em parte através do somido. A edição brasileira de *The Jungle Book* – estou falando a respeito do livro e não das animações – recebeu o título de *O Livro da Jângal*. Na cartola sem fundo que é o repositório vocabular dessa língua que gosta de roçar a língua de Luís de Camões, existe sim uma palavra chamada “jângal” e sobre ela tenho a dizer que significa o mesmo que territórios inteiros ocupados por muitas árvores; matagais, florestas, selvas. Diferentemente do que aconteceu em língua inglesa, entre os cinemas dos Estados Unidos e as bibliotecas da Inglaterra, o título das animações lançadas pela Disney no Brasil não replica o nome da obra original de Kipling e tampouco o da tradução brasileira assinada por Lobato. Ao invés disso, os cinemas daqui passaram a anunciar que logo mais entraria em cartaz o então novo título da Walt Disney Company chamado – era o que estava escrito nos letreiros – *Mogli: O Menino Lobo*.

Os animais da floresta, nas falas em inglês do áudio original das animações produzidas pela Disney, referem-se a Mogli como – trata-se de uma tradução literal – “o filhote de humano” enquanto o título dessas mesmas animações, em ocasião de sua

tradução para o lançamento brasileiro, refere-se a Mogli como “o menino lobo”. Animais chamam-no de “o filhote de humano”, humanos – afinal, para mais quem são destinados os letrados de cinema? – chamam-no de “o menino lobo”. De alguma maneira, podemos pensar que, pra os animais da floresta, Mogli está para os humanos assim como os filhotes de lobo estão para os lobos. Caso permita a selva, os filhotes de lobo crescerão e, com sorte, se tornarão lobos adultos. São lobos, portanto, tanto os filhotes quanto os adultos da alcateia. Basta nascer lobo para sê-lo. Mogli, por sua vez, ao receber o tratamento de *man’s cub*, é considerado humano porque foi assim que ele nasceu. No entanto, este dado – ser um filhote de humano – não é só o marcador que o distingue, por exemplo, dos filhotes de lobo – do modo como os filhotes de lobo são distintos dos filhotes de antílope e os filhotes de antílope são distintos dos filhotes de rinoceronte –, mas este dado é o marcador que o distingue, sobretudo, a estabelecer uma oposição que coloca a Mogli do lado contrário ao do conjunto geral dos animais que habitam a floresta. Em última instância, essa oposição que incide entre o filhote de humano e os demais animais estende-se também a incidir entre ele e a selva como um todo, ou seja, essa oposição, em certa medida, está relacionada às dicotomias tradicionais entre o humano e o animal, a cultura e a natureza, o artifício e o acaso.

Já para os humanos, Mogli não parece se tratar de um dos seus filhotes. Aliás, nem mesmo de filhotes os humanos costumam chamar os seus bebês a cujos carrinhos eles empurram nos passeios de domingo ou as suas crianças a quem eles levam para a escola durante os dias de semana. Os humanos, a partir da designação ultrassonográfica, compartilham do costume de chamar seus filhotes do gênero feminino de meninas e seus filhotes do gênero masculino de meninos. Às meninas, chamam-nas apenas de meninas da mesma maneira que, aos meninos, chamam-nos apenas de meninos. São ambos – meninas e meninos – filhotes de humano e, para serem reconhecidos como tal, ou seja, para serem reconhecidos como humanos, meninas e meninos não lhes têm atribuída qualquer tipo de qualificação, diferente do que acontece com os filhotes de lobo aos quais se é atribuída uma qualificação de ordem lupina para que não reste dúvida de que aqueles filhotes pertençam, sim, a uma alcateia e não a um grupo formado por qualquer outra ordem de animal. Nesse sentido, Mogli não é um menino, isto é, ele não é um menino humano. Ao invés disso, Mogli é um menino lobo. Para os animais da floresta, mesmo ele tendo sido introduzido às Leis da Selva por Bagheera e Baloo, Mogli jamais deixou de ser um “filhote de humano” e, portanto, um humano. Ele nasceu assim. Para os humanos, no entanto, justamente por esse mesmo motivo – ou seja, por ter sido aliciado

pelas prescrições de uma etiqueta selvática –, Mogli é menos um menino e mais um menino lobo. Enquanto, de um lado, basta nascer para ser; do outro, mais do que nascer, é preciso tornar-se. Quando se vive humano – ao que parece –, vive-se uma vida que se dá a partir de duas camadas: uma camada que nasce – a camada primeira – feita *de* carne, osso e matéria e uma outra camada, aquela que se torna – a segunda camada – feita *por* hábito, cultura e forma.

Os cipós nascem. Eles o fazem desde o solo da floresta. Germinam por debaixo da terra e, uma vez bem enraizados no chão, crescem verticalmente à medida em que pegam de empréstimo a altura das árvores com os troncos dos mais robustos para que, finalmente, possam chegar até o dossel da floresta onde encontram a recompensa farta da luz do sol. As cabaças também, elas nascem. Brotam da frutificação que desponta a partir das ramas de certas plantas rasteiras que germinam sob o chão da floresta e que crescem ao longo da superfície de seu solo. Cipós e cabaças nascem. Desde o solo da floresta, eles brotam e crescem à sorte errante dos fluxos que fazem soprar o vento e precipitar a chuva. Vivem – os cipós e as cabaças da floresta – como quem pudesse viver apenas a partir daquela primeira camada a que o nascimento deflagra, sem sequer se esbarrar com qualquer força modeladora habitual que o fizesse ser outra coisa senão aquilo para o qual já se sabem ter nascido. Cipós e cabaças nascem e, de certa maneira por isso, já os são, afinal, uma vez já tendo nascido assim, não precisam de nada mais além que os tornem aquilo que o seu nascimento designou: cipós e cabaças.

Quando Raksha, a mãe lobo, adverte Mogli, o filhote de humano, à beira dá água, ela parece estar bastante contrariada, porém, mais do que isso, ela parece estar mesmo é constrangida. Raksha foi quem saiu em defesa da permanência de Mogli junto à alcateia na época dessa deliberação e agora é de se compreender sua contrariedade perante a desobediência do menino lobo, sob seus então cuidados de mãe, às rigorosas Leis da Selva. Sua reação, no entanto, parecia guardar um tom ainda mais grave do que aquele que nos faz reconhecer um mero aborrecimento materno. A traquinagem cometida por Mogli, além de pública, havia acontecido num momento sem dúvida inoportuno, pois todos os animais das florestas estavam reunidos e gozavam todos – vamos dizer assim – de uma tranquilidade quase invejável. Mais do que uma simples contravenção às Leis da Selva, a traquinagem de Mogli parecia se tratar mesmo de um tabu.

Era um lindo dia de sol na floresta e um córrego de água farta e fresca convidava os animais para que pudessem, ali, saciar sua sede. De repente, aquela superfície serena, a qual, se trepidava, era muito suavemente e apenas por conta dos goles sutis que os

animais lhe davam, foi perturbada por algo estranho e desconhecido que havia sido arremessado por detrás de uma formação rochosa mais proeminente que margeava uma parte do córrego. Os animais, de súbito, entre sobressalto e reprovação, volveram suas caras contrariadas para a rocha que era de onde aquilo havia saído. Raksha adiantou-se – ela sabia que se tratava de Mogli – e logo o repreendeu: “Nada de truques!”. Mogli surgiu por detrás da rocha de onde havia atirado contra a superfície do córrego aquele algo desconhecido, uma engenhoca cuja composição articulava uma cuia feita a partir de uma cabaça e uma corda feita a partir de um cipó comprido. Por meio da cuia, esse recipiente arredondado, Mogli poderia coletar uma porção satisfatória da água fresca que o córrego oferecia. *Para que devo me agachar à essa margem e procurar matar minha sede com a repetição cansativa de goles a corpo nu?* Por meio da corda, uma extremidade atada à cuia e outra extremidade segurada por sua mão, Mogli poderia proceder de longe a coleta daquela água fresca. *Se estou aqui por que devo me deslocar até ali onde está a água do córrego?* Bastaria lançar a cuia por sobre a rocha, fazê-la chegar até a superfície do córrego, enchê-la de água e, uma vez cheia, trazê-la de volta. A corda, a partir do seu manejo, é o que permite a Mogli ter o controle da cuia não só durante o seu arremesso contra a superfície do córrego como também durante o preenchimento de seu bojo com aquela água fresca e cristalina. É por meio da corda também que Mogli consegue ter a cuia finalmente cheia de volta em suas mãos.

Cipó e cabaça, enquanto ou escalam árvores de grande porte ou rastejam sobre os solos da floresta, vivem como quem vive apenas a partir da camada primeira da vida, essa camada que é feita *de* matéria. Cipó e cabaça, nesse sentido, não passam de meros materiais e é a sede de Mogli que o faz pensar que talvez informá-los – revesti-los com a pele da forma, adicionar a eles uma segunda camada – seja sim uma boa ideia. Primeiro, o filhote de humano recolhe o cipó do sobrecéu da floresta e a cabeça das ramas que se espalham sobre seu chão, sequestra-os do colo do vento e da chuva, supõe extraí-los dos indomáveis fluxos universais que animam os processos de germinação, brotamento, crescimento e toda a ordem de transformações pelas quais atravessam os materiais desde o seu nascimento e inclusive muito após sua degeneração. Em seguida, o mesmo filhote de humano passa a engaiolar esses materiais em armadilhas formais objetivas ao passo em que impinge contra o cipó uma forma de corda e à cabaça uma forma de cuia. Através da informação, cipó e cabaça tornam-se, respectivamente, corda e cuia e, assim como vivem os humanos, passam a viver como quem vive também a partir da segunda camada,

aquela é feita *por* hábito, cultura e forma. O cipó que nasce cipó torna-se corda e a cabaça que nasce cabaça torna-se cuia.

A cuia é feita a partir da cabaça e as suas aparências – a aparência da cuia e a aparência da cabaça – não são equivalentes entre si. A cuia é apenas uma seção da cabaça integral e, neste caso, o processo de *informação* fica ainda mais evidente por que ele acaba implicando uma *transformação*. A forma ideal da cuia não equivale em aparência à cabaça que é o material que se lhe prestará o preenchimento. A *informação* da cabaça – a operação que impinge a cuia formal contra a cabaça material – implica uma *transformação*, ou seja, a aparência finalística da cuia formal ao ser realizada não equivale ao contorno superficial que possa estar associado à aparência da cabaça material. No entanto, a *informação* do cipó, por sua vez, não implica uma *transformação*, ao menos, não uma *transformação* muito drástica. Mesmo que o cipó e a corda apresentem ambos uma aparência filamentar, não costumamos chamar o cipó de corda a menos que ele esteja sendo colocado em uso para uma finalidade convencionalmente atribuída à corda.

Da mesma maneira, como diz os versos de Veríssimo, as palavras – esses construtos formais – podem permitir que a poesia – aquela que já está aí no amorfo interno ao poeta – finalmente apareça, o uso também é capaz de fazer aparecer uma corda a partir de um cipó, esse amorfo material que germinou sob o solo da floresta e passou a crescer ao longo de suas árvores. Não só a forma informa como também o uso e isso, inclusive, já havíamos aprendido com os primatas de Kubrick. Por mais que a corda de Mogli pareça ser apenas um cipó posto em uso e seu processo informativo não implique uma transformação tão drástica quanto a que faz uma cabaça tornar-se cuia, trata-se esta corda de um artifício, ou seja, do produto de um trabalho. É evidente que a produção da cuia dá-se através de trabalho, ou seja, dá-se através da imaginação prévia da forma de uma cuia e sua posterior realização objetiva a partir da cabaça. Devo lembrar que, se a cuia de Mogli é produzida, a sua corda – por mais que aparente equivaler-se ao cipó – também o é: há uma corda formal imaginada que, em certa medida, acomoda o amorfo material do cipó. Essa realização objetiva do cipó em corda trata-se sim de um processo informativo, mas essa informação acontece menos relacionada a uma noção convencionalmente ativa de produção – um sujeito agente que só produz ao esculpir a matéria – e mais a uma prática de uso que, no que diz respeito a essa ideia convencional de produção, assume um certo caráter – também convencional – de passividade. Quero dizer, com isso, que o uso também é produtivo: ele faz os objetos ao invés de apenas operar objetos já feitos. Ou

ainda – arrisco dizer –, a produção do objeto somente é consumada quando se dá o uso do mesmo. É o uso que, de alguma maneira, faz o objeto.

Se eu vivo na floresta e uso uma cuia de cabaça atada a uma corda de cipó ou se sou um primata faminto e uso um tacape de osso, sei que o que tenho em minhas mãos trata-se definitivamente de um artifício. Não posso confundir isso que uso e que, portanto, produzo – cuias, cordas e tacapes – com as cabaças e os cipós que crescem na floresta a despeito do meu trabalho ou com os ossos que prestam estrutura à carne das antas que mal sabem – coitadas! – do tamanho de minha fome. Sinto sede e, a partir daí, imagino que a água fresca do córrego pode chegar até minha boca, por isso, recolho algumas cabaças e alguns cipós da floresta, informo-os e produzo um artifício com o qual poderei proceder à coleta da água, saciando finalmente minha sede. Algo parecido acontece quando sinto fome. Fecho os olhos e me vejo rasgando a dentadas bifés enormes de anta e, então, recolho alguns ossos – de preferência, os mais resistentes que encontro pelo caminho –, informo-os e produzo um artifício com o qual poderei proceder ao abate do animal. Posso comer, enfim, da sua carne. Produzir um artifício é produzir um meio para se chegar a um determinado fim, isto é, produzir um meio com uma determinada finalidade. Se o fim é alimentar-se com a carne de anta, caçá-la é a finalidade do tacape de osso. Se o fim é refrescar-se com a água do córrego, proceder à sua coleta é a finalidade da engenhoca de Mogli. O artifício é produzido em função de uma ideia que antecipa, em certa medida, o seu fim: a finalidade. O artifício – podemos pensar também em termos de objeto – é mesmo um meio e, como ele já está antes de a sua consumação usual consumar-se, a sua finalidade é sempre premeditada, antecipatória.

Não somos capazes de ver uma anta morta antes que ela morra. Não ao menos com este olho que mantemos fechado enquanto dormimos e que abrimos ao acordar. No entanto, somos capazes de ver o cadáver de uma anta que ainda esteja viva com um outro olho, um olho que é capaz de ver sem olhar, um olho com o qual conseguimos ver até mesmo de olho fechado. Trata-se este olho do olho do espírito, aquele da razão e da mentalidade. O primeiro olho, portanto, a nós nos revela o mundo sensível na medida em que o segundo olho – aquele do espírito – abre-se a nos colocar diante de um outro mundo, o mundo inteligível – aquele das ideias, das formas, das artimanhas finalísticas antecipatórias. O trabalho, em sua acepção marxista, é uma atividade que só é possível de ser desempenhada a partir do mundo inteligível onde as imagens ideacionais encontram sua casa e, por isso, quem tem o olho que dá acesso a ele goza desse trunfo antecipatório que é a característica distintiva da produção artificial. Quem produz trabalho – humanos

e filhotes de humanos – supõe, com seus artifícios, dispor de um ganho tremendo em relação à natureza, pois acredita na maior parte das vezes poder se antecipar a ela e, assim, se esquivar da inflexibilidade de suas leis – as Leis da Selva –, trapaceando-as por meio de truques muito bem articulados.

É nesse contexto de astúcia que, para Flusser, o design está situado. Segundo o filósofo, basta se verificar os sentidos que a palavra assume na língua inglesa a partir das duas categorias morfológicas que podem ser atribuídas a ela. Design, na categoria de substantivo, pode ser traduzido como “‘propósito’, ‘plano’, ‘intenção’, ‘meta’, ‘esquema maligno’, ‘conspiração’, ‘forma’, ‘estrutura básica’”. Já design, na categoria de verbo – “*to design*” – pode, por sua vez, ser traduzido como “‘tramar algo’, ‘simular’, ‘esquematizar’, ‘configurar’, ‘proceder de modo estratégico’” (FLUSSER, 2007, p. 181). Seja como substantivo, seja como verbo, a palavra design reúne uma miríade de significados que estão sempre relacionados às ideias de fraude e dolo.

Ainda de acordo com Flusser, há mais outras três palavras que, somando-se ao design, situam-se nesse mesmo contexto de astúcia, quais sejam: mecânica, técnica e arte. “Mecânica” – e isso também se aplica à palavra “máquina” – deriva do grego *mechos*, um vocábulo utilizado para nomear mecanismos cujo escopo, assim como as armadilhas, deva mirar a enganação. Máquinas são mecanismos feitos para enganar – elas são “dispositivos de enganação” – a exemplo da “alavanca que engana a gravidade” (FLUSSER, 2007, p. 182). “Técnica”, também do grego, deriva do termo *techné* que pertence a um certo grupo etimológico do qual também participa o termo *tehton* que significa carpinteiro. A noção de técnica, portanto, remonta à própria base fundacional do paradigma hilemórfico a partir do qual a matéria amorfa – *hylé* – que se refere à madeira estocada nas carpintarias gregas é então informada, ou seja, tem contra ela impingida uma forma – *morphé* – através do trabalho desempenhado pelo carpinteiro – o técnico. Essa tentativa de realizar na matéria as formas ideacionais – perfeitas apenas no nível mesmo da ideia – acaba por, enfim, degenerá-las e é por isso que, para Platão, os técnicos não passam de impostores astuciosos, afinal, são eles quem, através da técnica, “seduzem os homens a contemplarem ideias deformadas” (FLUSSER, 2007, P. 182). “Arte”, por sua vez, deriva do termo latino *ars* – um equivalente do grego *techné* – e quer dizer manobra enquanto seu diminutivo *articulum*, “pequena parte”, refere-se a “algo que gira em torno de algo” como é o caso das articulações que fazem mover nossos joelhos e cotovelos. A noção de *ars*, portanto, está próxima às ideias de “articulabilidade” ou de “agilidade” e,

nesse sentido, o *artifex* – o artista – não passaria de um impostor (FLUSSER, 2007, p. 183).

Foi a partir da Renascença, diz Flusser, que os termos técnica – *techné* – e arte – *ars* – tomaram rumos diferentes em seus respectivos desenvolvimentos semânticos. Mais do que rumos diferentes, os termos passaram a estabelecer entre si uma tensa relação de oposição. De um lado, aquilo que estaria associado a uma perspectiva técnica – o mundo “científico, quantitativo, duro” – e, do outro, aquilo que trataria de uma perspectiva artística – o mundo “estético, qualitativo, brando”. A noção contemporânea de design, portanto, emerge como que provocando uma reconciliação entre essas duas perspectivas e isso só se tornou possível graças ao contexto fundante comum de astúcia, fraude e dolo. Por fim, o filósofo questiona-se a quem e ao que se procura tanto enganar através do design, da técnica e da arte. Eis sua resposta:

Vamos a um exemplo: a alavanca é uma máquina simples. Seu design imita o braço humano, trata-se de um braço artificial. Sua técnica provavelmente é tão antiga quanto o *Homo sapiens*, talvez até mais. E o objetivo dessa máquina, desse design, dessa arte, dessa técnica, é enganar a gravidade, trapacear as leis da natureza e, ardilosamente, libertar-nos de nossas condições naturais por meio da exploração estratégica de uma lei natural. Por intermédio de uma alavanca – e apesar de nosso próprio peso – podemos nos lançar até as estrelas, se for o caso; e, se nos derem um ponto de apoio, somos capazes de tirar o mundo de sua órbita. Esse é o design que está na base de toda cultura: enganar a natureza por meio da técnica, substituir o natural pelo artificial e construir máquinas de onde surjam um deus que somos nós mesmos. Em suma: o design que está por trás de toda cultura consiste em, com astúcia, nos transformar de simples mamíferos condicionados pela natureza em artistas livres. (FLUSSER, 2007, p. 184)

Astucioso truque, o objeto. Do latim, *ob-iectum*: aquilo que está no meio do caminho. Do grego, *problema*. Para Flusser, à medida em que o mundo estorva, ele é objetivo e problemático e, para solucionar essa objetividade problemática ou esse problema objetivo, é necessário produzir mais objetos, objetos, porém, que caibam em uma outra ordem, nesse caso, a ordem dos “objetos de uso” ou dos “objetos da cultura”. Essa ideia intriga Flusser e o faz questionar, baseado no debate acerca da dialética da cultura, sobre ao que propriamente serviria o design senão para perseguir o propósito redundante de produzir obstáculos para, enfim, remover outros obstáculos. Uma vez que

a produção dos objetos de uso – ou dos objetos da cultura – dá-se a partir dos materiais retirados da natureza – o lugar onde são encontrados os obstáculos que estorvam e os problemas que recalcitram – a ideia de objetividade apresentada por Flusser a essa altura – o ensaio chama-se “*Design: obstáculos para a remoção de obstáculos?*” – aproxima a noção de mundo objetivo e problemático da noção de mundo material, pensada sob a chave hilemórfica da materialidade que, a partir do resvalamento da separação física para a separação metafísica e da sua conseqüente desmaterialização do meio, considera que o há de material no mundo está trancado dentro das coisas ou confinado sob a sua dura fisicalidade infra-superficial.

O interessante dessa repercussão etimológica do termo objeto – que o lança a uma condição possível de obstáculo, problema, estorvo – é que, de certa maneira, a ideia de um mundo material pensado objetivamente, ou seja, pensado em termos a partir dos quais os objetos são o resultado da imposição de uma realidade mental a uma realidade material – o que talvez nos conduza à concepção de que os materiais na natureza, apesar de não serem objetos, são objetivos – é mesmo um mundo que, com a superfície sufocante da materialidade, estorva, sobretudo, os fluxos através dos quais possam os materiais viver.

No mundo de objetos sólidos previsto pelos teóricos da cultura material, no entanto, o fluxo de materiais é sufocado e paralisado. Em um mundo assim, onde tudo o que é material está trancado nas coisas, seria impossível respirar. Na verdade, nem a própria vida, nem qualquer forma de consciência que dependa dela poderia existir. “Não se pode sonhar profundamente com *objetos*”, escreve o filósofo Gaston Bachelar. “Para sonhar profundamente é preciso sonhar com *substâncias*” (INGOLD, 2016, p. 62)

Merleau-Ponty, também, parece sonhar profundamente. Quando trata a respeito da coisa – mais especificamente da coisa sensível –, ele compara o que tem a dizer sobre o assunto tanto ao que ele chama de psicologia clássica quanto ao que ele chama de psicologia moderna. Para um manual clássico de psicologia, diz o filósofo, a coisa não passaria de um sistema formado por um conjunto de qualidades, cada uma delas capaz de sensibilizar a cada um dos nossos sentidos, sintetizado apenas por meio da razão. Merleau-Ponty utiliza do limão siciliano como exemplo e o descreve: “o limão (siciliano) é essa forma oval inflada nas duas extremidades, *mais* a cor amarela, *mais* o contato refrescante, *mais* o sabor ácido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19). Essas qualidades, todas elas pertencentes ao limão, se relacionariam de maneira unidirecional com cada

uma das faculdades sensórias que compõem o nosso corpo. A forma oval se relacionaria isoladamente com a nossa visão assim como a leve aspereza da casca da fruta poderia se relacionar exclusivamente com o tato que habita as pontas dos nossos dedos. Isso também ocorreria quanto àquilo que o gosto faz ao nosso paladar e o cheiro faz ao nosso olfato. Por mais que identifiquemos cada uma dessas qualidades separadamente e que, uma vez compartimentadas, elas pareçam estar aritmeticamente somadas umas às outras, devemos reconhecer que o limão apresenta, sim, uma certa “unidade de ser”. Para a psicologia clássica, o que daria essa unidade de ser ao limão e, portanto, reuniria todas as suas qualidades seria justamente – assim como naquele exemplo da cera em Descartes – um “ato de síntese intelectual”.

Já para a psicologia moderna – aqui, Merleau-Ponty refere-se especificamente à psicologia da Gestalt para a qual, grosso modo, não há distinção entre o signo e sua significação (MERLEAU-PONTY, 1966 apud VERÍSSIMO, FURLAN, 2006, p. 146) –, ao invés de as qualidades das coisas apresentarem-se de maneira isolada e se somarem umas às outras sob uma unidade intelectualmente sintetizada, todas elas – as qualidades da coisa – encontram-se em correspondência uma em relação à outra a partir das significações afetivas que, por ventura, tenham lhes sido atribuídas. Desse modo, como argumenta Merleau-Ponty, “desde que se torne a situar a qualidade na experiência humana que lhe confere uma certa significação emocional, começa a tornar-se compreensível sua relação com as outras qualidades que não têm nada em comum com ela” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 20) e, assim, “a unidade da coisa não se encontra por trás de cada uma de suas qualidades: ela é reafirmada por cada uma delas, cada uma delas é a coisa inteira” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22). Para a psicologia moderna, a qualidade da coisa, portanto, está relacionada a uma dimensão que se inaugura apenas a partir de um encontro possível que possa ocorrer entre mim – sujeito encarnado, sujeito de carne e osso, sujeito composto por materiais – e a coisa, tal qual ela é como material.

É assim uma tendência bastante geral reconhecermos entre o homem e as coisas não mais essa relação de distância e de dominação que existe entre o espírito soberano e o pedaço de cera da célebre análise de Descartes, mas uma relação menos clara, uma proximidade vertiginosa que nos impede de nos apreendermos como um espírito soberano puro separado das coisas (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 27)

Algo que soa interessante – especialmente para mim aqui – na abordagem fenomenológica proposta por Merleau-Ponty em relação à coisa é que, ao escolher referir-se a ela não somente como coisa e sim como coisa sensível, ele passa a situar esta noção na oportunidade mesma da percepção e da sensibilidade como uma via alternativa possível à perspectiva teórica que caracteriza o hilemorfismo moderno. Para refletir sobre a coisa – a coisa sensível, eu repito –, Merleau-Ponty trata tanto de limões sicilianos quanto de mesas funcionais, tanto dos méis sartreanos quanto dos quadros pintados por Cézanne. Dentro do conceito fenomenológico de coisa sensível, portanto, cabem não só os obstáculos da natureza – limões, méis, cipós, cabaças e ossos – como também os objetos de uso da cultura – mesas, obras de arte, cordas, cuias e tacapes. “Quando percebo uma mesa”, diz Merleau-Ponty, “não me desinteresso da *maneira* como ela cumpre sua função de mesa, e o que me interessa é a maneira, a cada vez mais singular, (...) que torna cada mesa distinta de todas as outras”. Ele continua dizendo que, neste caso, “não há detalhe que seja insignificante – fibra da mesa, forma dos pés, a própria cor, idade da madeira, riscos e arranhões que marcam essa idade” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 56).

São as qualidades da coisa – esse efeito de um encontro que se estabelece entre meu corpo tal qual ele é como material e a coisa tal qual ela também possa ser como material – aquilo que talvez nos faça menos pensar objetivamente o mundo, ou seja, em termos de um repositório oco repleto de objetos inscritos sob a ideia ilusória de materialidade, e mais a sonhá-lo profundamente a partir do que nos contam *substancialmente* as propriedades dos materiais. Quando Ingold pede que larguemos seu livro para irmos até lá fora recolher uma pedra – e, além disso, tocá-la, olhá-la, molhá-la, tocá-la e olhá-la novamente –, ele está sugerindo que “redirecionemos nossa atenção da materialidade dos objetos para as propriedades dos materiais” (INGOLD, 2015, p. 59).

(...) uma vez que o nosso foco está na *materialidade dos objetos*, é quase impossível seguir as múltiplas trilhas de crescimento e transformação que convergem, por exemplo, na fachada de estuque de um edifício ou na página de um manuscrito. Essas trilhas são varridas para debaixo do tapete de um substrato generalizado sobre o qual diz-se que as formas de todas as coisas são impostas ou inscritas. Insistindo em que demos um passo para trás, da materialidade dos objetos para as propriedades dos materiais, proponho que levantemos o tapete para revelar um emaranhado de meândrica complexidade. Pois materiais não se apresentam como símbolos de alguma essência comum – a materialidade – que dota cada entidade mundana com sua inerente “objetividade”, ao contrário, eles participam dos processos mesmos de geração

e regeneração contínua do mundo, do qual coisas como manuscritos ou fachadas são subprodutos impermanentes. (INGOLD, 2015, p. 59)

EBÓ: a real coisa não útil

Tarde, a vida me ensina / esta lição discreta: / a ode
cristalina / é a que se faz sem poeta.

(ANDRADE, 1984, p. 79)

Eu sonho tanto – vivo sonhando, sonho à medida em que vivo – e foram tantas as vezes em que sonhei com a água do mar. Minha vida – esta vida que vivo e que também é esta mesma vida que sonho – é uma vida de mergulho e de deriva, vida inteira de sonho e de mar. Esse mar em quem sonho é um mar de água e de sal, de sargaço e de redes de pesca, um mar de quebra-mar que, no tempo da maré cheia, é tudo aquilo indiviso de verde, azul, turquesa, oliva e céu; um mar que, no tempo da maré vazante, é pura água mansa e recuada, o então em que podemos ver o seu adê que emergiu, cravejado de ouriços, corais, polvos, pequenas piscinas marinhas, a casa de pequenos peixes, peixes menores ainda. À noite, esse mar em quem sonho é mesmo que o céu, abre um caminho como se fosse daqui até a lua, calçado por aquela luz de prata; cada feixe, um pedaço do cabelo que – conta-se no *Farol das Estrelas* – é o cabelo que pertence às águas. Mas, ora, o mar não tem cabelo! Se, por acaso, eu tentar agarrar o cabelo do mar, o que é que vai me restar entre os dedos da mão? E daí que posso me perguntar se a mim me serve mesmo o sonho e se nele eu posso ou devo *realmente* me fiar.

Enquanto Descartes repousa nu em seu leito, ele assume – uma vez sendo *homem* e assim se considerando – ser capaz de finalmente poder dormir e, a partir daí, representar em seus sonhos não só uma série de coisas e eventos comuns ao mundo a que lhe é dado acesso durante a vigília como também a uma outra série de coisas e eventos que, por ventura, possam desviar da verossimilhança própria a esse mundo a que se conhece quando desperto. Em seu leito, Descartes sonha – e quem há de negar que o filósofo não é também um sonhador? – estar sentado e vestido próximo à lareira de sua casa, sentido em seu corpo – desperto no sonho e adormecido na vigília – a quentura daquele fogo que estala entre os pedaços de madeira seca. Seu sonho o veste e o aquece, enquanto sua vigília o vela adormecido e nu. Ambos ao mesmo tempo, porém sem qualquer coincidência entre si. Tamanha insensatez. Por que vestido, se nu? Os sonhos, para Descartes, não passam de “falsas ilusões”. Tampouco as circunstâncias contíguas da vigília – as coisas extensas, como ele costuma chamar – devam, ao contrário dos sonhos,

ostentar qualquer patente de verdade, já que certas coisas e eventos que se podem ser presenciados ao acordar podem também ser representados naquelas falsas ilusões que costumam ocorrer enquanto alguém já adormeceu. Para Descartes, a vigília e o sono não são assim tão dignos de confiança:

Parece-me agora que não é com olhos adormecidos que contemplo este papel; que esta cabeça que eu mexo não está dormente; que é com desígnio e propósito deliberado que estendo essa mão e que a sinto: o que ocorre no sonho não parece ser tão claro nem tão distinto quanto tudo isso. Mas, pensando cuidadosamente nisso, lembro-me de ter sido muitas vezes enganado, quando dormia, por semelhantes ilusões. E, detendo-me neste pensamento, vejo tão manifestadamente que não há quaisquer indícios concludentes, nem marcas assaz certas por onde se possa distinguir nitidamente a vigília e o sono, que me sinto inteiramente pasmado: e meu pasmo é tal que é quase capaz de me persuadir que estou dormindo. (DESCARTES, 2005, pg. 33)

Considerando que não pode se fiar naquilo que vê nem quando sonha e nem quando está acordado, Descartes coloca-se a duvidar. Ele se dispõe a duvidar de tudo e, como ponto de partida, passa a supor que as coisas, de um modo geral, são todas elas falsas, tanto aquelas de pretensa verossimilhança que estariam relacionadas ao estado de vigília quanto aquelas de mais evidente e flagrante potencial ilusório que, por sua vez, estariam relacionadas ao estado de sono. Haveria, no entanto, uma única coisa da qual o filósofo, segundo ele, jamais poderia ser capaz de duvidar – afinal, sem ela, sem esta coisa, ele jamais seria capaz de fazê-lo, ou seja, ele jamais seria capaz de duvidar –, qual seja essa sua capacidade mesma de poder pôr todas as coisas em dúvida. Ao duvidar e, assim, ao poder considerar que todas as coisas podem ser presumidamente falsas, apenas o que resta de verdadeiro para Descartes é essa sua capacidade de conceber a dúvida, essa sua capacidade de pensar acerca da falsidade ou veracidade das coisas, esse atributo fundamental da própria “natureza do espírito”. Portanto, a única garantia que pode ter a pessoa de sua existência é o fato de ela mesma poder pensar. Eis que surge aquela célebre máxima “penso, logo existo”, repetida por séculos à quase exaustão. Diz Descartes:

Verifico aqui que o pensamento é um atributo que me pertence; só ele não pode ser separado de mim. Eu sou, eu existo: isto é certo; mas por quanto tempo? A saber, por todo o tempo em que eu penso; pois poderia, talvez, ocorrer que se eu deixasse de pensar, deixaria ao mesmo tempo de ser ou de existir. Nada admito agora que não seja necessariamente verdadeiro: nada sou, pois, falando

precisamente, senão uma coisa que pensa, isto é, um espírito, um entendimento ou uma razão. (DESCARTES, 2005, pg. 46)

Nem mesmo a capacidade de se imaginar daria a quem quer que fosse o atestado de sua própria existência. Imaginar, para Descartes, é apenas um dos atributos do espírito e, uma vez que a imaginação não equivalha ao pensamento e tampouco deva com ele ser confundida, trata-se ela mesma – a imaginação – de uma capacidade espiritual menor nessa sanha empreendida pela razão que se orienta na busca pelos caminhos que conduzam o *homem* a um entendimento cada vez mais verdadeiro do mundo. Afinal, apesar de estar relacionada à natureza do espírito, a imaginação encontra-se imbrincada à natureza corpórea. Imaginar, segundo Descartes, é “contemplar a figura ou a imagem de uma coisa corporal” (DESCARTES, 2005, p. 102) e se, por corpo, o filósofo concebe “tudo que possa ser limitado por uma figura, que possa ser compreendido em qualquer lugar e preencher um espaço de tal sorte que todo outro corpo seja dele excluído, que possa ser sentido ou pelo tato, ou pela visão, ou pela audição, ou pelo olfato” (DESCARTES, 2005, p. 101), nada mais é a imaginação senão uma capacidade que, apesar de ter reconhecida sua dimensão relativa ao pensamento e ao espírito, permanece irremediavelmente inebriada pelas viciosas ilusões da vigília.

Voltemos ao episódio da cera primeiramente descrito por Descartes e posteriormente retomado por Merleau-Ponty. Ao derretê-la, Descartes não se vê capaz de perceber qualquer continuidade aparente entre a porção de cera sólida e a porção de cera líquida que resta à sua frente após tê-la colocado em contato com o calor do fogo. Nada, segundo ele, permanece além de algo “extenso, flexível e mutável”. Essa extensa flexibilidade mutável é capaz de conferir à cera que derrete um sem número de formas possíveis enquanto ela escorre, por exemplo, sobre a mesa do filósofo. As formas que a cera possa vir ser capaz de apresentar não se sequenciam digitalmente, uma a uma, alternando-se entre as figuras muito bem definidas como são os triângulos, os quadrados e os círculos. Antes disso, as formas que a cera certamente será capaz de assumir é um lastro analógico de infinitas formas em modificação contínua. A capacidade de imaginar falha ao tentar “percorrer essa infinidade de modificações similares” ao contrário da capacidade de conceber que, por sua vez, consegue, sim, percorrer cada uma delas. A concepção em torno da cera, alerta Descartes, não é possível de ser realizada através da faculdade de imaginar. A diferença patente entre a imaginação e a concepção – o que

Descartes irá também chamar de “pura intelecção” – torna-se ainda mais evidente quando ele compara um triângulo a um quiliógono:

Por exemplo, quando imagino um triângulo, não o concebo apenas como uma figura composta e determinada por três linhas, mas, além disso, considero essas três linhas como presentes pela força e pela aplicação interior de meu espírito; e é propriamente isso que chamo imaginar. Quando quero pensar em um quiliógono, concebo na verdade que é uma figura composta de mil lados tão facilmente quanto concebo que um triângulo é uma figura composta de apenas três lados; mas não posso imaginar os mil lados de um quiliógono como faço com os três lados de um triângulo, nem, por assim dizer, vê-los como presentes pelos olhos do espírito. (DESCARTES, 2005, pg. 110)

A comparação entre as qualidades da cera resistente e as qualidades da cera derretida – e, por extensão, a comparação entre o triângulo e o quiliógono – não nos serve apenas para aprendermos a respeito da distinção conceitual que Descartes procura estabelecer entre o que seria a virtude da imaginação, de um lado, e o poder da pura intelecção, do outro. Antes disso, a distinção estabelecida por Descartes, longe de ser um corriqueiro esmero conceitual, parece mirar na ambição de se desdobrar em suntuosos efeitos agenciadores. À medida em que ele hierarquiza os atributos do espírito, ao subordinar a imaginação e colocar em evidência a chamada pura intelecção, Descartes argumenta que apenas pela glória da concepção – pela inteligência, pela razão – é que podemos conceber a verdade das coisas. A filosofia de Descartes está na base da construção do projeto civilizatório moderno uma vez que tal projeto teria vislumbrado na razão – na pura intelecção, portanto – a propriedade característica central e a agência que permitiriam a realização de formas superiores de ordem social, ou seja, os próprios estados cada vez mais superiores de desenvolvimento realizado (WILLIAMS, 1977, p. 22). A partir daí, a pura intelecção – o espírito, a razão, a inteligência – passa a figurar, sobretudo no pensamento moderno, como a via preferencial – e dita como talvez a única via possível – em direção à construção de uma face verdadeira de uma verdade acerca do mundo em detrimento de outras tantas vias possíveis de apreensão do mundo em especial aquelas que de alguma maneira estariam mais diretamente associadas à tão desprestigiada natureza corpórea das coisas extensas como a sensibilidade, amplamente debatida por Merleau-Ponty e reabilitada em sua fenomenologia da percepção, e também a capacidade de imaginação. “A virtude de imaginar”, sentencia Descartes, “é desnecessária à essência

ou à natureza humana que é a própria natureza de seu espírito” (DESCARTES, 2005, p. 138). Imagina só os sonhos.

Se o pensamento de Descartes e a orientação racionalista que dele a Modernidade extraiu para fundar seu mais robusto pilar rejeitam tão veementemente o mundo sensível, esse mundo que, assim como nos contam as palavras de Merleau-Ponty, “parece-nos à primeira vista o que melhor conhecemos, já que não são necessários instrumentos e nem cálculos para ter acesso a ele” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 1), não é de se espantar o descrédito habitual ao qual a iluminada razão moderna costuma lançar tanto o insólito mundo da imaginação quanto o místico mundo turvo dos sonhos. Perniola, filósofo italiano, ao debater a respeito da problemática do sentir no campo da estética identifica um movimento de viragem crucial a partir do século XX: para ele, a estética tradicional moderna, herdeira do juízo kantiano e da dialética hegeliana, não se mostra mais capaz de fornecer uma interpretação teórica do sentir contemporâneo. Este sentir, que à época do texto de Perniola tratava-se do sentir do século XX, tornou-se completamente diferente daquela acepção tradicional do sentir – em certa medida já obsoleto – relativa às teorias estéticas de Kant e Hegel. Levando em consideração a perspectiva tradicional moderna, “a experiência estética introduz uma distanciação, uma suspensão, um afastamento relativamente à subjetividade consciente empenhada e envolvida nas necessidades e nas atividades do mundo” (PERNIOLA, 1998, p. 158) e assim o desinteresse e o distanciamento psíquico passaram a figurar como aspectos reconhecidamente fundamentais atribuídos ao sentir estético transcendental e dialético que vigorou no ocidente por tanto tempo. O sentir contemporâneo, ao invés de ser considerado como um caso particular do universal ou um momento pacificador da conciliação sintética hegeliana – assim como a Kant, também é atribuída a Hegel a paternidade da estética tradicional moderna –, apresenta em seu âmbito “o caráter não puro do sentir, das experiências insólitas e perturbadoras, irreduzíveis à identidade, ambivalentes, excessivas” e que “mantém relações de vizinhança com os estados psicopatológicos e com os êxtases místicos, com as toxicomanias e as perversões” (PERNIOLA, 1998, p. 157). Eis que entra em jogo, com o surgimento da psicanálise freudiana – a considerada teoria do sentir conflitual –, uma instância “diferente e estranha” – o inconsciente – que desestabiliza o ideal kantiano de conciliação tradicionalmente atribuído à consciência subjetiva ao estabelecer com esta um debate de áspera conflitualidade. A luta que se instala na psique entre o inconsciente e o pré-consciente-consciente é operada a partir de um regime dinâmico e econômico:

Do ponto de vista econômico, o conflito configura-se como oposição retida pelo processo secundário, que é contida e acumulada, e a energia livre do processo primário, que tende irremediavelmente para a descarga: a estase, a retenção da energia geram desprazer, o movimento, o fluir da energia geram prazer. (PERNIONA, 1998, pg. 159)

Uma das vias possíveis através das quais as pulsões sexuais e a energia livre, retidas no inconsciente pela força das pulsões de autoconservação do Eu consciente, conseguem vazar, fluir ou se colocar em movimento é justamente a via do sonho. Partindo da psicanálise freudiana, não nos equivocariamos em pensar que se pode haver, sim, algo que definitivamente há – e o há na instância mesma do inconsciente –, mas que, no entanto, escapa à apreensão da consciência subjetiva e até mesmo à concepção do espírito que é aquilo que, de acordo com Descartes, funda a existência individual do sujeito. Ou a intelecção pura, a razão e a inteligência falham na sua tarefa de nos explicar o mundo, ou seja, de retirar dele as dobras que por ventura nos escondam seus conteúdos, sejam estes conteúdos verdadeiros ou falsos, ou a intelecção pura, a razão e a inteligência – e sabe-se lá o motivo que tenha o espírito para isso – está a nos enganar acerca daquilo que definitivamente há na instância inconsciente da psique. A consciência subjetiva ou não conhece o inconsciente ou deliberadamente nos engana a respeito do que nele pode haver. Enquanto a razão descrita por Descartes, associada aqui às pulsões conscientes da teoria psicanalítica de Freud, ignora ou recalca as pulsões sexuais do inconsciente, é especialmente através dos sonhos que nós passamos a ser capazes de conhecê-las e – não duvido – queremos, sim, esse prazer. Deveríamos mesmo nos fiar exclusivamente naquilo que pretende nos dizer a razão?

É sonhando que Ailton Krenak, liderança indígena que vive à margem do Rio Doce, passa a imaginar ideias que possam em certa medida adiar o fim do mundo que – não há espanto algum –, mais do que próximo, está acontecendo com inquestionável evidência bem diante dos nossos olhos e já há bastante tempo. Conta Krenak que, há cerca de quarenta anos, Sipubá, um pajé Xavante, reuniu um grupo formado por alguns de seus sobrinhos acolhidos para, enfim, dividir com eles um sonho perturbador que havia tido. Em seu sonho, o ancião recebeu a visita do espírito da caça que, muito contrariado, acusava-o de negligenciar os espíritos dos bichos da floresta e o alertava também que, muito em breve, tamanha era a ação predatória investida contra eles, haveria de faltar comida para as pessoas. Krenak, à época, entrava em contato com os relatos dos sonhos

de anciões como Sipubá prestando-se apenas ao papel de mero ouvinte até o dia em que seus próprios olhos passaram a ser surpreendidos pelas imagens premonitórias daqueles sonhos: tratores, motosserras, rompimento de barragens. “A ciência daquele pajé”, constata Krenak, “se cumpriu de maneira absolutamente correta” e foi, a partir daí, que o líder indígena passou a experienciar “o sentido do sonho como uma instituição que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano” (KRENAK, 2020, p. 37). De acordo com Krenak, as pessoas podem, através dos sonhos, aprender novas linguagens e se apropriar de recursos para dar conta de seu entorno como na revelação que Sidarta Ribeiro faz acerca das pinturas rupestres em que as imagens gravadas nas paredes das cavernas ao invés de retratarem cenas cotidianas de caça poderiam estar retratando, em lugar disso, circunstâncias relativas aos sonhos. “Sempre fomos capazes”, diz Krenak, “de observar uma experiência desperta e o mundo dos sonhos, então decerto conseguimos trazer para vigília histórias desse outro mundo” (KRENAK, 2020, p. 34). A respeito do sonho, poderíamos considerar que:

Essa instituição também se comunica com esferas mais domésticas. Sonhar é uma prática que pode ser entendida como regime cultural em que, de manhã cedo, as pessoas contam o sonho que tiveram. Não como atividade pública, mas de caráter íntimo. (...) O que sugere também que o sonho é um lugar de veiculação de afetos. Afetos no vasto sentido da palavra: não falo apenas de sua mãe e seus irmãos, mas também de como o sonho *afeta* o mundo sensível; de como o ato de contá-los é trazer conexões do mundo dos sonhos para o amanhecer (...). Não há nenhum véu que o separa do cotidiano e o sonho emerge com maravilhosa clareza. (KRENAK, 2020, pg. 38)

Assim como Krenak, nunca fui de sonhar e tratar meus sonhos apenas como falsas ilusões. Ao contrário disso, a mim, sempre me foi dito que era bom sonhar e, sonhando, era preciso se estar atento aos sonhos. Nas vezes em que o sonho não fosse bom, eu deveria contá-lo ao sol. Acordar, abrir a janela, procurar pela claridade quente e contar a ela – contar de voz muda – o que havia se passado durante a noite enquanto dormia. O sol queima sonhos ruins e, assim, o que, por ventura, haveria de ter me atormentado estando meus olhos fechados não seria capaz de fazê-lo em plena vigília, afinal, o pesadelo já haveria sido queimado pelo sol. Nas vezes em que o sonho era bom, eu o deveria guardar e aguardar. Claro que se poderia contar o sonho bom desde que, no entanto, seus acontecimentos já estivessem passeando entre o sono e a vigília. Minha vó

era quem me ensinava sobre os sonhos e, enquanto isso, eu aprendia sobre a capacidade de imaginar com aquele grupo de senhoras que frequentava as sessões de mesa branca guiadas por Ogum de Ronda às terças-feiras de cada semana. Elas imaginavam na água servida em alguns copos cristalinos sobre a mesa: homens implacáveis com penachos de estrelas e raios de sol, mulheres de vento armadas com espadas douradas, suntuosas cobras. Elas imaginavam e, em seguida, manifestavam-se à mesa e em uma pequena sala contígua à sala principal da sessão os caboclos de pena cantando seus pontos e anunciando seus nomes – havia Seu Sete Estrelas, Caboclo Raio de Sol, muitos outros –; o gesto de corte desempenhado pela mão do rapaz em que se manifestava a Iansã da Espada de Ouro; pessoas que se assustavam ao sentirem qualquer coisa pesada rastejando sobre os seus pés. Lembro que o primeiro desenho que fiz sob encomenda – eu ainda era bem pequeno – tratava-se da imaginação de uma dessas senhoras. Ela havia imaginado na água uma mulher que carregava em suas mãos uma bandeja de prata; sobre esta bandeja de prata, repousava uma bola de cristal e, dentro desta bola de cristal, brilhava uma estrela de luz ainda mais prateada. Eu a desenhei e, no desenho, a mulher das pratas se manifestou.

Tantas vezes sonhei com o mar – e foram tantas as vezes – que, de tanto sonhar, tornou-se meu sono um sono marinho. Sempre bastou fechar os olhos para que e a cabeça se inundasse de oceano. Sonhei as águas de azul, verde e turquesa, sonhei o quebra-mar recolhendo as ondas de espuma branca, sonhei a mulher de sargaço e trama pesqueira. Eu já guardava as três pedras que minha avó havia me confiado quando estávamos à beira daquele mesmo mar – sua voz sempre me dizendo guarde, aqui estão: Xangô, Obaluaiê, Iemanjá –, mas o que mais tarde se confirmaria com o bater dos búzios e minha feitura no santo o meu sono marinho já me teria feito imaginar: Iemanjá me tomou no colo e, a partir de então, era por suas ondas que minha vida haveria de navegar viva. Pela primeira vez, sonhei com Iemanjá e a imaginei mulher, carne de sargaço e pele tramada por uma rede azul de pesca. Foi assim que eu a imaginei e foi assim que ela se manifestou. A “mãe cujos filhos são peixes” conta a respeito de seu nome quando dá seu *rum* no meio do barracão através da dança em que, ao som do opanijé, segura a barra de sua saia com a qual recolhe das águas os cardumes que vão alimentar a boca de quem tem fome. Iemanjá é a mãe cujos filhos são peixes, mas, sobretudo, é aquela quem materna a partir do mar. Ela é a mãe dos xaréus, pescadas, vermelhos e corvinas – toda a sorte de peixes –; mas também é a mãe das baleias – mãe de muitas pedras –, dos ouriços, dos moluscos, das algas, dos sargaços, dos pescadores e de suas redes. Iemanjá é a força que dá movimento às ondas salgadas cuja deriva embala o caminho de tudo aquilo a que ela materna.

Iemanjá – sabemos – é um orixá e cada orixá está tradicionalmente associado a um determinado domínio da natureza. Cada orixá, diz Marques observando Batisde, “em seus distintos níveis de individuação, ‘participa’ de um determinado domínio do cosmos” (MARQUES, 2016, p. 23). A partir dessa associação que prescreve, por exemplo, a relação entre o orixá Xangô e o trovão ou a relação entre o orixá Oxumaré e o arco-íris, cada orixá é tratado como uma divindade simbolizada por algum elemento representativo de um determinado domínio da natureza. No entanto, quando um vento sopra e, em seu sopro, reconhecemos Oyá ou quando nos banhamos em uma cachoeira e, na queda de sua água, reconhecemos Oxum, nada mais parece o orixá senão o próprio fenômeno em plena ocorrência. Nesse sentido, mais do que estar simbolicamente associada às águas doces, Oxum seria a própria correnteza que faz o rio correr e Oyá, mais do que estar representada pelo símbolo do vento, seria ela mesma a circulação que faz a ventania ser possível. Entre outros assuntos relacionados ao candomblé, Beniste investiga a origem da palavra orixá. De acordo com um das linhas possíveis de interpretação etimológica, a palavra orixá deriva da modificação fonética de um outro termo iorubano, a saber, o termo *orìsè* que, por sua vez, corresponde a uma corruptela aglutinadora da expressão “*Ibiti orí ti sè*”. Traduzida, essa expressão significaria algo como “A origem ou a fonte de orí” em que o termo orí poderia dizer respeito tanto à cabeça física da pessoa quanto à essência de sua personalidade (BENISTE, 2004, p. 83). Quando eu faço o santo, a minha cabeça ganha um corte central: trata-se da cura principal do fundamento que é a feitura, cura à qual chamamos de *adoxú*, o fundamento literalmente pontual do orí, ponto-orí. O orixá, como fonte a partir da qual o orí é, enfim, capaz de brotar – lembrando que todos nós, iniciados ou não, temos orí e, portanto, orixá –, é a concentração manancial da força que põe em movimento o percurso que desempenho à medida em que vivo, linha-destino que descrevo à medida em que estou na vida. Os orixás são um conjunto de forças que animam os fluxos cujo movimento garante a vida. Por isso, talvez faça mais sentido convertermos a associação simbólica e representativa que, especialmente através do empenho de uma literatura antropológica tradicional, estabelece a relação entre orixá e elemento ou fenômeno ou domínio da natureza em água ou vento vivos. Decerto, Exu é a força motriz fundamental, o princípio dinâmico de caráter pré-individual como pontua Sodré (SODRÉ, 2017, p. 1175). Os orixás podem ser considerados, então, como as modulações diferenciadoras dessa força dinâmica fundamental, sobretudo, no que se refere às especializações que, em última instância, eles operam na diferenciação personalística do

orí. Entre o que é pedra e o que é água, entre o que é água doce e água salgada. Tomo de empréstimo algumas palavras de Ingold:

As coisas estão vivas e ativas, não porque estão possuídas de espírito – seja *na* ou *da* matéria – mas porque as substâncias de que são compostas continuam a ser varridas em circulações dos meios circundantes que alternadamente anunciam a sua dissolução ou – caracteristicamente com seres animados – garantem sua regeneração. O espírito é o poder de regeneração desses fluxos circulatórios que, em organismos vivos, estão ligados em feixes ou tramas firmemente tecidos de extraordinária complexidade. Todos os organismos são feixes desse tipo. Despojados do verniz da materialidade eles se revelam não como objetos quiescentes, mas como colmeias de atividades, pulsando com os fluxos de materiais que os mantêm vivos. E a este respeito os seres humanos não são uma exceção. Eles são, em primeiro lugar, organismos, não bolhas de matéria sólida com uma lufada adicional de mentalidade ou agência para animá-los. Como tais, eles nascem e crescem dentro da corrente de materiais, e participam desde dentro da sua própria transformação. (INGOLD, 2015, pg. 63)

No candomblé, costumamos fazer oferendas aos orixás. A essas oferendas, via de regra, damos o nome de ebó. A palavra *ebó*, por sua vez, é uma palavra iorubana que pode significar algo em torno mesmo de sua aplicação usual como “presente” ou “oferenda”, às vezes, “sacrifício”. Sua etimologia remonta à tradição iorubana relacionada ao exercício oracular de Ifá a partir do qual cada odú, associado a uma das possíveis caídas dos dezesseis búzios divinatórios, traz consigo a estória de um determinado enredo que pode se insinuar na trama de um dado caminho pessoal, além – é claro – de seus respectivos possíveis problemas e de suas respectivas soluções para que, enfim, seja aberto o caminho da resolução. Estas soluções que são prescritas pela tradição do Ifá a certos problemas que, por ventura, estejam relacionados a um odú específico envolvem geralmente a realização de oferendas ou sacrifícios a ele relativos. Para cada odú, um possível problema; para cada problema, um ebó. Segundo Rufino, o ebó é um dos conceitos mais caros ao complexo filosófico iorubano e, uma vez implicado a outros conceitos como o de Ori (cabeça espiritual) e o de Ìwàpèlè (caminho da suavidade), ressalta “as potencialidades do ser/saber na cosmogonia iorubana, atravessando as problemáticas em torno das existências, das potencialidades e das possibilidades criativas” (RUFINO, 2019, p. 87) e, assim, ainda de acordo com Rufino, o ebó passa a

operar também como um princípio, em suas palavras, tecnológico a partir do qual podem se estabelecer “invenções de possibilidade” (RUFINO, 2019, p. 87).

Há uma música linda do compositor baiano Roque Ferreira chamada “*Prece de Pescador*”. Tantas vezes eu a escutei. Quem a cantava, todas essas vezes, era Mariene de Castro: “*Eu tava sonhando acordado/ Mamãe sentou do meu lado/ e me falou/ que aquela dor que doía/ ia encontrar calma/ nos braços de um outro/ amor/ Paixão me fez marinheiro/ fez do meu cais, um saveiro/ e me navegou/ Saí cantando vitória/ Tristeza virou estória/ de pescador*”. No meu sono marinho – deitado no leito ou desperto em vigília –, sonhando e imaginando, invento e crio possibilidades por onde possam se expandir as potencialidades de minha própria existência. Se intranquila a deriva do mar em que vivo, por exemplo, é através dos ebós que ofereço à Iemanjá – a *iyà l’orí*, mãe de todas as cabeças – que posso sonhar com meu equilíbrio de volta e tê-lo, assim, novamente restabelecido. Quando tudo parece roto, Exu é quem abre os caminhos – a ele se oferece padê; quando há escassez de alimento, Oxóssi é quem garante a fartura – a ele se oferece axoxó; quando há chagas na pele, Obaluaê é quem traz a cura – a ele se oferece doburú; quando se falta com a justiça, Xangô é quem intercede – a ele se oferece amalá; quando se amarga em solidão, Oxum é quem adoça o amor – a ela se oferece omolocum; quando há guerra, Oxalá é quem pacifica – a ele se oferece epô. Através dos ebós que oferecemos aos orixás, somos capazes de colocar os sonhos em ação ou, mais do que isso, somos capazes de sonhar em ação.

Não se trata, aqui, de se compreender o sonho a partir da ação mesma que é o sonhar, mas, sim, de compreender o sonho como uma instituição capaz de se empenhar em uma ação devidamente criativa – a saber, uma *sonhação* – que cria possibilidades viáveis para a expansão de nossas condições existenciais. Assim, podemos passar a considerar a possibilidade de uma existência cuja garantia não seja mais refém de um regime de verdade fiado exclusivamente pela razão – refiro-me aqui à infalível intelecção pura –, mas que, ao invés disso, possa fiar-se fundamentalmente em outros regimes de legitimidade que incitem outras das suas capacidades como aquelas de sonhar e imaginar; podemos passar a considerar a possibilidade de uma existência cuja garantia sejam as possibilidades mesmas com as quais possa ela própria expandir-se através de seus sonhos. Sonho, logo existo. É preciso sonhar para existir, tendo em vista o que quer dizer Krenak quando declara não haver qualquer tipo de véu que separa o cotidiano de um lado – o mundo sensível, as coisas extensas e tudo isso que somos como material – e o sonho do outro – a falsa ilusão de Descartes que, junto à imaginação, é propriamente ilusória porque

se dá partir desse contíguo mundo sensível, desse oceano de materiais em que nadamos e ao qual também integramos como parte de suas águas. Relembrando a passagem em que Ingold cita Bachelard ao dizer que “para sonhar profundamente é preciso sonhar com *substâncias*” (BACHELARD, 1983 apud INGOLD, 2015, p. 62) e considerando que as substâncias, assim como estão descritas pela *abordagem ecológica da percepção visual* de Gibson (GIBSON, 1970, apud, INGOLD, 2015, p. 53) nada mais são senão aquilo de que são feitos os materiais, digo que fazer um ebó é como que sonhar profundamente.

Quanto às oferendas para Iemanjá, a ela, agrada-se com peixe, fava, milho branco, feijão branco e arroz branco. A ela, também se agrada com flores e perfumes. Os peixes para Iemanjá devem ser peixes de água salgada e não podem ser peixes de pele como, por exemplo, são as arraias. O milho branco, o feijão branco e a fava devem ser cozidos e, depois, refogados com azeite, cebola e camarão seco. A depender da qualidade da Iemanjá, utiliza-se ou o azeite doce ou o azeite de dendê. Para as qualidades brandas, como é o caso de Iemanjá Sabá cujo enredo funfun está ligado a Oxalá, utiliza-se azeite doce. Para as qualidades quentes, como Iemanjá Ogunté cujo enredo envolve a forja de Ogum, utiliza-se o azeite de dendê. O refogado de milho branco, seja com azeite doce para Sabá ou com azeite de dendê para Ogunté, é chamado – nesse caso indiscriminadamente – de acaribô. Faço oferendas à Iemanjá e, a ela, agrado preferencialmente com arroz branco cozido.

Como de costume, vou à feira de São Joaquim, localizada no bairro de Água de Meninos, em Salvador. Esta feira está situada às margens da Baía de Todos os Santos e, apesar das inúmeras investidas higienistas do Estado contra seu pleno funcionamento, ela permanece como um dos principais entrepostos comerciais do Recôncavo pela via marítima e também como o principal centro comercial de insumos os mais diversos para as religiões de matriz afro diaspórica da cidade. Lá, eu adquiro cerca de 300g de arroz branco cru, 300ml de água de flor de laranjeira, 300ml de mel de abelha, 1 frasco de seiva de alfazema, 1 obí branco – obí é o que se conhece por noz de cola –, um pacote de velas brancas, uma caixa de fósforo, carvão vegetal e um pouco do incenso feito à base de uma mistura em que há mirra e benjoim. Além disso, adquiro também alguns maços de folha: manjerição miúdo, desata-nó, água de alevante graúda e macaçá. Retorno para casa e mantenho reservados os materiais que adquiri na feira: o arroz, o mel, a água de flor, a seiva de alfazema, as velas, a caixa de fósforo, o carvão, o incenso. Quanto ao obí, eu o mantenho mergulhado em um copo com água e, quanto às folhas, eu as coloco em um jarro também com água a fim de mantê-los todos eles – obí e folhas – devidamente frescos.

Preciso ainda me certificar em qual fase está a lua, afinal, este tipo de oferenda – a que chamamos de comida seca para o santo, ou seja, as oferendas que não envolvem o sacrifício e que, portanto, não são “molhadas” de eje – devem ser preferencialmente feitas entre o quarto crescente e o estado cheio lunar. Habitualmente, procedo ao preparo do ebó para Iemanjá às quartas-feiras. A oferenda deve permanecer arriada por três dias e despachada depois deste período. Escolho, sempre, despachar as oferendas de Iemanjá aos sábados e é, por isso, que procedo ao seu preparo em dias de quarta.

Uma vez que chega a noite, eu tomo um banho de chuveiro, visto uma roupa branca limpa e coloco, no pescoço, o fio de contas transparentes com uma firma verde-água tão oliva quanto o turquesa daquela maré que banha os sonhos. Dirijo-me à cozinha, escolho uma panela relativamente funda, coloco nela os grãos crus de arroz e, quase até sua boca, eu a preencho com água corrente. Repouso a panela com água e arroz sobre a boca do fogão, ascendo o fogo e espero o arroz cozinhar. Depois de cozido, eu escorro bastante o arroz e o sirvo em uma porcelana branca, redonda e funda, que tenho guardada comigo e que mantenho destinada exclusivamente para este fim. Eu não desprezo a água do cozimento do arroz. Em vez disso, eu verto a água desse cozimento em um balde, completo-o com água corrente e, nessa mistura de águas, eu macero as folhas que trouxe da feira – manjerição miúdo, desata-nó, água de alevante graúda e macacá – até que reste no balde um líquido de denso verde. A este líquido denso e verde, produzido a partir da maceração de ervas diluída em água, chamamos de amassí. Reservo-o no banheiro. Antes de dormir, eu preparo o meu quarto. Estendo minha adicissa de sisal sobre o chão, cubro-a com um lençol branco limpo – virgem ou, como a porcelana, destinado exclusivamente para este fim – e defumo todo o ambiente com um incensador em que coloco carvão em brasa e aquela mistura feita à base de mirra e benjoim. Aproveito também para dispor próximo à adicissa o mel, a água de flor de laranjeira, a seiva de alfazema, o obí, o acaçá, o pacote de velas, a caixa de fósforos e dois pires pequenos que, assim como a porcelana e o lençol, utilizo apenas apara fins dessa natureza.

Vou então até o banheiro, dispo-me, agacho-me e me banho, auxiliado por uma cuia, com um quanto do amassí de ervas. Deixo o líquido verde e denso secar por si só em meu corpo e, então, visto uma outra roupa branca limpa. Em seguida, na cozinha, pego a porcelana em que está servido o arroz com as duas mãos e a levo para o meu quarto, atravessando de costas e cabeça baixa todas as soleiras de porta que, por acaso, eu encontrar ao longo desse breve percurso. Ajoelho-me sobre a adicissa, ergo o arroz ao alto, levo-o ao ombro direito, depois ao ombro esquerdo, repouso-o sobre meu orí e, por

fim, arrio-o, batendo-o suavemente três vezes contra o chão à altura de onde seria a cabeceira da adicissa. Rego, moderadamente, o arroz com um pouco de água de flor de laranjeira, um pouco de mel de abelha e um pouco de seiva de alfazema. Passo a vela por todo o meu corpo, principalmente por minha cabeça, e a acendo com o auxílio da caixa de fósforo. Deixo-a queimar sobre um dos pires que dispus próximo dali. Procuo pelo obí branco e o abro em duas bandas com a ajuda dos meus dentes. Molho as duas partes com bastante água de flor sobre o segundo pires que deixei reservado – ele recolhe o excedente da água perfumada – e, segurando-as – as duas bandas do obí – como se tentasse recompor a unidade original da noz, eu cruzo o arroz arriado e as lanço sobre o pires molhado. Tudo o que mais anseio é que o obí caia com as duas bandas abertas para cima. Eis o sinal de *àlàfià*: é assim que Iemanjá diz que aceitou o ebó. Bato paó e adormeço. Ao longo de três noites – quarta para quinta, quinta para sexta e sexta para sábado – devo dormir sobre adicissa com a cabeça o mais próximo possível do ebó. Apenas no sábado – o dia da semana dedicado tradicionalmente à Iemanjá e às demais iabás das águas – e de preferência à luz fresca da manhã, é que devo suspender o ebó e despachá-lo nas águas do mar.

Ademais, posso procurar observar o ebó desde a noite da quarta-feira em que ele foi arriado até a manhã do sábado em que ele foi despachado. Na quarta à noite, entre o paó e o sono, pude observar breve, no entanto, atentamente o ebó que havia acabado de arriar para Iemanjá à altura da cabeceira de minha adicissa. Os grãos cozidos de arroz estavam bem soltinhos, brancos, macios e opacos à exceção de algumas pequenas áreas – quase que imperceptíveis – em que o mel de abelha, uma vez aspergido suavemente ali, havia deixado uma sutil coloração que variava, em escala, de um castanho muito claro a um amarelo muito mais claro ainda. O obí estava branco com as características nuances de reflexo róseo que, quando aberto em banda, a superfície de sua carne interna costuma apresentar. O cheiro doce e floral da água de flor de laranjeira combinava-se ao aroma levemente ácido e herbal da seiva de alfazema.

Na quinta-feira, os grãos de arroz haviam se tornado, em seu geral, um tanto mais compactos se comparados a seu estado da véspera e isso, certamente, seria o efeito de uma provável perda de líquido – e conseqüentemente redução de volume – ocasionada por possíveis trocas entre o cereal cozido em água e o meio. Além disso, os grãos de arroz, em lugar de estarem bem soltinhos como antes, mantinham-se como que colados uns aos outros de maneira mirabolante. A sua anterior alvura evidente havia se convertido em uma nova coloração, dessa vez, mais distante do branco e mais próxima do marfim ao

passo em que suas superfícies ganharam um aspecto acetinado de pérola bastante distinto daquela já ultrapassada maciez. As regiões tocadas pelo mel dissolveram-se em manchas de ainda mais contrastado marfim. O obí que, a essa altura não poderia mais reclamar de sua brancura nominal, teve acentuado seus tons de rosa. O aroma floral da água de flor e cheiro herbal da seiva de alfazema restaram como fundo discreto de um ainda confuso contexto olfativo.

Na sexta-feira, os grãos de arroz estavam ainda mais compactos. Eles permaneciam com a coloração marfim – talvez um pouco mais acentuada em direção às matizes que cruzam o vermelho e o amarelo em sua ocorrência cromática – e com o aspecto acetinado. Esta combinação entre a saturação do marfim e o suave brilho translúcido dos grãos de arroz convertia o seu aspecto a uma aparência – não de todo, porém um tanto – semelhante àquela característica da resina de âmbar. A margem da porção de arroz, menos farta em sua quantidade e portanto verticalmente mais próxima da porcelana, tinha toda a sua base – era possível vê-la a partir de cima por entre os grãos de arroz que se equilibravam na região superior – tingida, aí sim, por um tom definitivamente ambarino. Ao longo de toda a extensão do arroz, surgiram machas espaçadas que se distinguiam dos seus grãos em cor e textura. As manchas – que, entre si, também se distinguiam em tamanho, ora pequenos pontos, ora extensões mais alastradas – tinham, em sua região mais central, uma coloração cinza mais intenso com ganhos dessaturados de verde e, em suas margens, uma coloração branca também de considerável intensidade. As manchas, no entanto, não pareciam se tratar de uma gama de colorações distintas adquiridas pelas superfícies dos grãos de arroz, ao invés disso, elas pareciam tratar de novos materiais cuja geração teria sido ali desenvolvida. A estrutura das substâncias desses matérias apresentavam uma textura suave e porosa, filamentosa e macia. A tez rósea do obí tornava-se ainda mais rósea e já apresentava sinais de vermelhidão intensa. Sem o aroma suave da água de flor e da seiva de alfazema, o cheiro do ebó exalava uma acidez com notas de bastante extravagância.

Na manhã do sábado, antes de finalmente suspender o ebó, pude observá-lo por mais um instante. O que percebi, à minha frente, não era mais a paleta suave de cores irmãs do tom sobre tom formado pelo obí branco sobre o arroz branco. Observei, ao invés disso, uma inversão: a mancha tomou de tal maneira a extensão superior da oferenda que eram os grãos de arroz, agora, que pareciam manchá-la. Os cereais encontravam-se em seu estado de maior resistência desde o cozimento, estavam ainda mais compactos e despojados de uma vez daquela primeira alvura, sua coloração variava entre o marfim, o

âmbar e alguns novos tons de vermelho. A macha acentuou-se em extensão e volume. Seus filamentos macios pareciam tecer esponjosas estruturas ao longo do espaços formados por entre os grãos de arroz. O obí estava completamente vermelho e o aroma geral coincidia com o odor forte de um arroz azedo, podre. Suspendi o ebó – novamente batendo suavemente a porcelana três vezes contra o chão –, envolvi-o em um ojá branco e o levei até a praia. Na areia e de frente para o mar, despi o ebó do ojá e o ergui diante do oceano, apresentando-o mais uma vez à Iemanjá. Cantei, então, para as águas, – *awa bo l'ayo* – dizendo a elas que estava ali coberto de alegria. Agachei à beira do mar e aguardei que Iemanjá, onda a onda, viesse comer de sua oferenda. Mais uma vez, bati paó. Levantei, dei as costas para o mar e segui adiante sem olhar para trás.

Da mesma maneira com a qual eu me dispus acompanhar as transformações que aconteceram à superfície molhada da pedra – aquela mesma pedra que eu trouxe da rua para casa, mergulhei sob a água corrente da torneira e depois repousei sobre minha bancada – enquanto eu lia o capítulo *Materiais contra a materialidade* do livro *Estar Vivo*, eu me dispus também a acompanhar as transformações que aconteceram em torno do ebó ao longo destes poucos dias. Se, por um lado, Descartes decide fiar-se seguramente pela via da racionalidade e passa a considerar como verdadeiras apenas aquelas coisas concebidas através de uma síntese intelectual em detrimento daquilo que ele nomeia ora como coisas extensas, ora como coisas de natureza corpórea; Merleau-Ponty, por outro, decide empreender uma via possível à da racionalidade e passa a priorizar em sua elaboração teórica não a sintetização intelectual das coisas – e, portanto, as coisas concebidas –, mas, em lugar disso, ele passa a priorizar as ditas coisas extensas ou de natureza corpórea, logo, as coisas tais quais elas possam ser quando percebidas pela via da sensibilidade. A coisa, para Merleau-Ponty, não é um certo número de qualidades unificadas através da pura intelecção; mas, uma vez situada na experiência sensível, a coisa tem sua unidade reafirmada por cada uma de suas qualidades e cada uma delas é também a coisa inteira. Ainda segundo Merleau-Ponty, a qualidade só é compreendida pelo debate que estabelece entre mim – “sujeito encarnado” e o corpo que lhe garante a carne é aquilo que é propriamente o sujeito como material – e a coisa sensível que é sua portadora (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 21).

Ingold costuma aplicar o termo “propriedade” ao invés do termo “qualidade”. Ele delibera essa escolha logo após apresentar a distinção proposta por David Pye, teórico do design, entre propriedade e qualidade: à primeira, é atribuído um caráter objetivo e mensurável enquanto que à segunda é atribuído um caráter subjetivo e ideal. Ingold

definitivamente rejeita a distinção de Pye – afinal, ela reitera a polarização metafísica entre mente e matéria – e passa a adotar o termo “propriedade” por considerar que este esteja se referindo às propriedades da matéria – ou seja, às propriedades dos materiais que participam da constituição física do mundo como dado de maneira independente à presença, sobretudo, humana – em detrimento do termo “qualidade” que, por sua vez, estaria relacionado às projeções que possa a mente fazer a respeito da matéria. Seguindo o pensamento de Gibson, Ingold contrapõe a categoria de mundo físico versus a categoria de *ambiente* e apresenta algumas derivações que emergem a partir dessa contraposição. Se o mundo físico é um mundo que *existe* em si e por si, o ambiente é um mundo que *se desdobra*. Dessa maneira, ele não é constituído *de* objetos materiais, mas constitui-se continuamente *para* quem o habita e os materiais que o constituem não *existem*, mas *ocorrem*. As propriedades dos materiais, portanto, não são características fixas intrínsecas às coisas, em lugar disso, são processuais e relacionais. “Nesse sentido”, diz Ingold, “toda propriedade é uma história condensada. Descrever as propriedades dos materiais é contar histórias do que acontece com eles enquanto fluem, se misturam e se modificam” (INGOLD, 2015, p. 65).

Há uma continuidade e uma descontinuidade entre a qualidade por Merleau-Ponty e a propriedade por Ingold. A qualidade, para Merleau-Ponty, é aquilo que os nossos sentidos têm a nos comunicar a respeito das coisas, trata-se de um debate – de uma relação, por assim dizer – entre mim e a coisa. Eis o ponto de continuidade e convergência, afinal, o caráter dialógico, presente na noção de propriedade definida por Ingold, encontra-se inquestionavelmente também presente aí. No entanto, quando o filósofo francês refere-se à coisa como portadora de uma qualidade, abre-se uma certa margem para a interpretação de que a qualidade é um atributo fixo à ela, o que é inadmissível para a descrição ingoldiana de propriedade. E é aí que reside a aparentemente única descontinuidade entre essas acepções que parecem querer tratar em nível conceitual da mesma categoria que, convertida em experiência, diz respeito à relação entre o que há de material em mim ou aquilo que eu sou como material e aquilo que há de material na coisa ou aquilo que a coisa é como material. Somos – eu e a coisa – águas de um mesmo oceano.

Posso considerar, então, que entre mim e a coisa deva haver outras relações quantas forem elas mesmas possíveis que escapem para muito além da reclusão sentenciada pelas combinações hilemórficas entre uma mente ativa e uma porção inerte de matéria ou entre um sujeito portador de agência e um objeto funcional inanimado ou,

ainda, entre pessoas capazes de fazer coisas e coisas que, por sua vez, sejam capazes, em certa medida, de agir de volta. Quando, acolhendo a sugestão de Ingold, eu faço em relação ao *ebó* aquilo que anteriormente eu havia feito em relação à pedra molhada, ou seja, quando eu me disponho a observar o *ebó* e passo a descrever as propriedades dos seus materiais ao longo daqueles poucos dias, o que estou fazendo, de fato, é contando as estórias das transformações de cada material entre aqueles reunidos ali à altura da cabeceira de minha adicissa. Dia a dia, enquanto descrevo as texturas e as colorações do arroz, estou contando a estória dos grãos de cereal que fluem através dos seus processos de transformação ou, enquanto descrevo o aroma da água de flor de laranjeira e o da seiva de alfazema, estou contando as estórias das modificações que esse fluidos aromáticos atravessam durante os dias em que o *ebó* encontra-se arriado. Segundo Ingold:

Uma vez que o nosso foco está *na materialidade dos objetos*, é quase impossível seguir a múltiplas trilhas de crescimento e transformação que convergem, por exemplo, na fachada de estuque de um edifício ou na página de um manuscrito. Essas trilhas são simplesmente varridas para debaixo de um tapete generalizado sobre o qual diz-se que as formas de todas as coisas são impostas ou inscritas. Insistimos em que demos um passo para trás, da materialidade dos objetos para as propriedades dos materiais, proponho que levantemos o tapete para revelar sob sua superfície um emaranhado de meândrica complexidade (...). Pois materiais não se apresentam como símbolos de alguma essência comum – materialidade – que dota cada entidade mundana com sua inerente “objetividade”, ao contrário, eles participam dos processos mesmos de geração e regeneração contínua do mundo” (INGOLD, 2015, pg. 59)

Assim como à pedra molhada, prestar atenção ao *ebó*; neste último caso, descrever as propriedades de seus materiais, contar as estórias de suas modificações, acompanhar as múltiplas trilhas através das quais eles possam fluir, enfim, seguí-los. Esta, inclusive, é uma regra caracteristicamente ingoldiana: *seguir os materiais*. Não só aqui, mas ao longo de todo o seu pensamento, o que Ingold quer dizer por *material*– ou *materiais*, no plural – segundo ele mesmo, corresponde ao que está presente em Deleuze e Guattari como matéria-fluxo. A dupla de filósofos defende que, uma vez se tratando de um mundo em que haja a vida, a relação fundamental que aí deveria se estabelecer certamente não seria a daquela combinação aristotélica entre matéria e forma, mas, sim, entre matéria e forças, ou seja, em lugar de considerarmos o mundo como um mundo material e repleto

de objetos realizados através da imposição de uma forma idealizada por uma mente ativa contra uma porção amorfa de matéria, deveríamos considerá-lo como sendo este mundo de materiais, este oceano em que os materiais mais diversos são animados a todo tempo pelos fluxos dinâmicos das forças cósmicas na constante geração das coisas. Nesse sentido, a matéria sempre “é matéria em movimento, em fluxo, em variação e a consequência disso é que essa matéria-fluxo só pode ser seguida” (DELEUZE E GATARRI, 2004 apud INGOLD, 2012, p. 35). Dessa maneira, seguindo a matéria-fluxo, ou seja, seguindo, portanto, os materiais, podemos acompanhar as trilhas que eles percorrem à medida em que permanecem sendo varridos pelas circulações dos meios circundantes, em suma, nada nos resta senão a acompanhar as linhas que eles descrevem à medida em que estão na vida. E este é o ponto crucial que conduz Ingold a considerar a coisa como um *agregado de fios vitais*, o que a afasta diametralmente da concepção hilemórfica de objeto cuja superfície formal parece pretender sufocar o fluxo dos materiais que estão contidos ali.

Há decerto um precedente dessa visão da coisa como uma reunião no significado antigo da palavra: um lugar onde as pessoas se reúnem para resolver suas questões. Se pensarmos cada participante como seguindo um modo de vida particular, tecendo um fio através do mundo, então talvez possamos definir a coisa como um *parlamento de fios*. Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas *vazam*, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas.” (INGOLD, 2012, pg. 29)

A coisa, portanto, é um emaranhado no qual se encontram reunidas as linhas descritas pelos materiais que, avivados pelas forças do cosmos, participam de sua geração. A mim, não me restam dúvidas de que o ebó é uma coisa, pois ele reúne o conjunto das linhas descritas pelos grãos de arroz, pelo obí, pelo mel de abelha, pela água de flor de laranjeira, pela seiva de alfazema. Além disso, parecem ter sido convidadas também para esta reunião as linhas descritas pela parafina da vela e pelo algodão de seu pavio, outra linha descrita pela porcelana da louça, e aquela descrita pela palha da adicissa. Quantos participantes filamentosos que se encontram no parlamento de fios cuja a tessitura gera esta coisa que é o ebó não participam também da geração de outras coisas? Afinal, como bem diz Ingold, os materiais não se encontram presos dentro das coisas como que freados

pela superfície da materialidade, ao invés disso, os rastros de seus fios podem emaranhar-se com os fios de outros nós.

Enovelando-se a este feixe de fios que participam do processo gerativo do ebó, há também aquele fio – aquela linha-destino – que eu descrevo a partir deste ponto que é o centro mesmo do meu orí. Quando digo que faço uma oferenda para Iemanjá, eu não procuro atuar, nesta cena, como um sujeito agente que opera os ingredientes materiais que se encontram muito docilmente entregues à minha disposição. Quando digo que faço uma oferenda para ela, eu – sujeito encarnado, o corpo que eu sou, o que eu sou como material – integro-me à coisa e, assim, também eu me coisifico. Iemanjá é a força cujo poder à medida em que ondula as águas do mar é também capaz de alinhar os fios em torno do nó de arroz e azeite de dendê que é, por exemplo, o acaribô e então, nesse sentido, posso pensar que o ebó possa devidamente ser considerado uma coisa *espiritual*.

A realização objetiva tem por escopo o embotamento do fluxo corrente dos materiais sob a superfície formal do objeto às vistas de um determinado fim. Este fim pode ser compreendido tanto como o limite finalístico imposto pela forma ideal contra a matéria agora informada estabelecendo até onde ela deve ir quanto a finalidade ou a utilidade que passa a definir o inescapável destino funcional e objetivo da matéria talhada. A realização objetiva tem um início e um fim e, dessa maneira, ela não teria como apresentar qualquer outro resultado que não fosse um objeto acabado. Quanto à coisa, é impossível pensá-la como uma coisa acabada, como uma coisa que chega a um determinado fim. A coisa não se dá como o resultando de um processo em termos de como um objeto pode se prestar a ser o resultado de uma realização objetiva.

Da mesma maneira, um ebó nunca fica pronto, devidamente acabado; assim como se pretende acabado o objeto cuja realização tem um ponto de partida específico que é demarcado pela imagem mental de um projeto e um ponto de chegada muito bem definido que, por sua vez, é demarcado pelo último golpe de cinzel à madeira, quando a forma ideal é finalmente impingida contra matéria inerte. O ebó não procura alcançar um ponto de chegada definitivo, um fim finalístico, um desígnio designado. Seu fundamento é a abertura, a expansão, o abrir dos caminhos, a invenção criativa de possibilidades para a existência. O ebó desdobra-se em caminhos abertos, aliás, ele já é por si só o emaranhado dos caminhos abertos pelos materiais que se encontram em evidente modificação. Ele não adere ao decoro perverso do objeto moderno que trancafia a matéria sob o cadeado de sua forma, ao invés disso, ele escancara os processos de transformação pelos quais passam os materiais que nele se emaranham. Não há, no ebó, a pele formal, o verniz hilemórfico, a

superfície refratária da materialidade que, em termos objetivos, é capaz de nos enganar acerca dos processos de transformações através dos quais fluem os materiais que correm por entre o nó da coisa que ele é.

O que seria a forma do ebó é algo muito diferente do que é, sob o regime hilemórfico, a forma do objeto, ou seja, essa superfície refratária que, ao sufocar o fluxo de materiais por debaixo da superfície da materialidade, com nada mais se compromete senão a nos enganar a respeito do constante processo de transformação pelo qual passa, por exemplo, o mogno subjacente à sua pele de mesa. A forma do ebó, ao invés de ser refratária como é a forma do objeto, é transparente, pois através da sua extensão superficial – através, portanto, daquilo que aparece diante de nós – somos finalmente capazes de conhecer por meio das estórias condensadas nas propriedades e suas transformações a ocorrência dos materiais na geração continuada da coisa. Somos convidados para a reunião e não trancados do lado de fora, como diz Ingold. Isso se dá porque a forma do ebó não é imposta desde fora por uma mente ativa contra um substrato inerte e, sim, porque ela surge – assim como para noção ingoldiana de coisa – de dentro para fora e é suportada dentro desta corrente de materiais (INGOLD, 2015, p. 57).

Assim como a vida tardou a ensinar a Drummond que a ode cristalina – talvez a mais perfeita canção – é feita sem o poeta, talvez o ebó possa ensinar – e espero que não tão tardiamente – que as formas cristalinas, aquelas das coisas *reais*, são feitas sem designers. Durante os dias em que a oferenda está no chão, alguns insetos costumam visitá-la. Moscas pousam sobre o arroz; mosquitos pousam também, apesar de se demorarem menos; caravanas de formigas entram e saem das câmaras que se abrem por entre os grãos do cereal. As machas que surgem sobre a extensão superior do ebó e que, pouco a pouco, vão colorindo sua superfície à medida em que também vão surpreendendo-a com novas paletas de textura certamente correspondem a colônias de fungos e bactérias que ali se desenvolvem. Se a oferenda precisar permanecer por mais alguns dias arriada, não tardará de percebermos também o movimento de algumas larvas cujos ovos eclodiram naquele berçário de arroz. Alvaro Siza, arquiteto português, lamenta nunca ter podido construir uma casa *real*, uma casa que, segundo ele, nunca fica pronta. Dentro dela, a chuva cai através de um buraco no telhado que teve uma de suas telhas arrancada por uma rajada de vento forte. A água dessa chuva umedece a madeira e o surgimento consequente dos fungos ameaça a sua decomposição. Além disso, “legiões de formigas invadem o batente das portas, e há sempre cadáveres de pássaros, ratos e gatos”

(SIZA, 1997 apud INGOLD, 2012, p. 30). A casa *real*, conclui Ingold a partir de Siza, é uma reunião de vidas. Nesse sentido, trata-se mesmo o ebó de uma coisa *real*.

Podemos pensar que somos nós quem fazemos esta oferenda, mas, uma vez que o consideramos como coisa, trata-se ele de uma coisa que mais se faz a si mesma do que uma coisa que é feita. Afinal, se pensamos que somos nós quem fazemos o ebó, nós o fazemos – nada mais, nada menos – para que ele nos faça. E não estou aqui me referindo à máxima da cultura material que procura reconhecer qualquer tipo de agência – seja pela via animista ou pela via fetichista – ao declarar que nós fazemos as coisas à medida em que elas, agindo de volta, também fazem a nós. Em lugar disso, refiro-me ao arcabouço cosmogônico do candomblé a partir do qual o arriar de um ebó é fundamento capaz criar inventivamente novas possibilidades para expansão de nossa existência. Estou falando de feitiço. Nesse sentido, a nossa atividade empenhada na feitura do ebó é apenas um dos aspectos que constituem essa complexa ocorrência. Quando julgamos estar fazendo o ebó, não estamos diante de uma coisa que está sendo feita. Nós estamos diante do que Deleuze chama de matéria-em-formação e, talvez mais do que frente à frente, estamos a participar não exclusivamente como um sujeito agente, mas como um sujeito encarnado, como um dos fatores materiais que estão reunidos no processo de geração da coisa. Este pensamento acerca do ebó nos faz perceber que somos – todos nós – plena matéria-em-formação imersa na constante formação material do mundo.

De nada, aparentemente, deve servir o ebó, sobretudo, uma vez que seus materiais pareçam estar ali apodrecendo, perecendo. Essa degeneração, no entanto, não se trata necessariamente de um apodrecimento, de um perecimento, padecimento ou fim. Essa degeneração é o próprio acontecimento da vida, o efeito de seu incansável desdobramento frente à ocorrência em abertura dos materiais na constante formação do mundo. O ebó não é o arroz apodrecido, degenerado, inutilizado, descartável. Antes disso, o ebó é uma coisa viva. Uma coisa viva à medida em que é uma coisa que está na vida. Trata-se, mais uma vez, de matéria-em-formação. Prova disso é que, em relação a ele, não se diz que devemos descartá-lo, jogá-lo fora, no lixo. Um ebó não se descarta, um ebó se despacha. Logo, não se imagina que ele seja uma coisa que apodrece, que perece, que agoniza e que teria, por isso, o descarte como irredutível destino. A oferenda que fiz à Iemanjá, eu a despachei no mar. Não a joguei fora. Como diz Ingold, deve haver algo de errado que “nos leva a supor que os seres humanos, conforme entrem e saiam pelas portas, vivam alternadamente no lado de dentro e no lado de fora do mundo material” (INGOLD, 2015, p. 56). Despachar o ebó é dar-se conta que aqueles materiais reunidos naquele nó

permanecem na vida, ou seja, continuam a ser varridos pelas circulações das forças universais mesmo que aquele nó esteja se desfazendo. Aquilo que se despacha não é podre, não é um descarte: são materiais transformando-se – extensos, flexíveis e mutáveis – num mundo impermanente em constante formação.

Aquele exemplo da cera que Descartes apresenta em *Meditações* para demonstrar, segundo sua teoria, que a verdade em torno das coisas extensas pode apenas ser concebida, ou seja, pode apenas ser sintetizada intelectualmente tinha como motivo central a observação empírica da mudança de estado físico do sólido para o líquido – da liquefação, portanto – sofrida pela cera ao ser exposta ao calor do fogo. Descartes forjou uma via interpretativa filosófica capaz de pôr para escanteio a então indesejável – e desde sempre muito evidente – mutabilidade das coisas extensas. Ele desmaterializou a cera ao afirmar que a sua substância verdadeira não seria aquilo que a cera poderia ser como material, mas, sim, o que ela, em definitivo, era como conceito. A verdadeira cera é a cera retirada dos temperamentais fluxos circulatórios do universo e sublimada como conceito puro de caráter inteligível e por ser assim quiescente ela é incapaz de nos trair a seu próprio respeito como certamente é capaz de nos iludir a cera extensa que, como material, comporta-se de maneira fluida e mutável. O que está em jogo aqui é a recusa deliberada perpetrada por Descartes daquilo que é mais característico – e, por assim dizer, mais verdadeiro e, sobretudo, menos ilusório – aos materiais qual seja a sua inescapável impermanência. Decerto, a separação entre matéria – os materiais em geral – e o espírito – em sua acepção científica e moderna – teve provavelmente sua origem no modelo hilemórfico de Aristóteles, mas sem sombra de dúvida foi acirrada por via de iniciativas intelectuais como esta de Descartes. Apenas sendo convertido em conceito – em intelecção pura ou em ideia quiescente – é que o oceano de materiais poderia ser finalmente controlado pela mão forte da Modernidade, afinal, assim com as águas do mar, a cera derretida também não tem cabelos.

O ebó, definitivamente, não é um objeto – um objeto moderno. Ele não é *realizado* a partir de uma imagem mental cuja origem – e, portanto, cuja *concepção* – se dá por entre as formas perfeitas e eternas da geometria, projetadas como conceito pela pura intelecção. Através do ebó, aquilo que sou como material – e as substâncias de que isso é feito – reúne-se a outros materiais – e, evidentemente, às suas substâncias – como matéria-fluxo na constante formação do mundo. Fazer o ebó, ser feito por ele e, mais do que isso, participar dessa feitura – a feitura do mundo – é viver como quem sonha profundamente, uma *sonhação*. Além disso – como já vimos –, um ebó não se acaba, quer dizer, ele jamais

estará acabado como o está um objeto recém *realizado*. Dessa maneira, por não pretender cruzar a linha de chegada da realização objetiva, o objeto não tem, por sua vez, um fim propriamente dito, uma finalidade devidamente objetiva. Já o objeto, por assim dizer, nada mais é senão uma porção de matéria inerte contra a qual é imposta uma forma intelectualmente projetada para que as pessoas possam desempenhar certas atividades que, à corpo nu, seriam impossíveis ou muito difíceis de serem desempenhadas.

Ingold esboça uma noção de uso – esse tipo de desempenho que é instrumental à medida em que se contrapõe ao outro tipo de desempenho, aquele desempenhado à corpo nu – como “o que acontece quando um objeto, dotado de certa função, é colocado à disposição de um agente, que almeja determinado propósito” e descreve, a partir do dicionário, o conceito de função como “o tipo especial de atividade adequado a qualquer coisa; o modo de ação pelo qual cumpre o propósito” (INGOLD, 2015, 102). O fim de um determinado objeto – o seu destino designado – prescreve o cumprimento de um propósito, a saber, o desempenho de uma certa atividade – evidentemente de caráter instrumental – que, por sua vez, só é possível de ser desempenhada graças à função da qual ele – o objeto – é dotado. Nesse sentido, a finalidade objetiva imbrica a utilidade e a funcionalidade do objeto uma em relação à outra, ou seja, ela lança a um mesmo horizonte tanto a capacidade de um objeto poder ser posto em uso – sua utilidade – quanto a capacidade de ele ser adequado a um determinado propósito – sua funcionalidade.

Um objeto é cada vez mais útil à medida em que ele é cada vez mais adequado a um determinado propósito, isto é, quando ele é cada vez mais funcional. Se pouco funcional, um objeto é menos útil que os outros objetos mais funcionais do que ele. Mas, se despojado de função, seria esse objeto inútil? Uma xícara sem asa torna o seu uso impraticável. Uma xícara cuja asa apresenta um diâmetro exageradamente menor que a média dos diâmetros dos dedos adultos compromete o seu uso por pessoas adultas. Uma xícara espatifada sobre o chão, depois de uma queda, jaz como xícara inútil. Tanto o uso – e a utilidade – quanto a função – e a funcionalidade – de um objeto são prescritos desde a sua finalidade objetiva, ou seja, desde o fim mesmo do seu processo de realização que tem como ponto final – como linha de chegada – o próprio objeto informado. Talhar – já sabemos – significa também predestinar. Enquanto se talha uma forma ideal num pedaço amorfo de matéria, está-se também predestinando esse pedaço amorfo de matéria a um destino de objeto. O design, nesse sentido, é um desígnio. A utilidade e a funcionalidade de um objeto já estão prescritos desde a realização de sua forma na matéria. Essa ideia é mais ou menos verdadeira para o design, sobretudo para o design moderno, que, entre

seus tópicos dogmáticos, repete incansavelmente que a forma deve sempre seguir a função. Sob essa perspectiva, a forma, ao supostamente definir previamente a utilidade e a funcionalidade de um objeto, cria a ilusão de que essas capacidades – de pôr-se em uso e de adequar-se a um propósito – possam ser atributos intrínsecos a ele.

Nenhum objeto, no entanto, alerta Ingold, é um objeto por si só útil e funcional. Cada objeto só o é assim – útil e funcional – desde que ele esteja situado num conjunto de relações estabelecidas dentro de um contexto de atividade no qual seja ele capaz de produzir algum efeito. Costumamos tradicionalmente batizar os objetos a partir dos contextos de atividades em que eles estão inseridos ou a partir dos efeitos que eles produzem nesses contextos como é o caso do cortador de grama do vizinho e do guarda-roupa aqui do quarto. Nomear um objeto, para Ingold, é invocar sua estória e, sendo assim, em lugar de considerar a função como um atributo intrinsecamente objetivo, ele passa a considerá-la como uma narrativa. Essa mudança de perspectiva evidencia a obsolescência da via modernista que, a partir do princípio da funcionalidade – a forma deve seguir a função – determina, desde o projeto, o propósito que deverá ser cumprido pelo objeto informado onde já se encontram, embutidas, tanto a sua utilidade quanto a sua funcionalidade. “Como David Pye observou”, diz Ingold, “nada que projetamos é sempre verdadeiramente apto para o propósito” e, quanto ao objeto, “o melhor que podemos dizer de sua função é que seja ‘o que alguém provisoriamente decidiu que se possa razoavelmente esperar que [ele] faça no presente’” (PYE, 1978 apud INGOLD, 2015, p. 102). A seguir, a relação entre os conceitos ingoldianos de estória e de função do objeto – ou da ferramenta, como está presente no texto do autor –:

Os significados das estórias não vêm prontos do passado, incorporados em uma tradição estática, fechada. Tampouco, no entanto, eles são construídos *de novo*, momento a momento, para concordarem com as condições sempre mutáveis do presente. Eles são, ao contrário, descobertos retrospectivamente (...), quando ouvintes – confrontados com circunstâncias semelhantes àquelas contadas em uma história em particular – descobrem, em sua orientação em desdobramento, como proceder. (...) As funções das ferramentas, como os significados das estórias, são reconhecidas através do alinhamento entre as circunstâncias atuais com as conjunções do passado. Uma vez reconhecidas, essas funções fornecem ao profissional os meios de seguir em frente. Cada uso de uma ferramenta, em suma, é uma lembrança de como usá-la, o que ao mesmo tempo segue as vertentes de práticas do passado e as leva adiante em contextos atuais.” (INGOLD, 2015, pg. 103)

Quando Flusser considera que objetos são obstáculos para remoção de obstáculos, ele está se referindo ao que é conhecido, em seu texto, por objeto de uso. Os objetos de uso – ou os objetos da cultura – são lançados em nosso caminho para que, com eles, nós possamos remover os obstáculos que, por ventura, estejam ali a impedir nossa passagem. No entanto, os próprios objetos de uso tornam-se também obstáculos e, assim, passam eles mesmos a obstruir este nosso caminho. O filósofo questiona-se acerca da origem desse tipo de objeto, ou melhor, de onde é que ele foi lançado e oferece, como resposta, o projeto. Para ele, esses objetos – os objetos de uso – que estão no meio de nosso caminho foram aí lançados a partir de projetos desenvolvidos por pessoas que nos antecederam. Da mesma maneira que projetos foram lançados no meio do nosso caminho por pessoas que vieram antes de nós, certamente nós também lançaremos projetos no meio do caminho de pessoas que virão depois de nós tal qual a relação que se estabelece entre o contador de estória e seu ouvinte, de um lado, e entre o profissional habilidoso e seu aprendiz, do outro, sob teoria ingoldiana a respeito da função. Nesse sentido, os objetos de uso são mediações – ou *media* – entre as pessoas e, tratados dessa maneira, passam a apresentar não mais exclusivamente o típico caráter objetivo e problemático, mas, sim, um caráter subvertido de intersubjetividade e dialogia (FLUSSER, 2007, 195). Configurar objetos de uso de maneira responsável, para Flusser, é responder pelos projetos criados perante às pessoas, dando ênfase, portanto, ao caráter intersubjetivo do design à medida em que configurar irresponsavelmente objetos de uso é desenvolver projetos absortos no objeto em si com sua ênfase voltada para o caráter objetivo, objetual e problemático da atividade. Diz Flusser:

Um simples olhar na situação atual da cultura: ela está caracterizada por objetos de uso cujos designs foram criados irresponsavelmente, com a atenção voltada apenas para o objeto. E isso é praticamente inevitável na situação atual (e assim tem sido desde a Renascença). Pelo menos desde aquela época, os criadores (*Gestalters*) são aqueles que projetam formas sobre os objetos com a finalidade de produzir objetos cada vez mais úteis. Os objetos resistem a tais projetos. Essa resistência prende a atenção dos seus projetistas e os incita a penetrar mais e mais profundamente no mundo objetivo, objetual e problemático, para que se tornem cada vez mais familiares com esse mundo e sejam capazes de manejá-lo. É isso que viabiliza o progresso técnico e científico, de tal modo atrativo que os criadores, ocupados com ele, esquecem

aquele outro progresso, isto é, o progresso em direção aos outros homens.
(FLUSSER, 2007, pg. 196)

O ebó é algo que não se acaba, trata-se de algo que, por assim dizer, desconhece a minúcia meticulosa do acabamento informativo: não se condensa sob a petrificação rígida da realização objetiva e tampouco se rende ao descanso edênico no leito das formas eternas criadas por Deus. Seus materiais não se encontram, ali, sufocados pela pele impermeável da forma, muito menos são encurralados pela superfície ilusória da materialidade. Sem uma linha de chegada, ao ebó, não lhe é definido um fim. Não há um propósito teleológico ao qual ele deva se adequar como que cumprindo os desígnios de um design designado, isto é, de um projeto previamente estabelecido. O fundamento do ebó não é o da sua adequação a um fim determinado, a um entalhe finalístico ou a um embotamento fatal; antes disso, uma oferenda arriada é uma abertura através da qual possa a existência expandir-se junto à expansão que já é própria do desdobramento constante da formação do mundo. Não sendo o resultado de uma atividade informativa que se dá desde fora – de uma *realidade mental* – em direção e contra a uma *realidade material*, o ebó é desprovido de uma forma que seja capaz de torná-lo adequado a um determinado fim e, assim, sem finalidade, ele se encontra desprovido também das capacidades objetivas aí implicadas, a saber, a funcionalidade e a utilidade. A forma do objeto – se verificamos a doutrina hilemórfica e a conseqüente conduta modernista – é o que determina a sua função. Já a função do objeto, por sua vez, é aquilo que – por tabela, junto à forma – torna-o capaz de ser útil. Sem uma origem demarcada a partir de uma imagem mental desenvolvida pela habilidade projetista da pura inteligência, sem uma realização objetiva ao cabo de uma forma ideal imposta a um substrato inerte de matéria, sem uma forma que lhe prometa a um determinado fim, sem uma função que o torne apto a ser posto em uso, enfim, sem utilidade, posso, de uma vez por todas, declarar que o ebó é uma coisa que *não é útil* – assim como é a vida para Krenak. Segundo ele, “a vida não tem utilidade nenhuma. A vida é tão maravilhosa que a nossa mente tenta dar uma utilidade a ela, mas isso é uma besteira. A vida é uma fruição, uma dança, só que uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma dança ridícula e utilitária” (KRENAK, 2020, 108).

Se a razão é a propriedade ou a agência central que permite a criação de estados realizados de desenvolvimento cada vez mais superiores na perspectiva das Histórias Universais (WILLIAMS, 1977, p. 22) – e, portanto, quanto mais racionais, ou melhor

dizendo, quanto mais racionalistas forem os realizadores desses estados realizados, mais desenvolvidos eles serão –, é a utilidade a propriedade característica que torna o objeto cada vez mais desenvolvido. O objeto é a “civilização” dos materiais, o ponto máximo do seu “desenvolvimento”, e a medida disso é a utilidade. Não ser útil, todavia, não é ser inútil. É inútil a xícara quebrada, porque ela não é mais capaz de ser posta em uso como xícara. Descarta-se a xícara quebrada, essa xícara inútil. Ao ebó, despacha-se. A inutilidade de uma coisa é sentenciada a partir de um parâmetro ao qual o ebó sabiamente ignora: a utilidade, ou seja, a capacidade de esta coisa poder ser posta em uso e de, assim, servir a um determinado propósito. “O pensamento vazio do branco”, diz Krenak a respeito do combo modernidade-colonialidade – duas faces de uma mesma moeda –, “não consegue conviver com a ideia de viver à toa no mundo” e, por isso, “somos o tempo inteiro cobrados a fazer coisas úteis” (KRENAK, 2020, p. 109). Se o progresso técnico-científico coopta os materiais através da utilidade de seus objetos para a construção do chamado mundo material, o ebó – como que agenciando certas estratégias descritas por Krenak – resiste a essa investida, escapa dessa captura e não se rende ao sentido utilitário da vida. O ebó é uma coisa à contrapelo.

ÚLTIMAS CONSIDERAÇÕES

DESIGN E MACUMBA: cosmologias do candomblé por um design à contrapelo

Meia-noite, encruzilhada, / fiz feitiço pra você

(Ponto de Padilha)

Vasto céu – céu estrelado – e muitas estrelas por cima do Xangô que guardava a cumeeira da roça de Iansã. Tocava-se o candomblé àquela noite, no Coroado, porque, afinal, se estava celebrando o ensejo de mais uma obrigação arriada aos pés do Exu que trabalhava em favor daquela casa. Ouvi, no barracão, enquanto o xirê ainda estava sendo cantado no Ketu: *Exu a inã ko / Yemanjá kó tá rodo*. Uma tem, pelo certo, o caminho das águas – do rio, do ribeirão; mais tarde, tornou-se o caminho do mar. Já o outro, à mesma medida, tem, pelo certo, o caminho aceso pela chama do fogo. *E quem apaga o fogo? É a água. Quem apaga o fogo? É a água. Quem apaga o fogo? É a água.*

No entanto, foi essa a música que Pedrinha, o ogã do Guiã, cantou para que a Ogunté de ebomi Nita do Alabaxé dançasse com o Exu de vó Odete na festa da sua obrigação de oitenta anos de santo na casa de Boiadeiro. Água e fogo dançam juntos – coisa mais linda e eu pude ver. Voltando ao Coroado, instantes depois de o xirê ter virado para o Angola, os exus e as padilhas começaram a descer em terra para puxar seus pontos de cachaça, fumaça e feitiço. Rosa me chamou. Ela havia visto alguma tristeza no fundo do meu olho e, como que para me consolar, mostrou o brilho de uma daquelas estrelas que podíamos ver além da cumeeira da roça, erguidas pela noite sobre a gamela e o casco de ajapá que pertenciam, ambos, ao rei. À meia-noite – disse Rosa – de uma segunda-feira, lua crescente, estoure uma champanhe para a padilha de Iemanjá; dentro da garrafa, coloque uma rosa vermelha sem tirar os espinhos e acenda também um cigarro para ela; não se esqueça de fazer tudo isso no meio de uma encruzilhada fêmea. Desde então, sempre assim o faço: é nas encruzilhadas de três pernas que eu arrio ebós para a abertura de meus caminhos.

No dossiê *Filosofia e Macumba*, publicado na edição de número 254 da revista *Cult* em 2020, o filósofo Rafael Haddock-Lobo assinou um artigo intitulado *A gira macumbística da filosofia: por uma filosofia popular brasileira, aberta às encruzilhadas*. A largada do seu texto é dada a partir da citação de dois trabalhos que, ao seu ver, são de extrema importância histórica à reflexão filosófica no Brasil. Trata-se o primeiro do livro

Crítica à razão tupiniquim, escrito em 1977 por Roberto Gomes e muito celebrado, na ocasião de seu lançamento, por Darcy Ribeiro. Mais do que uma referência certamente irônica à obra kantiana, o livro de Gomes procura situar em perspectiva crítica a filosofia até então produzida no país. Já o segundo trabalho citado por Haddock-Lobo em seu artigo na *Cult* diz respeito ao ensaio *Filosofia e realidade nacional*, publicado em 1979 por Gerd Bornheim no qual o autor argumenta que “uma filosofia dita brasileira precisa ser substantiva, e não meramente adjetiva” e isso equivaleria a dizer que “não basta produzir uma filosofia em território nacional para dizer que no Brasil se faz filosofia brasileira” (HADDOCK-LOBO, 2020, p. 21).

De acordo com Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino em *Fogo no mato*, a palavra macumba deriva do termo *kumba* que, em quicongo, significa feiticeiro enquanto que o prefixo *ma*, também proveniente do quicongo, é o indicativo morfológico de número responsável por colocar, no plural, o substantivo em questão. Macumba, portanto, quer dizer algo como uma reunião de feiticeiros. Ao conjugar filosofia e macumba, o dossiê, orientado especialmente por esse momento mais recente e profícuo dos trabalhos de Simas e Rufino, não propõe – como se poderia pensar à primeira vista – lançar a base do que seria uma filosofia da macumba, antes disso, o que aí está em jogo diz respeito a uma atenção que deve ser dada ao brotamento de saberes que emergem a partir do ponto inapreensível no qual essas duas vias – a via da filosofia e a via da macumba – podem se encruzilhar. Trata-se, assim, de emacubar a filosofia. Trata-se, ainda, de encantá-la; seja através dos sopros de pemba ou das danças para se suspender o céu. Nesse sentido, “a ciência encantada das macumbas” nada mais é senão o encontro dos saberes produzidos desde *debaixo do barro do chão* do Brasil. Ouvindo os conselhos me dados por Rosa, decido arriar o presente trabalho no meio de uma encruzilhada fêmea que, por assim sê-la, é formada a partir do cruzamento de três pernas, a saber: filosofia, design e macumba.

A mesma consideração que faz Haddock-Lobo acerca da filosofia brasileira, após sua leitura do ensaio assinado por Bornheim, é também cabível ao design brasileiro. O fato de a Poltrona Mole, o copo americano e o cobogó terem sido todos projetados por designers compatriotas nossos sobre o território nacional é devidamente o bastante para que possamos reclamar por um design substantivamente brasileiro? Defendo o argumento de que, ao falarmos em design, estamos, sim, falando em poética; mas não apenas por considerá-lo um programa ou, por assim dizer, um modo programático de procedimento produtivo, com seu flagrante caráter normativo e operativo. Em *Os problemas da estática*, Pareyson define o conceito de poética como sendo “um determinado gosto convertido em

programa de arte, onde por gosto se entende toda a espiritualidade de uma época” (PAREYSON, 2005, p. 21). Não pretendo retornar à discussão cansativa sobre os limites que, por ventura, possam arrogar-se a uma separação entre aquilo que é arte, de um lado, e aquilo que, do outro, é design. O que me interessa, aqui, é a compreensão auspiciada pelo conceito de poética apresentado por Pareyson que identifica uma espiritualidade história, situada no espaço e no tempo, – ou seja, um determinado contexto cultural paradigmático – a um modo correlato e característico de proceder à produção ou à realização de algo que, no caso da argumentação filosófica do italiano, tratava-se de uma obra de arte.

O design é o modo programático – normativo e operativo, portanto – através do qual a Modernidade concebe e procede à realização de seus objetos e é por isso que, a certa altura do presente trabalho, insisti tanto em chamá-lo de poética moderna de realização objetiva. O design não desiste da fiel observância a princípios como o cientificismo, o universalismo e, sobretudo, o racionalismo, princípios estes tão fundamentais à construção do paradigma cultural da Modernidade que se entendeu, há tanto, como um processo de realização de um estado cada vez mais desenvolvido em que o parâmetro utilizado para aferir tal desenvolvimento seria a poderosa ideia de razão. Para além de um design declaradamente modernista, em que os princípios citados agora há pouco são deliberadamente convocados, o design *lato sensu*, por mais que haja diversas iniciativas que procurem se afastar da escola modernista, permanece irremediavelmente correspondente aos princípios modernos, especialmente ao racionalismo, por causa do arraigado modelo hilemórfico que preconiza a separação entre mente e matéria proposta, a princípio, por Aristóteles e a supremacia da primeira em relação à segunda provocada pelo acirramento desencadeado por teorias racionalistas à exemplo daquelas desenvolvidas por pensadores como Descartes. Reclamar por um design brasileiro – e é isso que se passa por minha cabeça – parece ser o mesmo que insistir na impressão errônea de que esse país não passa de uma mera continuação do processo civilizatório europeu, mais especificamente, do processo civilizatório português, afinal de contas, “nosso passado, não tendo sido o alheio, nosso presente não era necessariamente o passado deles, nem nosso futuro um futuro comum” (RIBEIRO, 1995, p. 13).

Para Pereira de Souza, o design, em seu contexto histórico global originário, teve a sua orientação ideológica constituída a partir do chamado movimento industrialista, o qual acreditava que o avanço do progresso haveria de ser proporcional à capacidade humana de controle sobre a natureza. Em certa medida, essa aspiração industrialista nada

mais fez senão atualizar o ideal de supremacia separatista moderna entre mente e matéria, ou seja, a disjunção hierarquicamente assimétrica entre o homem – o sujeito racional a quem pertence a tal mentalidade – e a natureza – o repositório material inerte sobre o qual o homem devesse, enfim, empreender ativamente suas inscrições. É com a reabilitação desse embate que a arquitetura e o design modernos passaram a criticar e a negar a natureza, afirmando que a medida do progresso residiria exatamente no controle do que é natural pela ação humana (PEREIRA DE SOUZA, 2008, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 239). A partir de então, ainda segundo Pereira de Souza:

O design moderno se estabeleceu como um elemento regulador da indústria, como um argumento em favor de comportamentos que visavam a uma padronização, e por isso mesmo foi durante anos o portador de um discurso crítico em nome da razão e da utilidade que depois de se estabelecer como ideologia teve uma expansão quase descontrolada em função da Segunda Guerra Mundial” (PEREIRA DE SOUZA, 2007, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 240)

Rafael Cardoso é historiador do design e, em 2005, ele publicou um livro de nome bastante excêntrico, intitulado *O design brasileiro antes do design*. Cardoso, nessa publicação, procura questionar o consenso historiográfico que crava o marco temporal de surgimento do design brasileiro no período que compreende a década de 1960. Este dado, a que o autor faz questão de definir como “uma falsidade histórica patente” (CARDOSO, 2005, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 71), está associado, entre outros acontecimentos, à criação da Escola Superior de Desenho Industrial, inaugurada na cidade do Rio de Janeiro, entre os anos de 1962 e 1963. O programa disciplinar da instituição mantinha um profundo alinhamento à tradição funcionalista e ao estilo internacional, vinculado ainda à matriz ulmiana, além de uma certa herança bauhausiana (ANASTASSAKIS, 2014, p. 20). Reações ora direcionavam-se contra à ESDI, alegando o seu descolamento em relação ao que havia de específico à realidade sociocultural do país; ora direcionavam-se a seu favor, celebrando o fôlego desenvolvimentista e modernizante que ela então representava para um país com tanta ânsia de futuro.

Aquele Brasil, onde ainda se esperançava através dos ecos do slogan *cinquenta anos em cinco*, “buscava independência tecnológica, soberania produtiva e ideais de erradicação da pobreza local pelo viés da modernização” (MORAES, 2006, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 20) e, sendo assim, “o projeto da ESDI incorporava uma

expectativa de transformação da sociedade associada ideologicamente à modernidade” (OLIVEIRA, 2009, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 20). Segundo Anastassakis, Cardoso reconhece que a década de 1960 provocou uma ruptura paradigmática no pensamento acerca do design no Brasil e isso, conseqüentemente, acarretou em mudanças significativas para as experiências tanto de ensino quanto de exercício profissional desse campo no país. Para Cardoso, certifica-se Anastassakis, falta à historiografia do design reconhecer não só a existência de uma indústria brasileira antes desse período, bem como um campo de formulação e aplicação de soluções projetuais aos desafios colocados por ela (CARDOSO, 2005, apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 72).

A abertura da ESDI e o correlato ensejo inaugural do design brasileiro estão situados – não à toa – em um contexto histórico nacional marcado por uma orientação política e econômica que ficou conhecida como desenvolvimentismo. O objetivo central – ao menos, retórico – desse programa era o de criar as condições necessárias para que o Brasil pudesse suplantar seu passado colonial como mero exportador de matérias-primas ao mesmo tempo em que pudesse também tornar-se finalmente uma nação moderna, portanto, industrializada e economicamente competitiva diante do mercado internacional. Um Brasil moderno haveria de ser um Brasil industrializado. Uma indústria soberanamente brasileira certamente apenas seria possível a partir de um design que, em igual medida, fosse soberanamente brasileiro também. Em linhas gerais, tratava-se do seguinte plano: o que, na Europa, precisou de séculos para se desenvolver, aqui, no Brasil, deveria ser imediatamente realizado ao longo de algumas poucas décadas.

No entanto, os programas de orientação desenvolvimentista, pouco a pouco, foram sendo desbaratados. Como resultado dos debates internacionais acerca dos processos de descolonização ocorridos nos continentes da África, da Ásia e do Oriente Médio, os primeiros anos da década de 1950 viram surgir a ideia de Terceiro Mundo para identificar os países que foram historicamente prejudicados pela dominação colonial. Em 1955, em Bandung, ocorreu a conferência dos países não-alinhados a fim de estabelecer uma terceira frente que se impusesse como alternativa à ordem geopolítica polarizada da Guerra Fria. Esta terceira frente seria composta por nações que se encontravam entre um violento passado colonial e a promessa de uma modernidade que elas ainda não estavam preparadas para assumir (GONZÁLEZ, 2016, p. 40). Esse contexto de viragem crítica propiciou o surgimento da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, a Cepal, que durante as décadas de 1960 e 1970 reuniu uma equipe de sociólogos e economistas políticos para monitorar o processo de modernização dos países latino-

americanos. Eis que, assim, surgiu a chamada teoria da dependência que passou a colocar em xeque as então vigentes teorias desenvolvimentistas de modernização:

(...) [intelectuais e cientistas sociais afiliados à Cepal] identificaram a persistência de aspectos socioeconômicos coloniais e arcaicos presentes no acelerado e incompleto processo de modernização vivenciado por muitos países da região. Teóricos da dependência argumentaram que o desenvolvimento nessas circunstâncias não só seria uma ilusão, como também garantia essencialmente o fluxo de recursos e trabalho das periferias empobrecidas que era necessário para sustentar o centro, perpetuando inerentemente as dinâmicas coloniais de exploração e dominação. (GONZÁLEZ, 2016, p. 40)

Decerto, a teoria da dependência jogou um balde de água fria no entusiasmo gerado em torno das promessas messiânicas acenadas pelo projeto desenvolvimentista brasileiro no qual a flâmula de um nascente design caracteristicamente nacional estava hasteada. Se a modernização do Brasil, traduzida radicalmente pelo fortalecimento de seu parque industrial e o aumento considerável da sua capacidade em produzir tecnologia, seria o fator decisivo que finalmente colocaria a nação nos trilhos do progresso em escala mundial ou que a conduziria ao status dos mais elevados estados de desenvolvimento realizado, a frustração do devaneio desenvolvimentista pela análise aguda da teoria da dependência revelou a permanência do país em seu papel de subordinação às margens das Histórias Universais. O Brasil, portanto, seria assim considerado como que um país *aquém* na trilha ascendente do processo civilizatório moderno e, em desdobramento, poderíamos dizer o mesmo a respeito do design que ele produz: o design brasileiro – se há design brasileiro – deve mesmo se tratar de um design *aquém*.

De acordo com Cardoso, há duas vias antagônicas no que se refere ao entendimento do design brasileiro como um meio possível de diferenciação da produção nacional especialmente frente ao mercado internacional: alguns mais entusiasmados acreditam que sim enquanto outros mais desiludidos acreditam que não. Para ele, o motivo da oscilação entre estas duas vias dá-se, sobretudo, a partir do modo com o qual os designers lidam com a contradição entre a posição do Brasil como país periférico e o perfil do design como uma atividade “de ponta” em termos tecnológicos ou “de vanguarda” em termos estilísticos (CARDOSO, 2008 apud ANASTASSAKIS, 2014, p. 75). Mas, se o design é esta atividade tecnologicamente de ponta ou estilisticamente de

vanguarda e o Brasil é este país com o desastroso e inacabado processo de modernização e industrialização que já conhecemos, do que adianta nós nos debatermos daqui pela defesa de um design nacional? E, mais ainda, do que se trata o design brasileiro? O que quer dizer um design do Brasil?

Prefiro acreditar que essas perguntas não tenham respostas ou que talvez, tampouco, precisem delas, posto que para mim valem-me mais as fendas, as fissuras que as dúvidas abrem sobre as superfícies das palavras. A respeito de um design brasileiro ou, ainda, de um design do Brasil, não acredito que devamos tomar essas palavras como frutos de um consenso, com superfícies enceradas e tão tesas às mordidas da linguagem. O Brasil, via de regra, é sempre tratado como um país repartido. Fala-se tanto em os Brasis. O Brasil dos centros urbanos e da vastidão rural na Semana de 22; o Brasil das oligarquias e o Brasil do povo no pensamento arquitetural moderno de Lina Bo Bardi; o Brasil do morro e o Brasil do asfalto desde o Teatro Opinião à Retomada com *Cidade de Deus*. Brasil, país prismático – e não há qualquer ranço de lirismo nisso que falo. São muitas as cosmologias que se cruzam nos losangos arlequinais tecidos pelas culturas que brotam desse chão apesar do acachapante paradigma civilizatório moderno e colonial. Sendo assim, como pode ser possível um design caracteristicamente nacional, como pode ser possível um design – tipicamente? – brasileiro? Bem, da mesma maneira que podemos não aceitar qualquer consenso em torno da palavra “Brasil” e do que quer que seja esse país certamente haveria de ser conveniente não aceitarmos também qualquer consenso em torno da palavra design.

Portanto, mais do que alargar sua extensão historiográfica, como sugeriu Cardoso, mais do que esticar o seguimento de reta que limita sua pertinência a um trecho restrito de uma determinada linha do tempo, cabe ao design brasileiro uma revisão que aconteça não apenas a partir de um reclame historiográfico, mas, sobretudo, a partir de uma reflexão com vistas a dilatar a percepção do país acerca de sua experiência própria, fazendo jus às tantas outras cosmologias que constituem o seu caráter ontológico prismático. Propor uma reconsideração apenas historiográfica para o design brasileiro é mantê-lo, em certa medida, sob o julgo da colonialidade moderna que é incapaz de descrevê-lo senão como uma atividade de projeção formal destinada a realizações objetivas que solucionem problemas de caráter material, o que invariavelmente resultaria, mais uma vez, em disparates como disjunção entre realidade mental e realidade material.

Como diz Haddock-Lobo e Rufino (HADDOCK-LOBO, RUFINO, 2020, p. 19), “não há virada epistêmica que não seja também uma virada linguística e, por isso,

poética”. O movimento que procurei fazer ao longo deste trabalho, arriado aqui, foi aquele mesmo movimento que aprendi com o mestre Augusto Omolu quando ele, na Escola de Dança da FUNCEB, compartilhou alguns dos fundamentos segredados por Oxumaré. A Cobra – Dan, Bessen –, em sua dança de serpente, olha para a face evidente da parede que está à sua frente e não se contenta: ela quer saber o que há do outro lado e, por isso, a atravessa. Foi dançando para Oxumaré que eu procurei atravessar as paredes vocabulares da palavra design, ou seja, foi através do savalú que procurei conhecer o que há do outro lado desses limites superficiais linguísticos que lhe informam sob essa cristalização terminológica aparente. A dança sibilante me permitiu atravessar o continente opaco do termo e, em seguida, pude mergulhar no conteúdo que, ali, estava contido, a saber, as águas profundas do rio lamacento e turvo da experiência, o amorfo material que a forma linguística da palavra design procura confinar para, por fim, informar. Esse movimento, que culmina com um mergulho nas águas das experiências represadas pelo conceito de design, conduziu minhas reflexões a uma vontade de querer saber aquilo que está para as cosmologias do candomblé tal qual o design está para um paradigma cultural espiritualmente situado na França do século XVII ou nas cidades de Ulm e Weimar do século XX. Sendo uma pessoa do axé, como sou capaz de refletir a respeito de certas categoriais subjacentes à noção de design como é o caso das noções de projeto, matéria, função ou utilidade? Posso dizer que o hilemorfismo moderno não acha passagem entre as cosmologias do axé.

Se, por um lado, a realização objetiva apresenta, como ponto de partida, o projeto, esse construto abstrato formal concebido pelo que Descartes nomeou de pura inteligência – a mente, a mentalidade, a razão –, ou seja, essa dimensão da natureza do espírito despojada de qualquer traço pertencente à natureza das coisas extensas; por outro, o candomblé imagina e sonha, e sonha tão profundamente que o faz nadando em meio ao mar de materiais através daquilo que aqui chamei de *sonhação*. Enquanto um considera que a matéria não passa de uma tábua rasa ou de uma lousa em branco à espera da atividade formativa desempenhada exclusivamente pela agência humana; o outro bate cabeça para os otás resguardados nas sopeiras que integram os assentamentos de seus santos, ouve sempre o que a Pedra da Baleia tem a sussurrar desde o leito do rio Paraguaçu e sabe muito bem porque guarda, até hoje, as três pedras que um dia ganhou de sua avó à beira do mar da baía. O ponto de chegada da realização objetiva é o próprio objeto realizado, uma porção inerte de matéria que, ao ganhar uma forma, é capaz de cumprir um determinado propósito, tornando-se, assim, útil e funcional. No candomblé, costuma-

se dizer que foi *coisa feita*: a feitura de um ebó não se dá a partir da imposição de uma forma projetada, impingida de fora para dentro e de maneira controlada como na realização objetiva, ao contrário disso, é o processo contínuo e dinâmico de transformação dos materiais ali reunidos que permite a ocorrência do ebó – e não a sua realização – e uma correlata emergência aparente que se dá de dentro para fora *em formação* – e não a partir de uma informação. Desprovido, portanto, de uma forma predefinida por um projeto que antevaja a sua aplicação utilitária – ou seja, desprovido de uma forma que siga obcecadamente uma função –, o ebó tem, como fundamento, não um fim ou uma finalidade; mas a própria abertura dos caminhos, o devir da vida, a expansão do axé. É, nesse sentido, que passo a considerá-lo jamais como um objeto útil, correspondente às expectativas do progresso que rotaciona as engrenagens daquilo que Krenak chama de “a máquina de moer gente”; e, sim, como uma real coisa não útil – para fazer, ainda, a justa referência ao pensamento do líder indígena.

Já sabemos, por Williams (WILLIAMS, 1977, p. 22), que a razão, de acordo com a perspectiva das Histórias Universais, é a propriedade e a agência que auspicia o desenvolvimento civilizatório. Ela, portanto, seria uma compreensão esclarecida que permite a criação de estados superiores de ordem social. Através dessa acepção de razão surgem outros conceitos, alguns mais associados ao design, como os de trabalho, projeto, função e utilidade. O trabalho só é possível de ser realizado graças à capacidade da razão humana em predefinir um objetivo ou um propósito a ser atingido assim como o projeto só é possível de ser concebido previamente graças à capacidade de concepção formal da pura inteligência atribuída ao espírito humano. A função, por sua vez, relaciona o projeto formal de um objeto à sua adequação a um determinado propósito, o que acaba por definir a utilidade do mesmo. O argumento central aqui é o seguinte: civilizações mais desenvolvidas – e elas teoricamente o seriam através da agência da razão – são capazes de projetar objetos cada vez mais funcionais e úteis, produzindo, assim, desenvolvimento técnico-científico e, por fim, progresso. Se vigora a falácia de que o Brasil não passa de uma continuação do processo civilizatório europeu, em especial, do processo civilizatório português, o design brasileiro inescapavelmente seria feito para sempre de refém pelos grilhões do paradigma hilemórfico. O cruzo entre design e macumba, cantado aqui neste trabalho, procura abrir os caminhos para um novo pensamento acerca do design produzido no Brasil a fim de colocar em protagonismo as demais cosmologias que compõem a ontologia prismática do país, à contrapelo do paradigma moderno colonial.

REFERÊNCIAS

- 2001: Uma odisseia no espaço, Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.
- ANASTASSAKIS, Zoy. **Triunfos e impasses: Lina Bo Bardi, Aloísio Magalhães e o design no Brasil**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismos e filosofia da linguagem**. São Paulo: HUCITEC, 2006.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BARRETO, Roberto; MARQUES, Ubiratan; PASSAPUSSO, Russo. Bola de cristal. *In*: BAIANASYSTEM. **O futuro não demora**. Salvador: Máquina de Louco, 2019. 1 CD.
- BENISTE, José. **Òrun Àiyè, O encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte**. São Paulo: Ática, 1985.
- BRECHET, Bertolt. **Poemas 1913-1956**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- JOBIM, Tom; MORAIS, Vinicius de. Eu sei que vou te amar. *In*: BRUNO, Lenita. **Por toda minha vida**. Rio de Janeiro: Festa, 1959. 1 Disco de vinil.
- BUARQUE, Chico. Choro Bandido. *In*: BUARQUE, Chico; LOBO, Edu. **Paratodos**. Rio de Janeiro: RCA Records, 1993. 1 CD.
- CAPINAM, José; MENDES, Roberto. Dona do Raio. *In*: BETHÂNIA, Maria. **Mar de Sophia**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2006. 1 CD.
- CAYMMI, Dorival. Quem vem pra beira do mar. *In*: CAYMMI, Dorival. **Canções Praieiras**. Rio de Janeiro: Odeon, 1954. 1 Disco de vinil.
- DESCARTES, René. **Meditações metafísicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2003.
- ELAM, Kimberly. **Geometria do design: estudos sobre proporção e composição**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- FERRAZ, Marcelo (org.). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.
- FERREIRA, Roque. Prece de Pescador. *In*: CASTRO, Mariene de. **Abre caminho**. São Paulo: Gravadora Eldorado, 2005. 1 CD.
- FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- GEERTZ, Clifford. Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura, *In*: _____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara/Koogan, 1989.

- GIL, Gilberto. *Metáfora*. In: GIL, Gilberto. **Um banda um**. Rio de Janeiro: Warner Music, 1982. 1 Disco de vinil.
- GONZÁLEZ, Julieta. Quem não tem cão caça com gato. In: Pedrosa, Adriano; Toledo, Tomás. **A mão do povo brasileiro, 1969/2016**. São Paulo: MASP, 2016.
- HADDOCK-LOBO, Rafael. Por uma filosofia popular brasileira, aberta às ruas e encruzilhadas. **Revista Cult**. São Paulo, ano 23, n. 254, p. 21-23, fevereiro. 2020.
- INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.
- KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1989.
- MARQUES, L. **Caminhos & Feituras: seguindo ferramentas de santo em um candomblé da Bahia**. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 182, 2016.
- MAUSS, Marcel. “As Técnicas Corporais”. In: **Marcel Mauss: sociologia e antropologia**, vol. 2. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.
- MENDES, Roberto; COSTA, Nizaldo. Saudade dela. In: BETHÂNIA, Maria. **Encanteria**. Rio de Janeiro: Biscoito Finado, 2009. 1 CD.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre cultura material**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- MIRANDA, Agenor. **Candomblé – 5 minutos com Pai Agenor**. Youtube, 7 ago. 2007. Disponível em <<https://youtu.be/JEZNR5ikcU8>>.
- PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- PROUST, Marcel. **No caminho de Swan**. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: evolução e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RISÉRIO, Antonio. **Carnaval Ijexá**. 1981.
- ROMAN, Jakobson. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2007.
- RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.
- SANTOS, C. M. dos, & BIANCALANA, G. R. (2018). **Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas**. Revista Aspás, 7(2), 53-63.
- SIMAS, Luiz A.; Rufino, Luiz. **Fogo no mato**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.
- STOLARSKI, André. **Alexandre Wollner e a formação do design moderno no Brasil: depoimentos sobre o design visual brasileiro/ Um projeto de André Stolarski**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- THE Jungle Book, Direção: Jon Favreau. Produção: Brigham Taylor. Estados Unidos: Walt Disneys Company, 2016.
- TONDREAU, Beth. **Criar grids: 100 fundamentos de layout**. São Paulo: Editora Blucher, 2009.
- VALVERDE, Monclar. **Estética da comunicação**. Salvador: Quarteto, 2007.
- VELOSO, Caetano. Gênesis. *In*: VELOSO, Caetano. **Cores e Nomes**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1982. 1 Disco de vinil.
- VELOSO, Caetano. Outras Palavras. *In*: Veloso, Caetano. **Outras Palavras**. Rio de Janeiro: Polygram, Universal Music, 1981. 1 Disco de Vinil.
- VELOSO, Caetano. Um índio. *In*: VELOSO, Caetano. **Bicho**. Rio de Janeiro: Polygram, Universal Music, 1977. 1 Disco de vinil.
- VELOSO, Caetano. Língua. *In*: VELOSO, Caetano. **Velô**. Rio de Janeiro: Philips Records, 1984. 1 Disco de vinil.
- VERGER, Pierre. **Orixás**. São Paulo: Ed. Círculo do Livro/ Corrupio, 1986.
- VERISSIMO, D. S., & FURLAN, R. (2006). **Merleau-Ponty e a evolução espontânea da psicologia**. Revista Temas em Psicologia, 14(2), 143-151.
- VERÍSSIMO, Luís Fernando. **Poesia numa hora dessas?!**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.