



Sobre pessoas, pedras e formigas

**RELAÇÕES SIMBIOPOÉTICAS NA
ESCULTURA DE PEDRA-SABÃO MINEIRA**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas
Programa de pós-graduação em Antropologia**

Victória Carolina Pinheiro Lopes Dias

**SOBRE PESSOAS PEDRAS E FORMIGAS: relações
simbiopoéticas na escultura de pedra-sabão mineira**

**Belo Horizonte
2023**

Victória Carolina Pinheiro Lopes Dias

**SOBRE PESSOAS PEDRAS E FORMIGAS: relações
simbiopoéticas na escultura de pedra-sabão mineira**

Tese apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Antropologia, da Universidade Federal de Minas Gerais, para à obtenção do título de Doutora em Antropologia. Área de concentração: Antropologia Social. Linha de pesquisa: Antropologia da Arte, da Ciência e da Tecnologia

Orientador: Andrés Zarankin

Coorientador: Vinícius Melquíades dos Santos

Belo Horizonte

2023

306
D541s
2023

Dias, Victória Carolina Pinheiro Lopes.
Sobre pessoas, pedras e formigas [manuscrito] : relações
simbiopoéticas na escultura de pedra-sabão mineira / Victória
Carolina Pinheiro Lopes Dias. - 2023.
241 f. : il.
Orientador: Andrés Zarankin.
Coorientador: Vinícius Melquíades dos Santos.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Antropologia - Teses. 2. Escultura-Teses. 3. Arte - Minas
Gerais - Teses. 4. Pedra-sabão - Teses. I. Zarankin, Andrés .
II. Santos, Vinícius Melquiades dos. II. Universidade Federal
de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA

ATA DA DEFESA DE TESE DE DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA DE VICTÓRIA CAROLINA PINHEIRO LOPES DIAS (MATRÍCULA N.º 2019650872)

Aos 15 (quinze) dias do mês de junho de 2023 (dois mil e vinte e três), reuniu-se às 08:30 horas, no Auditório Bicalho da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, a Comissão Examinadora para julgar em exame final a Tese intitulada: **“Sobre pessoas, pedras e formigas: relações simbiopoéticas na escultura de pedra-sabão mineira”**, requisito final para a obtenção do Grau de Doutora em Antropologia, área de concentração: Antropologia Social - linha de pesquisa: Antropologia da Arte, da Ciência e da Tecnologia. A Comissão Examinadora foi composta pelos professores doutores: **Andrés Zarankin (PPGAn/UFMG)– Orientador, Maria Jimena Cruz (Conicent–Argentina), Camilla Agostini (UFRJ), Edgar Rodrigues Barbosa Neto (FAE/UFMG), Rubens Alves da Silva (PPGAn/UFMG), Vinícius Melquíades dos Santos (PPGarq/UFPI)**. Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Andrés Zarankin, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à doutoranda, Victória Carolina Pinheiro Lopes Dias, para apresentação da sua Tese. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após a arguição dos examinadores, a Comissão se reuniu, sem a presença da doutoranda, para julgamento e expedição do resultado final. Concluída a reunião, os membros da Comissão Examinadora aprovaram a Tese por unanimidade e o resultado foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão. Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 15 de junho de 2023.

Membros da Comissão Examinadora:

Andrés Zarankin (PPGAn/UFMG) – Orientador
Maria Jimena Cruz (Conicent–Argentina)
Camilla Agostini (UFRJ)
Edgar Rodrigues Barbosa Neto (FAE/UFMG)
Rubens Alves da Silva (PPGAn/UFMG)
Vinícius Melquíades dos Santos (PPGarq/UFPI)



Documento assinado eletronicamente por **Andres Zarankin, Membro**, em 21/06/2023, às 16:25, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Rubens Alves da Silva, Membro**, em 21/06/2023, às 17:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edgar Rodrigues Barbosa Neto, Membro**, em 21/06/2023, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camilla Agostini, Usuário Externo**, em 22/06/2023, às 09:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Vinicius Melquiades dos Santos, Usuário Externo**, em 22/06/2023, às 14:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Jimena Cruz, Usuária Externa**, em 27/06/2023, às 10:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **2405503** e o código CRC **6D0B9736**.

*“O mundo que queremos é um mundo onde caibam
muitos mundos” (Declaração Zapatista de 1997).*

Para Taiwo, Kehinde e Idowu.

AGRADECIMENTOS

Que encontros e reencontros lindos e potentes este trabalho proporcionou! A caminhada foi repleta de desafios, mas eu sou gota de rio, eu pude fluir. *Adupè Oxum* por me fazer água e permitir que eu infiltre nas estruturas mais rígidas.

Agradeço

A toda a minha família: à minha mãe Maria Goretti e ao meu pai Élcio; à minha irmã Antonella; ao meu sobrinho e afilhado João e à minha sobrinha Bia; aos meus irmãos Juninho e Henrique. Vocês me ensinam, a cada dia, pela pretagogia do amor, “que é preciso uma aldeia inteira para educar uma criança”. Obrigado por cuidarem das minhas crianças como se fossem suas (e elas são). Sem essa rede de amor que vocês formam, este trabalho não existiria.

Ao Kadu, meu amor, o mestre sala dos mares, meu companheiro, meu amigo e pai das minhas crianças. Obrigada por todo amor e apoio de sempre, e por ter formado comigo uma linda família.

Às minhas crianças que me inspiram a ser uma pessoa melhor a cada dia.

Gratidão eterna ao meu mestre Duilo Bretas.

A toda a família Bretas, pelo acolhimento e amizade.

Às pessoas escultoras que participaram da pesquisa.

Ao Professor Andrés Zarankin (orientador) e ao professor Vinícius Melquíades (coorientador), por toda a ajuda durante o processo de pesquisa, que se deu por meio das orientações (fundamentais no meu processo de aprendizado), das conversas, do incentivo e da leitura sempre atenciosa ao longo de toda construção do texto.

À Maria Regina Álvares Correia Dias por todo o seu apoio ao longo de minha trajetória acadêmica.

Aos professores membros da banca que aceitaram me encontrar nestas linhas.

À turma do doutorado: Marcos, Bia, Marina, Mariana, Célia Xakriabá e Reginaldo. A melhor turma que já houve nesse programa, não tenho dúvida. Nossas conversas se estendiam por horas após as aulas; que tempo bom, meus querides!

À Gabby Hartemann. Você é um irmão que o doutorado me trouxe, ou devo dizer que as nossas existências já haviam se encontrado em outro espaço-tempo? Sim! E este tempo presente é o marco do nosso reencontro.

À Yá Simone de Oyá, da comunidade do Ilê Axé Yaba Omi, pelo cuidado e carinho de sempre.

Às pessoas negras e indígenas que vêm transformando a universidade numa pluriversidade.

Ao mestre Iran (meu mestre de capoeira), por toda a sua contribuição para a tese e para a minha existência no mundo da capoeira.

A todas as pessoas que trabalham na universidade, sem exceção, em toda e qualquer função, mesmo as que eu não conheço, mas tenho certeza da importância da ação de cada uma para que tudo funcione bem.

A todo o corpo docente e discente do PPGAN.

Agradeço a todas as turmas de alunes da linha de pesquisa Ciências Sociais e Humanidades, com os quais tive o prazer de trabalhar no período em que fui monitora do curso de Formação de Educadores Indígenas, na FAE (Faculdade de Educação).

À FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais) pela concessão da bolsa de doutorado, essencial no desenvolvimento desta pesquisa.

RESUMO

Minas Gerais possui, desde o período colonial, uma expressiva produção de cultura material ligada à pedra-sabão, com destaque para as cidades de Mariana e Ouro Preto. A produção atual se concentra em distritos e subdistritos destas cidades. É comum encontrarmos nessas localidades pequenas unidades produtivas que são extensões das moradias das pessoas artesãs. Essa configuração oferece um contexto rico em experiências que atravessam o processo criativo e produtivo das coisas esculpidas. Esta tese é uma etnografia do pluriverso criativo do mestre escultor Duilo Bretas, morador de Cachoeira do Campo, distrito de Ouro Preto. Eu o chamo de mestre pela relação de aprendizado que estabelecemos e por ele ter esse reconhecimento por parte de muitos artesãos da região. A relação de mestre e discípulo permitiu que este trabalho fosse fundado no aprendizado, na criação, na troca, na experiência e na colaboração. A partir do microcosmo do mestre artesão, este estudo buscou investigar qual a natureza das relações entre as pessoas e as coisas de pedra. O objetivo foi demonstrar que, ao descortinar essas relações, podemos ampliar as narrativas sobre as ações de diversos seres implicados no processo de composição de

esculturas, e, assim, acolher o pluralismo existencial de seres e coisas. O caminho metodológico foi fluído como o curso de um rio, pois se orientou pelos ritmos e movimentos de vida, dos quais pude participar. Trabalhar com uma certa liberdade metodológica me possibilitou criar correspondências entre diferentes saberes e adotar práticas e modos específicos de proceder inspirados em métodos contra indutivos, como a teoria “contra o método”. O mote de conhecimentos diversos me instigou a criar uma narrativa textual na qual as argumentações não se restringiram à textualidade escrita; desenhos e fotografias habitam o texto como parte da narrativa. Ao final, pude observar que as relações entre as pessoas e as coisas de pedras, no processo de compor esculturas, são tão diversas quanto os seres que participam, cada um, a seu modo, dessa composição.

Palavras - chave: Pedra-sabão; Esculturas; Minas Gerais; Narrativas; Pluriversos.

ABSTRACT

Minas Gerais has had, since the colonial period, a significant production of material culture linked to soapstone, specially in the cities of Mariana and Ouro Preto. Current production is concentrated in districts and sub-districts of these cities. It is common to find in these localities small productive units that are extensions of the houses of artisans. This setting offers a context rich in experiences that cross the creative and productive processes of sculpted things. This thesis is an ethnography of the creative pluriverse of master sculptor Duilo Bretas, who lives at Cachoeira do Campo, district of Ouro Preto. I refer to him as a master due to the learning relationship we have established and to his recognition as such by many artisans in the region. The master-disciple relationship allowed this work to be based on learning, creation, exchange, experience and collaboration. Based on the microcosm of the master craftsman, this study sought to investigate the nature of the relationships between people and stone things. It aimed to demonstrate that the uncovering of these relationships can broaden the narratives of what the different beings involved in the process of composing sculptures do, and thus welcome the existential pluralism of beings and things. The methodological path was fluid like the

course of a river, as it was oriented by the rhythms and movements of life in which I was able to participate. Working with a certain methodological freedom allowed me to create correspondences between different types of knowledge and to adopt practices and specific modes of proceeding inspired by counter-inductive methods, such as the theory “against the method”. The motto of diverse knowledge incited me to create a textual narrative in which the arguments were not restricted to written textuality; drawings and photographs inhabit the text as part of the narrative. In the end, I was able to observe that the relationships between people and stone things, in the process of composing sculptures, are as diverse as the beings that participate, each one in their own way, in this composition.

Key-words: *Soapstone; Sculptures; Minas Gerais; Narratives; Pluriverses.*

ABREVIATURAS

ACAD – Associação de Capoeira Angola Dobrada

ADELCO – Associação de Expositores do Largo de Coimbra

FAOP – Fundação de Arte de Ouro Preto

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

OPPS – Ouro Preto Pedra Sabão

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: mapa do distrito de Cachoeira do Brumado. _____	29
Figura 2: mapa do distrito de Santa Rita de Ouro Preto. _____	29
Figura 3: mapa do distrito de Cachoeira do Campo. _____	30
Figura 4: Fonte da Coruja. _____	36
Figura 5: Entre a margem e o centro. _____	42
Figura 6: Jogo de capoeira. _____	47
Figura 7: O pedregulho. _____	61
Figura 8: Coleta de pedras. _____	62
Figura 9: Esculturas expostas na Floresta de Pedra Verde. _____	79
Figura 10: Duilo desenhando. _____	84
Figura 11: Formigueiro. _____	124
Figura 12: Semente de coco do Cerrado sendo fixada à pedra-sabão. _____	130
Figura 13: Semente do Cerrado. _____	131
Figura 14: Formiga. _____	135
Figura 15: Cena de capoeira. _____	147

Figura 16: Desenhos do mestre Pastinha (a).	_____	163
Figura 17: Desenhos do mestre Pastinha (b).	_____	164
Figura 18: Imagem capturada do jogo de capoeira entre João Pequeno e João Grande (1968).	_____	166
Figura 19: Imagem capturada do processo de esculpir do Duilo Bretas.	_____	171
Figura 20: Caminhada na mata de Cerrado.	_____	191
Figura 21: Terra e pedra.	_____	199
Figura 22: Água e pedra.	_____	201
Figura 23: Folha e pedra.	_____	206
Figura 24: Fogo, pedra e semente.	_____	211

SUMÁRIO

OS PRIMEIROS MOVIMENTOS	28
OS LOCAIS DE ENCONTRO	31
PRELÚDIO DAS ÁGUAS	37
MOVIMENTOS ENTRE A MARGEM E O CENTRO	42
A CAPOEIRA COMO UM MODO DE IMERSÃO NA RODA VIVA DO MUNDO.....	47
CARTA À PESSOA LEITORA	56
CAPÍTULO I A FLORESTA DE PEDRA VERDE	60
CAMINHAR SOBRE PEDRAS E ESCAVAR A MEMÓRIA	61
ENTRE PESSOAS MISTURADAS E COISAS ESCULPIDAS.....	79
O DESENHO COMO UM CANAL SENSÍVEL.....	84
GESTAR E PARIR ESCULTURAS	89
A RODA	105
CAPÍTULO II A VIDA SECRETA DAS FORMIGAS	123
A VIDA SECRETA DAS FORMIGAS.....	124
FAZER FORMIGAS.....	127
EU, UMA FORMIGA?	138

CAPÍTULO III MOVIMENTOS DE COMPOSITIVOS NA CAPOEIRA E NA ESCULTURA	146
RELAÇÕES DE FORÇA	153
AS EXTENSÕES RESPONSABILIS NO JOGO DE CAPOEIRA E NO ATO DE ESCULPIR	156
QUANDO MESTRE ESCULTOR PERGUNTA E O QUE A PEDRA RESPONDE?	168
CAPÍTULO IV RELAÇÕES SIMBIOPOÉTICAS NA PAISAGEM DA FLORESTA DE PEDRA VERDE	176
ENCONTRAR O QUE NÃO FOI PROCURADO	178
PAISAGENS PLANTADAS EM TEMPORALIDADES CÍCLICAS.....	182
SIMBIOPOÉTICA NOS CICLOS DE VIDA E CRIAÇÃO NA FLORESTA DE PEDRA VERDE	191
AS ESTAÇÕES CÍCLICAS DA PAISAGEM	195
TERRA E PEDRA.....	198
ÁGUA E PEDRA	200
FOLHA E PEDRA	204
FOGO, PEDRA E SEMENTE.....	207
CIRCULARIDADES.....	214
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	223











OS PRIMEIROS MOVIMENTOS

O meu interesse relacionado ao engajamento das pessoas com as coisas de pedra-sabão na região de Ouro Preto – Minas Gérias teve início em 2015, pouco antes do meu ingresso no mestrado. Em 2018, defendi a dissertação “Panela de pedra-sabão mineira: estudo de um bem cultural pela perspectiva interdisciplinar do design”. Naquele estudo pretendi, a partir de uma interlocução entre diferentes disciplinas, ampliar os conhecimentos sobre as painelas de pedra-sabão e os coletivos humanos envolvidos na sua produção.

A abordagem conceitual da pesquisa fundamentou-se em propostas de concepção de conhecimento de áreas como: design, arqueologia e antropologia. Durante o estudo, foram realizados acompanhamentos em três comunidades artesãs: Cachoeira do Brumado, distrito da cidade de Mariana, Minas Gerais; Cachoeira do Campo e Santa Rita de Ouro Preto, ambos distritos da cidade de Ouro Preto, Minas Gerais. Essa relação de lugares é mostrada nos mapas abaixo.

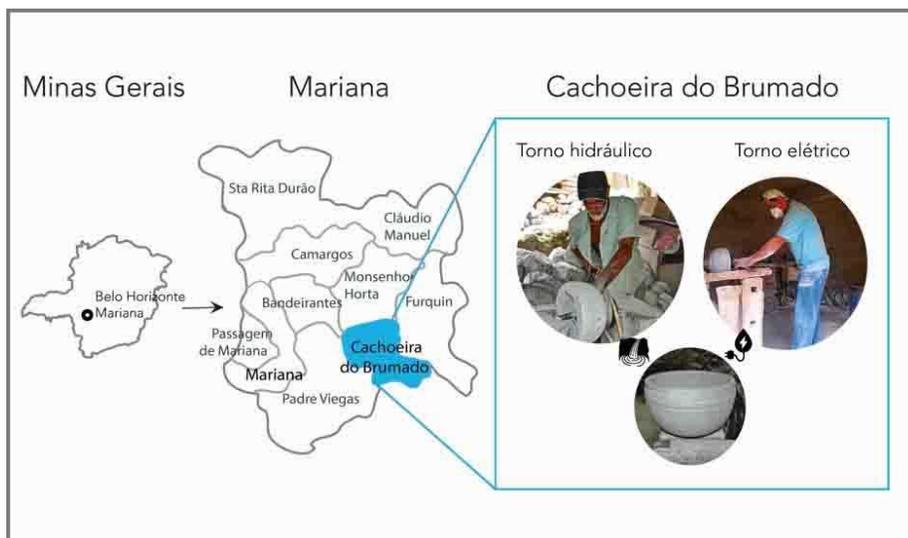


Figura 1: mapa do distrito de Cachoeira do Brumado.

Fonte: Victória Lopes Dias, 2018.



Figura 2: mapa do distrito de Santa Rita de Ouro Preto.

Fonte: Victória Lopes Dias, 2018.

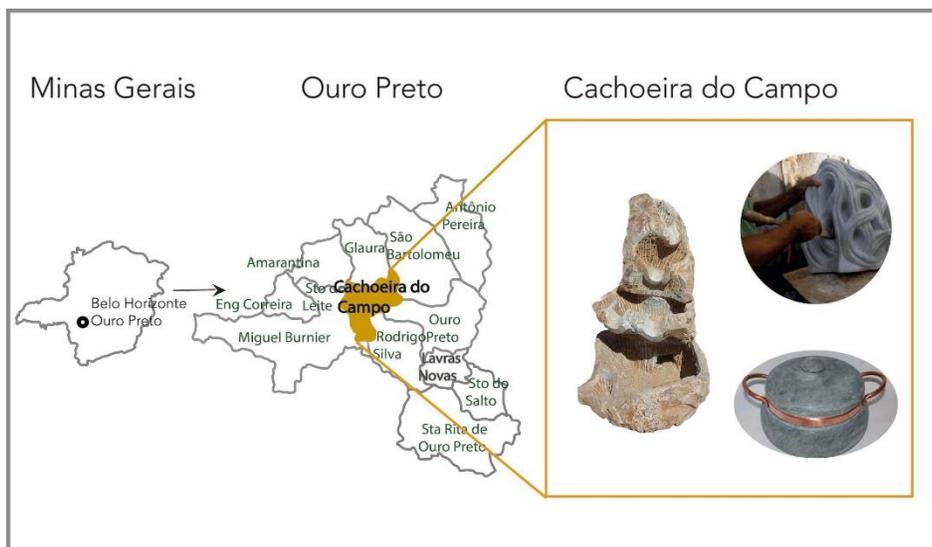


Figura 3: mapa do distrito de Cachoeira do Campo.

Fonte: Victória Lopes Dias, 2018.

Nessas comunidades, foram realizados o estudo do contexto de produção das panelas e o levantamento dos caminhos percorridos por elas, além de um mapeamento de ações propostas pelas comunidades para o reconhecimento e valorização da cultura material da pedra-sabão, como parte importante do referencial cultural local.

No período de realização da pesquisa, eu e o arqueólogo Vinícius Melquíades atuamos de forma colaborativa em nossos

estudos sobre o contexto produtivo das panelas, assim como em ações desenvolvidas com alguns coletivos envolvidos com a pedra-sabão. Dessas ações, destaco aquelas realizadas na ADELIC (Associação de Expositores do Largo de Coimbra) em 2017. Para um maior aprofundamento no tema, recomendo a leitura da tese “Pedras artesanais: materialidade, tecnologias e mobilidades das panelas de pedra-sabão em Minas Gerais” (MELQUÍADES, 2017).

OS LOCAIS DE ENCONTRO

Na presente pesquisa, as primeiras experiências de encontro com as pessoas aconteceram em Cachoeira do Campo, distrito do município de Ouro Preto, Minas Gerais, e em Matas dos Palmitos, subdistrito de Santa Rita de Ouro Preto, Minas Gerais.

Em um primeiro momento, o estudo iria se desenvolver nessas duas comunidades. Defini que utilizaria, como método de pesquisa etnográfica, uma abordagem colaborativa comunitária, em que o objetivo seria verificar as similaridades e diferenças nos ritmos produtivos das pessoas, procurando compreender as suas

noções de técnica e tecnologia. Além disso, eu pretendia observar aspectos do modo de vida, da visão de mundo e dos conhecimentos, assim como das interações com a matéria-prima, as ferramentas, os dispositivos e o ambiente da oficina, uma vez que esses detalhes poderiam fornecer informações e dados importantes para o estudo.

No entanto, os caminhos de pesquisa precisaram ser revistos, pois instaurou-se uma grave pandemia, o que me impediu de dar continuidade ao trabalho já iniciado com as duas comunidades. Não tínhamos no Brasil um plano efetivo de vacinação em massa ou de combate ao vírus, o que impediu que o trabalho de pesquisa se realizasse com segurança. Diante disso, defini que seguiria todos os protocolos sanitários e atuaria com apenas uma pessoa de cada distrito, pois estávamos em um momento em que as aglomerações e os encontros deveriam ser evitados.

Duas pessoas artesãs de mais idade e com longa experiência com a pedra-sabão, por isso tidas como mestras de suas comunidades, se dispuseram a participar da minha pesquisa em sua nova configuração, quais sejam, a dona Dionísia Gomes, moradora de Mata dos Palmitos, e o Senhor Duilo Bretas, morador de Cachoeira do Campo. Desde o início dos trabalhos de campo nos

dois distritos, tive grande dificuldade para me deslocar até Mata dos Palmitos. Havia apenas um horário de saída de transporte público de Ouro Preto para de Santa Rita de Ouro Preto. De Santa Rita para Mata dos Palmitos, não existia transporte. Se chovesse, por exemplo, apenas seria possível chegar até lá com um carro 4x4, devido às condições da estrada de terra. Em função da dificuldade de acesso a Mata dos Palmitos, os trabalhos de campo em Cachoeira do Campo foram mais extensivos e frequentes – mesmo antes da pandemia.

No ápice da pandemia, interrompi, por segurança, os trabalhos de campo, porém tentei manter contato com os colaboradores. A rede de telefonia em Mata dos Palmitos é muito precária; eu não conseguia ter um contato contínuo com a Dionísia. Com o Duilo, apesar de ele não possuir telefone, às vezes eu conseguia contato pelo celular da sua filha. Novamente tive que fazer uma escolha difícil diante dessa situação, e optei por me concentrar no universo de uma pessoa, que foi a principal colaboradora da pesquisa, o artesão, morador do distrito de Cachoeira do Campo.

Mesmo com esses recortes e ajustes, a impossibilidade de um novo retorno a campo, a fim de alinhar algumas ideias, me afligia,

visto que um contato virtual com o Duilo era quase impossível. Desse modo, a recomendação de Miller (2020), de que, no contexto pandêmico, devemos desdobrar as investigações antropológicas em andamento para o ambiente virtual, não se aplicava.

Diante desses fatos, apesar de eu ter conseguido ir a campo me encontrar algumas vezes com o Duilo nos períodos de flexibilização da pandemia — e mesmo depois que ela estava sob controle —, a pesquisa não existiria se eu não tivesse antecipado os trabalhos de campo, ao menos não do modo como ela foi desenhada por mim, pelo colaborador e por alguns participantes. Assim penso.

Hoje, ainda que a grande parcela da população tenha sido imunizada contra o vírus da COVID-19 e que a pandemia esteja controlada, não haveria tempo hábil para retomar trabalho colaborativo a nível comunitário. A escolha por fazer esse recorte, para além do evento pandêmico, se justifica pela densidade de conhecimentos que o Duilo detém, em razão de serem circulares os seus saberes (KILOMBA, 2019) e coletivas as suas experiências de vida.

Essas características me permitiram olhar com mais profundidade para a riqueza dos conhecimentos atrelados a existência daquela pessoa, sendo ela mestra de sua comunidade.

Em grande medida, a vida comunitária é animada através das narrativas e memórias das pessoas mestras. O horror da pandemia passou, e águas mais calmas passaram a conduzir os caminhos da minha pesquisa.

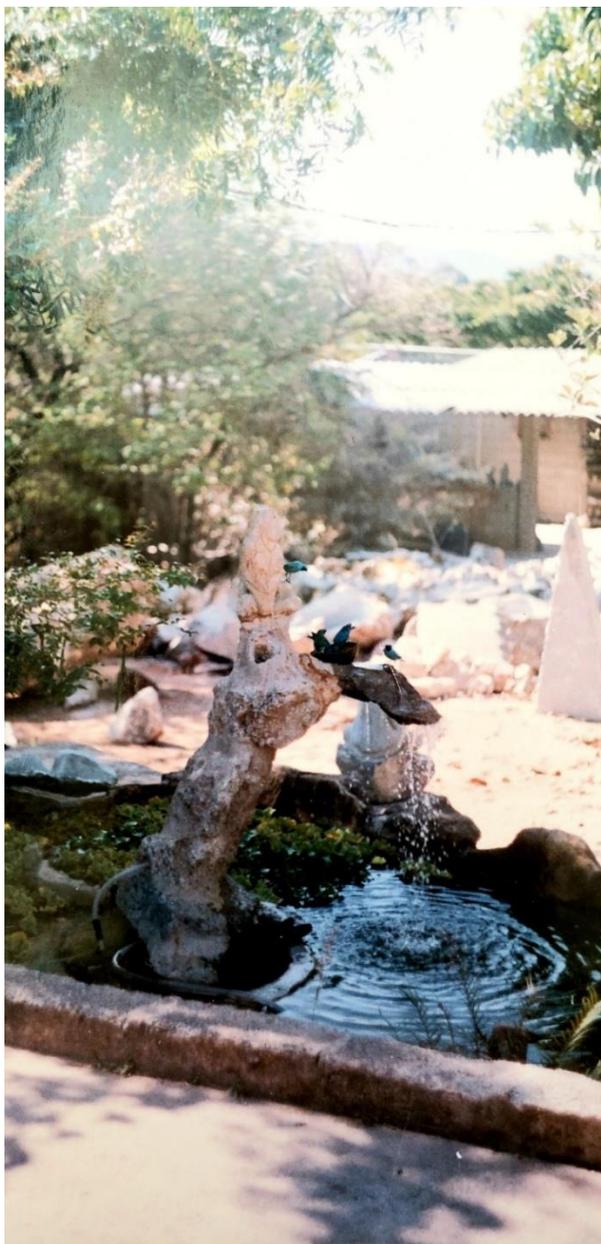


Figura 4: Fonte da Coruja.
Fonte: Acervo Duilo Bretas.

PRELÚDIO DAS ÁGUAS

É preciso fluir, como água, nesse território cheio de pedras, sem a pretensão de tirá-las do caminho, pois, como as pessoas escultoras ensinam, é preciso compor, movimentar-se e criar com as pedras. Esta etnografia versa sobre os movimentos realizados para esculpir a pesquisa, orientados pela seguinte pergunta: qual a natureza das relações entre as pessoas e as coisas de pedra no contexto de produção de esculturas em pedra-sabão?

O objetivo foi demonstrar que, ao descortinar essas relações, podemos ampliar o repertório de narrativas sobre os engajamentos de diversos seres que estão implicados na composição das esculturas, e, assim, acolher o pluralismo existencial de seres e coisas.

Esta pesquisa se funda na experiência, no aprendizado, na criação e na colaboração. O seu caminho foi flexível como o curso de um rio, que pode ser ampliado à existência da pessoa escultora que foi minha mestra e guia ao longo dessa jornada.

Por ter esse tipo de condução, o método de pesquisa utilizado não é fechado, ou seja, ele se orientou a partir dos ritmos de vida que pude observar, participar e com os quais pude também colaborar. Trabalhei com uma certa liberdade, portanto adotei um modo específico de proceder, que incorpora diferentes práticas – que ao mesmo tempo são parte do método e do processo. Algumas dessas práticas foram o ato de esculpir e desenhar.

Ao longo da narrativa textual, elas estarão explícitas nas descrições etnográficas. Como a pesquisa se organizou a partir de um método aberto que tem como norte a liberdade, caberia assumi-lo como um “contra-método”¹ (FEYERABEND, 1996, 2011).

Durante o curso da pesquisa, busquei ser fiel às escolhas que fiz como pesquisadora, ao mesmo tempo em que procurei estar

¹ A teoria conhecida como “contra o método”, proposta por Paul Feyerabend, questiona a existência de um método científico correto para o desenvolvimento da ciência. Assim, o autor se posiciona contrário a uma concepção tradicional de ciência, pois acredita que o método científico limita a pesquisa, pois obriga o cientista a seguir pressupostos que podem prejudicar, inibindo ou vetando algumas descobertas, pelo fato de estas estarem fora do modelo aceito pelo discurso científico. Enquanto a ciência trabalha com o método da “indução” (que parte da experiência e de casos isolados para gerar uma teoria geral), Feyerabend propõe o oposto: a “contra indução”. Nesse método, devemos considerar todas as teorias científicas, mesmo aquelas que, a princípio, pareçam não ter nenhuma correlação com o fenômeno observado. Feyerabend acredita que é através da liberdade de ação dos cientistas que a pesquisa avança.

comprometida em desenvolver um estudo com as pessoas, e não apenas sobre elas (INGOLD, 2013). Em tempos em que poucos têm suas vozes consideradas, creio que essa seja uma maneira de contribuir para que múltiplas narrativas possam florescer.

Estar em campo é estar em relação (STRATHERN, 2014). No contexto deste estudo, as relações estabelecidas se alternaram em momentos de participação e colaboração, que foram negociados com as pessoas envolvidas. Diante da fluidez e da heterogeneidade dessas relações, a pesquisa contemplou dois níveis de envolvimento: de colaboração e de participação. O primeiro despendeu um comprometimento maior, dado que, colaborar implica em tomar algumas decisões sobre o andamento da pesquisa e isso exigiu um certo engajamento.

Me mantive em movimento entre as fronteiras disciplinares — ou seria mais coerente dizer: entre diferentes modos de conhecer —, pois vivo e aprendo em muitos lugares que não cabem nas definições que o termo disciplina é capaz de determinar. Esses movimentos tornam o meu lugar de enunciação fronteiriço, pois ele se dá no trânsito entre a “margem e o centro” (bell hooks², 2019).

² **bell hooks** é o pseudônimo de Glória Jean Watkins, inspirado no nome de sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. O nome bell hooks é propositalmente grafado

Como fruto da diáspora negra, encontro um certo tipo de pertencimento no trânsito e no movimento. Ao elaborar os conhecimentos nas fronteiras, parto de uma perspectiva interdisciplinar. Existem muitas definições em torno do que é a interdisciplinaridade, não havendo uma aceção única para esse conceito. As significações nem sempre são as mesmas e as práticas não são compreendidas da mesma forma (JAPIASSU, 1976).

Um aspecto fundamental da interdisciplinaridade é o agrupamento dos resultados de diversas disciplinas, através do empréstimo de esquemas conceituais. Na interdisciplinaridade, as trocas são intensas, em razão do nível de integração entre as disciplinas no coração de um projeto de pesquisa (JAPIASSU, 1976).

É necessário um certo grau de cooperação para se alcançar a interdisciplinaridade, pois nesse o nível de colaboração deve haver interações recíprocas no intercâmbio das relações disciplinares a tal ponto que, ao final do processo, os ganhos sejam mútuos a todas as disciplinas envolvidas (JAPIASSU, 1976).

em letras minúsculas. Segunda a autora, essa escolha se deve ao fato de que ela pretende dar relevo à potência da sua escrita, e não à sua pessoa.

De modo elementar, a prática interdisciplinar busca “[...] lançar uma ponte para religar fronteiras que haviam sido estabelecidas anteriormente entre as disciplinas [...]” com vistas a garantir a cada uma a sua essência positiva, a partir de aspectos particulares e de resoluções precisas (JAPIASSU, 1976, p.75).

Saliento a importância de haver no intercâmbio disciplinar um diálogo igualitário, em que as trocas e os ganhos sejam recíprocos. Para que, desse modo, haja entre as disciplinas “[...]uma espécie de fecundação recíproca” (JAPIASSU, 1976, p.81). Esta fecundação mencionada pelo autor é o que origina uma nova disciplina.

Quando se atravessa a fronteira que divide os saberes dentro de uma aparente independência, novas ciências florescem e as coisas se transformam. Nesta pesquisa, que se propõe interdisciplinar, a fronteira ao contrário do limite é fluida e dinâmica. É um lugar de novas possibilidades, transformações, trocas e movimentos, onde as inter-relações entre diferentes territórios acontecem.

MOVIMENTOS ENTRE A MARGEM E O CENTRO



Figura 5: Entre a margem e o centro.
Fonte: ilustração digital elaborada pela autora, 2020.

Nesse exercício imaginativo de esculpir a tese, me movimentei e tentei fluir entre os conhecimentos e as contradições da margem e do centro. Evoco aqui a ideia de margem e de centro propostas por hooks (2019), para refletir sobre os lugares por onde eu, uma mulher negra, tenho me movimentado a fim de construir os conhecimentos de que me valho nesta pesquisa. Declara a autora: “Estar na margem é fazer parte de um todo, mas fora do corpo principal” (hooks, 2019, p. 23).

As formulações de hooks sobre esses termos surgem de sua própria vivência enquanto uma mulher afro-americana. Hooks nasceu em 1952, em Hopkinsville, uma pequena cidade do segregado estado do Kentucky. Em Hopkinsville, a comunidade negra vivia relegada à periferia (à margem).

Uma pessoa negra só podia sair da margem e frequentar o espaço reservado à branquitude (o centro) para prestar serviços domésticos ou, então, aqueles ligados à prostituição. Uma pessoa negra não tinha permissão para viver no centro. Existiam dispositivos legais para garantir o seu retorno à margem, sendo o não retorno passível de penalidades.

A autora salienta que, por viverem nos extremos de uma

sociedade segregada, as pessoas negras desenvolveram um olhar inteiriço e uma compreensão apurada tanto do centro quanto da margem, ao mesmo tempo em que mantinham plena consciência da separação desses lugares, pois sua existência dependia dessa conscientização. O viver à margem criou na comunidade negra a condição de desenvolver um olhar que se constrói “tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora” (hooks, 2019, p. 23), o que também podemos chamar de dupla consciência.

Minha existência afrodiaspórica me situa à margem. No entanto, minha presença em outros lugares torna a linha que separa a margem do centro tênue e permeável. Nessa condição, tenho a oportunidade de ter uma experiência diferente da que tiveram meus ancestrais, porque meu trânsito constante entre esses dois lugares não se dá somente por um processo de subalternização.

Por isso julgo importante definir o meu lugar de enunciação, pois a minha existência enquanto pessoa negra traz diversos atravessamentos nas minhas ações no mundo, e a pesquisa é uma dessas ações.

Esse trânsito me permitiu propor diálogos entre diferentes saberes, porque tenho existido e (re) existido em diversos lugares. Corroborando com as proposições de hooks, Kilomba (2019)

argumenta que a margem deve ser vista para além de um lugar periférico de perdas, privações e silenciamentos. A margem deve ser vivenciada como um espaço de criatividade, de insurgências e de possibilidades. "Um profundo niilismo e a destruição nos invadiriam se considerássemos a margem apenas uma marca da ruína ou de ausência de fala, em vez de um lugar de possibilidade" (KILOMBA, 2019, p.69).

No entanto, ela não deve ser entendida como um lugar de romantização de opressões, porque ela se estrutura a partir de uma posição complexa, que engloba vários locais de resistência (hooks, 1990, KILOMBA, 2019). "Assim, a margem é um local nutre a nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos" (KILOMBA, 2019, p.68).

A margem no contexto dessa pesquisa pode ser compreendida como um local de luta e insurgência por meio da criatividade que tem a arte como imaginação política, capaz de propiciar conexões e transformações de regimes de conhecimento e dos modos de ver e sentir a realidade.

O caminhar entre a margem e o centro é também um movimento marcado por encontros entre diferentes modos de conhecer. E no contexto desse estudo não busco dialetizar ou

dualizar a margem, pois as minhas escolhas não estão contrapostas àquilo que o mundo acadêmico torna possível, pois este é também um dos meus locais de construção de conhecimento e aprendizado.

Nesse trânsito, eu tive a oportunidade de desenvolver uma perspectiva multirreferencial enquanto pesquisadora. Destaco que, um dos meus lugares marginais de (re) existência e aprendizado é o mundo da capoeira. Em grande medida, essa dimensão da minha vida impacta as minhas ações no mundo, e na pesquisa isso não seria diferente.

A CAPOEIRA COMO UM MODO DE IMERSÃO NA RODA VIVA DO MUNDO



Figura 6: Jogo de capoeira.

Fonte: ilustração digital elaborada pela autora, 2020.

Para o escravizado fugindo do açoite no meio do mato, no meio do nada, não havia caminho. Para o guerreiro lutando com a morte inventando a liberdade, com sangue e com sonho, não havia caminho. O caminho foi sendo feito ao caminhar e até hoje é assim. Os verdadeiros Guerreiros

inventam caminhos com seus passos. Para eles não existe distância que não possa ser percorrida. (Poema de autoria do mestre Tony Vargas que introduz a cantiga “Caminhador”, 2017).

*É caminhador, É caminhador
É caminhador, capoeira, É caminhador*

*É caminhador, É caminhador
É caminhador, capoeira, É caminhador*

*Berimbau gunga bateu, o médio respondeu, viola chorou
Atabaque bateu rapidamente, pandeiro respondeu
Lá no cantinho o agogô foi quem falou
No jogo da capoeira também sou caminhador*

*É caminhador, É caminhador
É caminhador, capoeira, É caminhador*

*Foi numa quarta-feira
Meu berimbau quebrou
E mesmo assim ele falou*

Que eu sou caminhador

É caminhador, É caminhador

É caminhador, capoeira, É caminhador

E mesmo assim nesse dia

Meu coração quase parou

A água rodou lá na pedreira

Eu sou filho de Xangô

Kaô Kabecilê meu pai

É caminhador, É caminhador

É caminhador, capoeira, É caminhador

(Cantiga de capoeira “Caminhador”, de autoria do mestre Ramos, não datada).

Capoeiristas são caminhadores. O nosso caminho é feito ao caminhar. Nós o inventamos, pois lidamos com o inesperado a todo tempo. Como me ensinou o meu mestre, “a capoeira é viva, uma entidade, um corpo vivo que manifesta seus desejos” (MESTRE

IRAN, 2023)³. Quando nos encontramos para produzir a capoeira, é ela quem conduz os acontecimentos, o que pode e o que não pode, o que é aceitável e o que não é (MESTRE IRAN, 2023). Nós, enquanto parte desse organismo vivo, também colaboramos criativamente na sua constituição.

O ritmo do jogo se transforma; por isso, precisamos estar atentos e dispostos a mudar completamente as nossas dinâmicas, pois na roda de capoeira, como na vida, nada pode ser totalmente previsto. A capoeira, para mim, assim como outros modos de conhecer, é uma fonte de sabedoria e um lugar de formação. Nessa prática ancestral, o aprendizado é sempre contínuo e circular, por nunca se concluir. “Seu princípio não tem método e o seu fim é inconcebível ao mais sábio capoeirista” (MESTRE PASTINHA, 1988, não paginado).

Essa relação com o conhecimento no mundo da capoeiragem subverte a lógica capitalista ocidental, que fomenta o aprendizado total das coisas, como se o conhecimento fosse algo passível de ser

³ O mestre Iran é o meu mestre de capoeira. Ele desenvolve o seu trabalho na ACAD (Associação de Capoeira Angola Dobrada), com sede em Belo Horizonte. Mestre Iran compartilhou comigo sua sabedoria sobre a capoeira e me deu o seu *agô* para utilizá-la como referência em algumas propostas que apresentei na tese.

inteiramente consumido e esgotado. Existe em nosso sistema-mundo uma gana de “saber” que se assemelha à cultura de consumo de mercadorias, “que exige que todos os desejos sejam satisfeitos imediatamente” (hooks, 2019, p. 227).

Por ser um modo de conhecer indisciplinado (nos termos eurocêntricos), a capoeira desestabiliza o *modus operandi* de práticas de conhecimento ocidentais, pois é sempre um saber em aberto, um saber que nunca se encerra, impossível de ser inteiramente consumido, tal qual a água de um rio – que não pode caber em um copo.

Ao trazer essa noção de conhecimento para a pesquisa, presumo que pesquisar é lidar com a incompletude, pois temos que fazer escolhas, saber que a vida não cabe numa pesquisa – é por ela atravessada. Por existir enquanto pessoa no mundo da capoeira, minhas ações são perpassadas por essa vivência. Por isso, eu pedi *agô*⁴ às pessoas Mestras do *Àiyé* e do *Òrun*⁵ e tomei a dimensão da capoeira como um modo de imersão na roda-viva do mundo.

⁴ *Agô* é uma palavra da língua Yoruba. Significa “pedir licença para realizar movimentos de entrada, saída e passagem”.

⁵ *Àiyé* e *Òrun* são palavras da língua Yoruba. *Àiyé* é terra ou mundo físico e *Òrun* é o mundo espiritual.

A capoeira conduziu o meu pensamento e a pesquisa com o objetivo de ativar a etnografia, de modo a possibilitar que, em meus encontros etnográficos, outros conceitos, aprendizados, práticas e possibilidades pudessem surgir. Outra perspectiva que vislumbrei foi a de refletir sobre as correspondências entre a capoeira e a relação entre o escultor e a pedra no processo de constituição da escultura. Outras possibilidades de extensões analógicas também foram exploradas ao longo do desenvolvimento do trabalho, proposta por mim e pelo Duilo, conforme veremos nos capítulos subsequentes.

A roda de capoeira é o lugar do encontro, da criação, da construção de relações, da conversa, da cumplicidade, do dissenso, da ludicidade, da luta, da diplomacia, da liberdade criativa, da fluidez, da tradução, do conflito, da mediação e da eterna negociação. Existe uma fala coletiva no mundo da capoeira que diz: “A capoeira é uma conversa, um jogo de pergunta e resposta”; uma dialética do gesto, em que conversamos a partir dos movimentos e do ritmo que a musicalidade dita aos nossos corpos.

A capoeira é uma prática que não nega cinicamente o conflito em nome de uma falsa paz. A falsa paz anula a dor, a discordância, a diferença e o dissenso, e acaba por encobrir opressões. A

divergência e a diferença não são anuladas em um jogo de capoeira, ao mesmo tempo em que não se busca a aniquilação do seu “opponente”.

Dois capoeiristas numa roda de capoeira é um encontro de mundos. Às vezes, esses mundos conflitam, e a contenda deve ser resolvida na própria roda, pois ela oferece ferramentas e possibilidades de resolução de conflitos. Há pensamentos e encontros que só uma roda de capoeira pode propiciar (MESTRE IRAN, 2023).

Em minha caminhada como capoeirista, tenho aprendido muito sobre o dissenso, o conflito, a cumplicidade e a mediação fora da lógica ocidentalizante. Isso porque a dimensão do conflito na roda é algo ambíguo, pois ao mesmo tempo em que desejo “derrubar” meu camarada ou demonstrar que eu poderia ter lhe dado uma rasteira, tenho que preservar a sua integridade física, para que a experiência lúdica, coletiva, prazerosa e divertida do nosso jogo possa fluir bem.

O repertório de cada capoeirista é único, e apesar de, ao longo de uma vida de treinos, se repetirem as movimentações básicas, como alguns movimentos realizados na capoeira angola – cabeçada, rasteira, bananeira, aú, negativa e rolê –, a movimentação

que a pessoa constrói a partir dessa base é a sua narrativa, que é única e repleta de subjetividades inscritas na sua corporeidade.

Assim como na prática etnográfica, na capoeira as narrativas podem divergir ou não. Destaco aqui a possibilidade que a capoeira oferece de pensar a dimensão do dissenso e do conflito, pois este não é negado, sendo constantemente negociado em nossas vivências coletivas na roda, porque não se trata de uma experiência individual. A energia que sustenta o bom jogo não vem apenas dos capoeiras que jogam, mas dos instrumentos, de quem os toca, de quem canta, de quem bate palma ou de quem apenas assiste à roda.

Todas essas dinâmicas tornam a capoeira uma prática colaborativa e coletiva por excelência. Como pretendi estabelecer relações de criação e colaboração com as pessoas, a prática foi uma referência amplamente utilizada no âmbito da pesquisa, tanto em questões práticas quanto metodológicas, como a proposição de rodas de conversas com as pessoas escultoras e as discussões teóricas e conceituais. Isso reforça a ideia de que sistemas de conhecimento contra-hegemônicos têm potência para serem pensados em equivalência a outros modos de saber reconhecidos.

As argumentações presentes na pesquisa foram estruturadas a partir de diferentes saberes e linguagens, pois vários mundos que

elaboram conhecimento de modo distinto estão aqui em diálogo. Cosm visões negríndias, perspectivas teóricas, os conhecimentos do Duilo e minhas próprias vivências habitam o texto.

Floresta de Pedra Verde, 20 de março de 2020

CARTA À PESSOA LEITORA

Antes de mais nada, gostaria de agradecer a sua disponibilidade em ter aceitado nos encontrar nessas linhas. Agora que você chegou aqui, peço que vá até a janela de sua casa, se puder saia e caminhe um pouco, pois preciso que você mude sua frequência para que possa fazer o seu movimento de entrada nas paisagens criadas neste texto. Desenvolver essa pluriescrita foi a forma que eu encontrei de criar fissuras ou refúgios em meio a tantas devastações.

Espero honestamente que esta tese possa ser um lugar de encontro seguro e acessível para pessoas diversas, por isso o texto foi construído a partir de uma estrutura narrativa de dupla condução, que buscou descrever os eventos e ao mesmo tempo incorporar a parte conceitual e a teórica, com intenção de trazer fluidez para a leitura.

Preciso apresentar a Floresta de Pedra Verde de diversos modos, por isso não foi possível descrever esse pequeno e grandioso lugar apenas por meio de uma textualidade unívoca.

Além da escrita, a narrativa é composta por desenhos, composições imagéticas, vídeos e fotografias, pois acredito que a imagem⁶ acrescenta ao trabalho sensações, emoções e subjetividades. Elas nos permitem outras formas de comunicação, ricas em experiências que não podem ser limitadas pela linguagem escrita tradicional; além disso compõem um argumento que ninguém pode silenciar.

Esta tese é uma artesanaria de linguagem coletiva e tem como uma de suas premissas básicas o diálogo. Aqui as diferenças entre os saberes não desaparecem, elas são negociadas. A textualidade escrita se faz presente como um convite para que a pessoa leitora também crie suas próprias imagens a partir do texto, pois a escrita é sempre uma lacuna de possibilidades.

O texto lida com diferente linguagens e modos de conhecimento, portanto a narrativa tem uma cadência própria que segue os ritmos de vida, os quais descreve. Quem ditou o percurso narrativo da tese foi a lógica dos acontecimentos, dos afetos, das histórias, das possibilidades, das descobertas e dos temas que surgiram a partir das situações que eu vivi com o mestre artesão

⁶ Destaco que as imagens que são parte da narrativa do texto não estarão na lista de figuras.

Todos os capítulos são descritivos. Alguns capítulos são essencialmente descritivos e outros incorporam a parte descritiva com as discussões teóricas e conceituais. Estou ciente disso, e considero esta, a forma mais apropriada para apresentar cada uma das questões de que trata a tese.

No capítulo que compreende a “introdução”, narro todo o caminho que percorri desde que iniciei as minhas pesquisas com a pedra-sabão até chegar ao doutorado. Apresento o contexto da pesquisa, assim como as mudanças e adequações feitas. Exponho as escolhas metodológicas e trago reflexões sobre o meu lugar de enunciação, a partir do qual elaboro minhas argumentações.

Nos capítulos I e II, “A Floresta de Pedra Verde” e “A vida secreta das formigas” respectivamente, descrevi as experiências coletivas de aprendizado, criação e colaboração realizadas a partir do pluriverso criativo do mestre escultor.

No capítulo III, “Movimentos de composição na capoeira e na escultura”, foram feitas discussões conceituais e teóricas que buscaram aproximar analogicamente questões relacionais que envolvem o ato de esculpir e o jogo da capoeira.

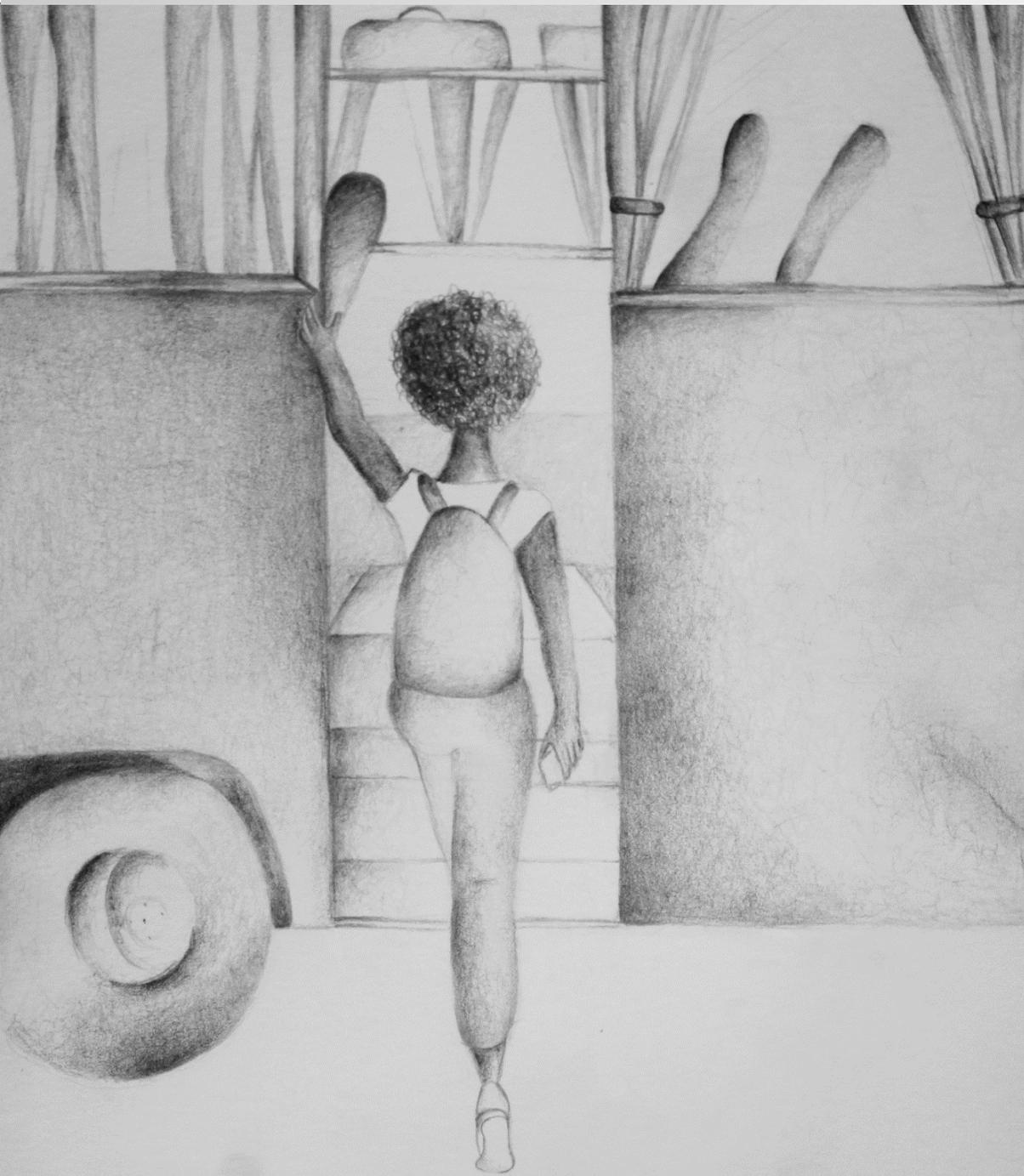
No capítulo IV, “Relações simbiopoéticas na paisagem da Floresta de Pedra Verde”, foi feito um estudo da paisagem e a partir do acervo de fotografias do Duilo. Neste estudo, busquei analisar as relações simbiopoéticas

que permeiam os ciclos de vida e criação na Floresta de Pedra verde. Na última seção, “Circularidades”, apresento aspectos relevantes que envolveram todo o caminho de pesquisa.

Victória

CAPÍTULO I
A FLORESTA DE PEDRA VERDE





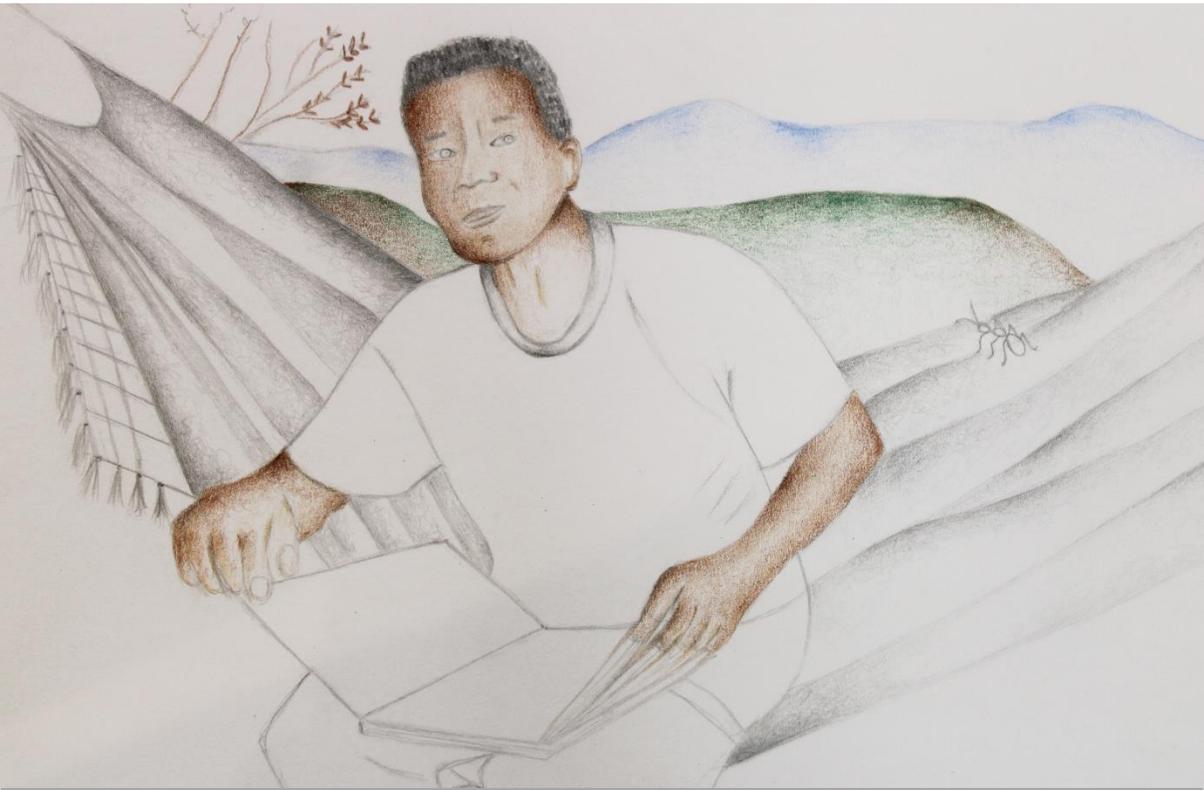






Floresta de Pedra Verde





O distrito de Cachoeira do Campo foi criado e anexado ao município de Ouro Preto pela Lei Provincial nº 50, de 8 de abril de 1836, e pela lei estadual nº 2, de 14 de setembro de 1891. No entanto, os primeiros registros referentes a esse distrito indicam sua elevação à condição de paróquia no ano de 1724. Curiosamente, sua origem não tinha ligação direta com a extração mineral (FONSECA, 2015).

Segundo Lemos (1941), o distrito surgiu e se desenvolveu como um entreposto de abastecimento para a região mineradora. “Quando consideramos os dados do censo de 1831, constatamos que pouco mais de 100 anos após o seu reconhecimento formal, o distrito contava com uma população de 1.476 indivíduos, que viviam em 229 domicílios [...]” (FONSECA, 2015, p. 159).

Atualmente Cachoeira do Campo possui uma população de mais de 10% do total do município de Ouro Preto, o que representa 8.923 pessoas (IBGE, 2010). Na produção de artesanatos de pedrasabão, há uma predominância das fontes de água, elementos decorativos para jardins, panelas e esculturas.

A primeira vez em que estive no distrito para procurar as pessoas escultoras foi no início do mês de agosto de 2019, todos me aconselhavam a procurar por um senhor chamado Duilo Bretas.

Quando ouvi esse nome, logo me lembrei de que o havia encontrado uma única vez no ano de 2015, período em que fui docente substituta no Instituto Federal de Ouro Preto. Coincidentemente o departamento do qual eu fazia parte o havia convidado para dar um curso. Naquela ocasião, acompanhei uma de suas aulas e conversamos um pouco. Ele me convidou para conhecer a sua oficina, agradei o convite e disse que um dia eu iria.

Muitas pessoas que eu encontrei em Cachoeira na ocasião diziam que haviam aprendido a esculpir com o Duilo. Assim, não foi difícil conseguir o seu endereço. No entanto, nessa visita, não foi possível encontrá-lo, mas sua filha me passou um número de telefone para que eu pudesse falar ele. Em 12 de agosto de 2019, retornei ao distrito e consegui me encontrar com o Duilo Bretas. Aquele foi o primeiro campo etnográfico da pesquisa, onde dei os primeiros passos no território alheio para pedir *agô* ao mestre artesão e convidá-lo a entrar na roda.

Da rodoviária até a casa do mestre escultor foi uma boa caminhada, que fiz acompanhada pelo seu neto, que gentilmente foi me encontrar na rodoviária. Uma das últimas casas da rua era a do Duilo. O lugar me pareceu uma mistura de museu à céu aberto e jardim botânico...

CAMINHAR SOBRE PEDRAS E ESCAVAR A MEMÓ- RIA OU A ARQUEOLOGIA NO CAOS DA SUPERFÍCIE



Figura 7: O pedregulho.
Fonte: Foto da autora, 2019.



Figura 8: Coleta de pedras.
Fonte: foto da autora, 2019.

Em nosso primeiro encontro, posso dizer que as coisas se impuseram a nós, pois as mãos inquietas do velho mestre logo buscaram as pedras. A superfície do lugar era cheia delas, por toda a parte, em uma diversidade de formas, cores e fases. Havia também várias formigas andando tanto abaixo como acima das pedras. O Duilo disse que poderia interromper sua atividade para conversamos. Respondi que não seria necessário,

então seguimos a caminhada em um diálogo mediado pelas pedras.

No caos da superfície, lidamos com coisas participantes da vida. “A superfície é vista como o lugar da incerteza associativa, da frouxidão referencial, da impureza das coisas tocadas pelo presente e maculadas pelo seu impulso de se emaranhar com a vida cotidiana; a superfície é o lugar do caos” (BEZERRA 2018, p.53).

Sobre esse ponto, o que diriam as formigas? Como as pessoas arqueólogas, as formigas também habitam o lugar do escavar. Elas são exímias escavadoras, constroem túneis subterrâneos que formam estruturas arquitetônicas complexas, que duram por décadas, com o uso de técnicas construtivas apuradas (BUARQUE DE MACEDO *et al.*, 2021).

Por sua dupla consciência adquirida devido à sua capacidade de coexistir, tanto na superfície como abaixo dela, creio que as formigas diriam que o caos não se encontra apenas na superfície; o caos está em todo o cosmos. O mestre escultor escavava a própria memória para me contar suas histórias com a pedra.

No seu microcosmo existencial, que é a paisagem da Floresta de Pedra Verde, a dimensão memorial não exclui as dimensões material e imagética, uma vez que as malhas relacionais

se amplificam e desenham uma ecologia complexa entre os seres e as coisas de pedra.

Tenho compreendido que o espaço de interseção entre a antropologia e a arqueologia pode nos permitir alcançar a potência imaginativa que as coisas têm quando imersas na vida cotidiana das pessoas (BEZERRA, 2017, 2018).

Além disso a arqueologia pode ser compreendida, a depender do modo como é mobilizada, como uma disciplina "contaminada" que nos contagia “[...] com ideias, sensações, emoções e histórias que nos transformam e a quem nos ouve” (ZARANKIN & CRUZ, 2017, p.349). O que abre portais para que outros regimes de pensamento elaborem suas percepções sobre as coisas, as quais os diversos modos de fazer arqueologia tem versado.

Explorar a potência das coisas não significa a exclusão da imaterialidade, pois a busca do conhecimento não deve ser mediada apenas pelo material; ela também deve considerar a memória (HABER, 2011). Este trabalho é um constante transito entre o tangível e o intangível, assim como foi estar na Floresta de Pedra Verde.

Na Floresta, há quatro moradias, em uma delas mora o Duilo, e nas outras três casas moram cada um dos seus três filhos e sua ex-esposa. Após atravessar o portão, chegamos a um caminho formado por um corredor de árvores dispostas de um lado e de outro. As suas copas se encontram no alto e formam uma espécie de arco vegetal.

Caminhar entre essas árvores é como atravessar um portal. Há nele muita sombra, mas alguns raios de sol escampam entre as folhas e aquecem o nosso corpo sem incomodar, por causa do vento fresco que, com frequência, corre pelo local. Ao atravessar o portal, encontramos, entre outras árvores, duas mangueiras enormes que sustentam uma rede. Naquele dia eu não imaginava, mas essa rede seria um dos lugares que eu mais apreciaria.

O Duilo também compartilha do mesmo apreço pela rede, pois dali temos uma vista privilegiada para as montanhas. Quando estou em campo, nos revezamos ao longo do dia na rede. Ele prefere descansar nela após o almoço, eu prefiro ficar ali no fim da tarde para contemplar o pôr do sol e os dois grandes painéis esculpidos em pedra expostos próximo às árvores.

Um painel fica apoiado em uma das árvores e outro, que é duplo, fica na entrada da casa do escultor e está fixado em um

portal de pedra. Esse segundo painel foi nomeado pelo Duilo como “Portal do Sol e da Lua”. Antes de eu começar a insinuar que faria perguntas sobre a narrativa do duplo painel esculpido em baixo relevo na pedra, o velho mestre sorriu e apenas repetiu o nome da escultura, como se me dissesse “tudo o que eu tenho a dizer já impresso na pedra”.

Do lado direito do portal, temos o painel que traz a figura de uma mulher indígena. Ela está sentada em um local alto, uma espécie de pedreira. A mulher não olha para a lua que está localizada um pouco acima de sua cabeça, seu olhar parece estar perdido no horizonte e transmite uma calma triste, como se algo ruim tivesse acontecido e não pudesse ser reparado. A Lua olha para mulher com um olhar de compaixão, como se desejasse consolá-la.

Do lado esquerdo, o painel traz a figura de um homem indígena que está de joelhos abaixo da pedreira, com as mãos estendidas para o sol, como se o reverenciasse. Há um pequeno detalhe que quase passou despercebido: entre as mãos, o homem indígena tem uma pedra brilhante que se destaca do fundo cinza e opado da pedra-sabão. Ele oferece a pedra ao sol, como se este fosse um Deus. O Sol olha diretamente para ele, com um olhar de quem

acolheu a reverência e a oferta do homem. A estrutura do portal que comporta o duplo painel também é parte da escultura.

A escultura mescla detalhes esculpidos pelo Duilo e pela pedra “bruta”, uma marca do trabalho do escultor, que o motivo eu só viria a compreender depois. A depender da época do ano, eles apresentam mais detalhes; na primavera, por exemplo, a escultura do portal fica cheia de folhagens verdes e flores das trepadeiras que passam a compor, junto com as pedras, a escultura. Eu não me canso de olhar para este portal.

Ao sair do portal, indo no sentido da Floresta, um pouco abaixo na divisa do terreno com a mata, encontramos, do lado direito, a oficina do escultor. Trata-se de um espaço semiaberto, as áreas fechadas comportam uma espécie de depósito e o banheiro. Na área semiaberta, são feitas as esculturas; ela possui um telhado, mas não portas. Esse espaço fica estrategicamente em frente à Floresta, de onde o mestre artesão pode avistar a sua casa e o pedregulho onde as pedras e esculturas em processo de constituição repousam.

No primeiro dia em que nos encontramos, lembro-me de ter rompido o silêncio com uma pergunta:

— O Senhor sempre trabalhou com a pedra-sabão?

— Sim! Pedra-sabão e música. Na minha casa, o arroz com feijão era pedra-sabão e música! Eu sou escultor, artesão, desenhista e músico e poeta. Tenho 71 anos. Desde os 13, eu faço esculturas. São 58 anos de atuação como escultor.

Caminhamos um pouco mais no terreno, até que o Duilo parou e escolheu uma pedra, ou melhor, uma escultura quebrada. Em seguida, nos deslocamos até a oficina onde ele começou a consertá-la. Nesse processo ele parava para amolar algumas ferramentas no esmeril, enquanto falava sobre os tipos pedra com as quais trabalhava: a pedra-sabão, o serpentinito e o mármore.

Ele utiliza duas qualidades de pedra-sabão, a pedra-talco, que recebe este nome por ser muito macia, e um tipo de pedra-sabão considerada dura, sendo chamada, por muitos artesãos da região, de granito. A partir da pedra-sabão são feitos quase todos os trabalhos do Duilo. Além dessas pedras ele utiliza ocasionalmente a madeira.

Entre os gestos de suas mãos ágeis e o barulho da ferramenta no atrito com a pedra, o Duilo me contava que comprou o terreno onde plantou a Floresta de Pedra Verde por volta dos anos 1985, com a intenção de fazer um museu ao ar livre. Havia trinta e oito anos que ele mantinha sua oficina e morava com sua família na

“Floresta de Pedra Verde”, nome que ele deu ao lugar – a propósito, algumas esculturas também têm nomes.

Enquanto selecionava outras ferramentas para o trabalho, o Duilo me explicava que elas eram na verdade de carpintaria; ele as adaptava com o uso do esmeril para trabalhar com a pedra talco. Mas não se restringia a elas, e enquanto conversávamos ele transformava uma faca de cozinha em uma ferramenta para esculpir a pedra talco. As pedras mais duras são utilizadas para fazer as esculturas maiores, estas necessitam de máquinas e ferramentas mais robustas.

Os artesãos que fabricam as painéis de pedra-sabão também fazem essas adaptações com as ferramentas de carpintaria (MELQUÍADES, 2011, 2017). No período em que estive em campo, visitei as oficinas dos irmãos do Duilo e pude verificar que eles utilizam ferramentas similares uns dos outros, mas nunca idênticas, cada um faz as suas próprias adaptações nas ferramentas. “Assim como as mãos humanas, as ferramentas são ao mesmo tempo genéricas e específicas” (PALLASMAA, 2013, p. 51).

Elas são como extensões especializadas das mãos, que se transformam através processos de adaptação, melhorias, incorporação ao uso e rejeição (PALLASMAA, 2013).

Os temas que predominam na produção do Duilo são as figuras de pessoas negras e indígenas, pois remetem à sua origem. Esse tema também persiste no trabalho do seu irmão mais velho, Libório Bretas. Certa vez, enquanto visitava sua oficina, Libório me disse que a sua bisavó foi uma mulher negra escravizada que viveu na região. Percebo nesses momentos que a existência do Duilo enquanto pessoa negra traz diversos atravessamentos nas suas escolhas criativas e nas suas ações no mundo. Isso nos aproxima de um modo que não sei explicar, apenas sinto.

O artesão também costuma produzir pequenas fontes e insetos, como formigas e trabalhos maiores que podem ser divididos em: figuras humanas tridimensionais, grandes painéis, que quase sempre trazem cenas narrativas. E há também as cabeças híbridas de entidades humanas e míticas.

Para fazer o restauro na escultura, o Duilo preparou uma cola, pois não existe uma específica no mercado para ser utilizada na pedra-sabão. Para fabricar a cola ele misturou resina de poliéster à vários minerais extraídos mecanicamente da pedra-sabão e do mármore. A seleção dos minerais era feita com base na cor da escultura a ser restaurada, para não haver o risco de que, na junção das partes, houvesse uma diferença de cor.

Além de muitas pedras no terreno, haviam também esculturas inacabadas. Perguntei se elas estavam descartadas, ele disse que não; ao contrário, elas o esperavam enquanto ele esperava por elas. Nesse intervalo de tempo, o Duilo deixava a natureza fazer o seu trabalho, como o lodo que ia sendo formado pela umidade das plantas sobre a superfície das pedras e das esculturas.

— Eu posso te contar a história de uma escultura que é muito importante para mim?

— Por favor!

— Ela se chama “Brincadeira de Índio”. Acho que eu tinha dezenove anos quando fiz essa escultura. Ela foi uma das minhas primeiras e a mais importante feita entre as décadas de 1960 e 1970.

O dia em que esculpi a “Brincadeira de Índio” esperei todo mundo sair da oficina, eles pararam de trabalhar por volta de cinco horas da tarde, aí eu coloquei a pedra em cima da cadeira, fui dobrando-a e consegui colocá-la em cima mesa. Era o que eu precisava. A pedra era bem pesada, hoje eu até colocaria na mesa com mais facilidade, mas naquela época foi difícil, o que me ajudou foi a vontade de fazer a escultura. Eu fiquei sentado olhando a pedra e imaginando como a escultura seria, enquanto isso o dia ia virando

noite. Então decidi que me levantaria cedo no dia seguinte e começaria a esculpir.

O pessoal ficou tocando violão e eu fui pro quarto, mas não consegui dormir. Folheava revistas, mas nada que eu fazia estava bom. Eu só pensava em amanhecer o dia para poder começar a fazer a escultura. Por medo de perder a ideia, eu passei a noite em claro. Às quatro e meia da manhã eu me levantei, acendi a luz e liguei o compressor. Acordei o meu pai com o barulho, e ele logo pediu que eu desligasse a máquina. Desliguei, mas só esperei surgirem os primeiros raios de sol e em seguida liguei o compressor e comecei a desmanchar a pedra para formar a escultura. Essa foi uma das esculturas que eu consegui atingir 70 por cento de qualidade na anatomia (Duilo Bretas, agosto de 2019).

A conversa fluía, assim como os gestos do artesão no delicado trabalho do restauro. Os materiais, as coisas, a manualidade e a nossa movimentação no terreno animavam a memória do mestre escultor. Todas essas conexões davam pistas de uma correspondência íntima e comovente, entre a personalidade artesão, a oficina, as paisagens, as ferramentas e as pedras (PALLASMAA, 2013).

A oralidade do Duilo se desdobrava em relatos de eventos passados vivenciados por ele. Muitos mundos se organizam em

torno da memória e da oralidade, principalmente aqueles que habitam as margens da constituição ocidental moderna. E embora o mundo do Duilo esteja dentro dessa constituição, ele subverte a lógica e a razão técnica desse mundo ocidental.

As histórias narradas pelo velho escultor são descrições detalhadas, e ele gosta de contá-las quando encontra alguém que as escute com entusiasmo. Duilo Ferreira Bretas nasceu em Cachoeira do Campo em 1952, onde morou até os 7 anos, idade até a qual foi educado pela sua avó. Em 1960, Duilo se mudou com sua família para a cidade histórica de Ouro Preto. Segundo ele, essa mudança foi decisiva na sua formação e trajetória artística, assim como a de seus três irmãos, também escultores: Libório, Vicente e Eli Bretas. Foi em Ouro Preto que o talento dos irmãos floresceu.

No processo de escavar a memória, o escultor continuava a me contar suas histórias. Ao falar de seus irmãos mais velhos, Libório e Vicente Bretas, ele os reverenciava, por serem as suas pessoas mestras. O mestre artesão vai além, ao afirmar que seus irmãos foram precursores da escultura em pedra-sabão em Ouro Preto na década de 1960, período em que ninguém esculpia a partir de grandes blocos. Havia apenas peças de torneadas produzidas em Santa Rita de Ouro Preto.

O Duilo e seus irmãos, Vicente, Libório e Eli, são escultores autodidatas, que durante a infância e a juventude viveram na cidade histórica de Ouro Preto. Foram pioneiros na retomada da escultura enquanto expressão da cultura local. São conhecidos na região como “Os Bretas” ou “Irmãos Bretas”. Em Ouro Preto, os Irmãos Bretas reconhecem que tiveram uma referência importante, um senhor conhecido como Bené da Flauta, considerado um dos primeiros artesãos de pedra-sabão de Ouro Preto. Ele produzia pequenas esculturas cujas temáticas eram africanas e indígenas.

Quando a família Bretas chegou em Ouro Preto, o pai do Duilo, que era pedreiro, foi trabalhar no patrimônio histórico, onde era encarregado de fazer reparos nas igrejas. Nas horas vagas, ele trabalhava para a dona do Hotel Chico Rei. Depois de um tempo, a família Bretas passou a residir na casa, anexa à mansão, também propriedade da dona do hotel.

Todos os irmãos relataram que morar no bairro das Lajes foi decisivo para despertar a sua aptidão criativa, pois ali se deu o seu primeiro encontro com a pedra-sabão. Ao lado da casa onde moravam, havia um terreno onde eram descarregadas e armazenadas pedras que vinham do distrito de Santa Rita de Ouro Preto. Foi nesse local, no ano de 1963, que o Libório e o Vicente

tiveram o primeiro contato com a pedra-sabão, especificamente a pedra talco (Duilo Bretas, “A vida e a arte dos Irmãos Bretas”, no prelo).

Assim começou a saga dos irmãos Bretas com as coisas de pedra, movidos pelo talento precoce e pela necessidade de ajudar no sustento da numerosa família Bretas. Atualmente os quatro irmãos trabalham como escultores. Embora os mais velhos tenham ensinado aos mais novos e sido uma referência para os mesmos, cada um tem seu estilo e imprime sua identidade na pedra.

O Duilo afirma que, ao contrário do Vicente e o Eli, o seu trabalho e o do Libório não têm um estilo definido. Nas esculturas do Eli é evidente a influência do Barroco Mineiro. Já o trabalho do Vicente tem forte tendência à abstração.

Os irmãos Bretas começaram a trabalhar juntos. Como brinca o Duilo, *era uma mesa para os quatro, um jogando pedra na cara do outro*. Quando eles saíram do bairro das Lajes e se mudaram para a Vila São José, montaram uma oficina, que passou a ser frequentada por diversas pessoas, como uma escola de ofícios ligados à pedra-sabão não oficial.

Ao se referir à casa da Vila São José, Eli Bretas afirma que a casa de família foi uma escola para todos que passaram por ali, e

que na época eles nem se davam conta disso (Eli Bretas, “A vida e a arte dos Irmãos Bretas”, no prelo). Duilo relata que quem chegasse à casa e se interessasse por música ou por pedra-sabão, ali permanecia. Pelas suas contas, passaram pela casa 38 aprendizes. Hoje os irmãos não trabalham mais juntos, cada um possui sua própria oficina em casa.

Enquanto o artesão falava sobre a sua trajetória, havia um grande incêndio na mata de Cerrado que faz limite com a Floresta de Pedra Verde. Estávamos em agosto, época de seca e muito vento, o que fez com que o fogo se alastrasse rapidamente. O Duilo ficou visivelmente abalado, pois tem uma relação de cuidado com esse resquício de mata. Enquanto revirava um monte de pedras, o artesão falava sobre a diversidade da flora local.

Nos afastamos da fumaça e das chamas e fomos para um lugar mais seguro para prosseguimos com a conversa. Novamente as coisas de pedra se impuseram, ele me mostrava animado um pedaço de serpentinito e dizia que era mais bonito que a pedra de Jade, e que gostava de chamá-lo de jade brasileiro. Para ele essa pedra seria uma grande aposta para a escultura, pois tinha a massa do talco e a dureza do mármore, além de possuir um verde vivo e cristalizado.

Enquanto continuávamos a caminhar, o Duilo me falava da sua trajetória profissional, das suas viagens para vender o seu trabalho em São Paulo e no Rio de Janeiro, das exposições e dos convites que recebeu para trabalhar no exterior, o que nunca aceitou, por gostar de onde mora e do modo como vive. Hoje ele diz estar mais interessado em esculpir de um modo mais espontâneo, apenas para compor o acervo da Floresta de Pedra Verde, sem a pressão para atender a encomendas.

Ele mantém uma parceria com uma empresa de turismo de Cachoeira do Campo, que integrou a Floresta de Pedra Verde ao seu circuito cultural. Nesta proposta, o Duilo dá aulas para grupos de alunos de escolas particulares de Belo Horizonte que compram o pacote do circuito. Os alunos permanecem no local por cerca de uma hora e meia, e durante esse tempo fazem uma imersão prática no universo da pedra-sabão, sob a supervisão do mestre escultor.

Nessas aulas são produzidos pequenos artesanatos em pedra-sabão feitos a partir de um kit individual composto por uma pequena pastilha de pedra, lápis, papel, lixa e um molde. Antes da pandemia, essa atividade, pelo menos uma vez por mês, acontecia na Floresta de Pedra Verde. Em uma dessas ocasiões, o Duilo me pediu para acompanhar uma de suas aulas e fazer alguns registros

fotográficos.

Além de escrever um livro, um dos sonhos do Duilo é dar aulas gratuitas para crianças e jovens do seu bairro. Segundo ele, o momento está propício para isso, pois a comunidade está unida em prol de melhorias sociais no local. Eles têm, a partir da associação do bairro, ajudado a organizar encontros na praça, como o café comunitário, entre outras coisas. Já a Associação de Escultores Cachoeira do Campo se encontra desarticulada.

Eu vi o Duilo se envolver em tantas atividades distintas. Ele se engajava com as questões sociais através da sua contribuição na associação de moradores. Reflorestava o resquício de mata de Cerrado próximo à Floresta de Pedra Verde e, esporadicamente, recebia alunos de escolas em sua oficina.

O velho mestre também exercia muitas atividades artísticas distintas, que envolviam a música, a poesia, o artesanato o desenho e a escultura. Na nossa convivência, eu o vi executar todas elas, com muita destreza. Ele dizia que fazia várias coisas diferentes por ser uma pessoa misturada.

ENTRE PESSOAS MISTURADAS E COISAS ESCULPIDAS



Figura 9: Esculturas expostas na Floresta de Pedra Verde.

Fonte: foto da autora, 2019.

Duilo se considera uma pessoa misturada, por ser escultor, artesão, músico, desenhista, compositor e poeta. Em um mundo fragmentado pela colonização, onde temos uma grande dificuldade em olhar o todo, pessoas como o Duilo, a partir do seu modo de

habitar o mundo, nos ensinam que os elementos separados nos enfraquecem. Por isso, ao longo do texto, me referi a ele pelo seu nome e de formas que fazem referência às suas diversas facetas: artesão, mestre artesão, mestre escultor e velho mestre. Eu o chamo de mestre para destacar a relação de aprendizado que temos.

Aprendi com os meus ancestrais que as pessoas mais velhas são sábias, portando, quando chamo o Duilo de velho mestre, é para valorizar a sua experiência e a sua sabedoria no ofício de lidar com as pedras. Compreendo essa escolha como um modo de celebrar a sua existência múltipla.

Apesar de afirmar ser escultor e ao mesmo tempo artesão, o Duilo acredita que um escultor é um artesão que vai além. Segundo ele, o trabalho escultórico exige um corpo de habilidades e experiências com o material muito maiores do que o necessário para a produção do artesanato. Ele afirma que um escultor produz o artesanato, mas que o artesão pode não conseguir produzir uma escultura.

Não discordo do mestre. Eu mesma pude experimentar o processo fabril e verifiquei que certos tipos de técnica produtiva exigem mais habilidades. Porém o foco da pesquisa sob a ótica da antropologia da arte, proposta por Gell (2018), está em estudar qual

a natureza das relações entre as pessoas e as coisas de pedra em atos de engajamento com a materialidade, e não em divisões hierárquicas que buscam determinar o que pode ser uma escultura ou o que pode ser artesanato.

A antropologia da arte parte da premissa de que “[...] qualquer coisa poderia ser tratada como objeto de arte do ponto de vista antropológico, inclusive pessoas vivas [...] porque a teoria de arte antropológica pode se definir como “as relações sociais na vizinhança de objetos que atuam como mediadores de agência social”” (GELL, 2018, p. 252)

Na sua relação com a materialidade, o Duilo esculpe qualquer coisa que fará em pedra, por isso não me parece produtivo distingui-las, uma vez que o foco do estudo tem como contexto as relações. Portanto, essa distinção que parte de uma definição estética do objeto de arte é insatisfatória para o estudo em questão (GELL, 2001).

No ensaio “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”, Gell (2001) defende que a antropologia da arte deve recusar a noção estética, pois ela busca hierarquizar os objetos por meio de distinções, como obras de arte e “meros” artefatos. Ele usa como pano de fundo para a sua crítica

a análise de uma rede de caça Zande apresentada em uma exposição de arte contemporânea, para defender que armadilhas para capturar animais podem ser expostas com objeto de arte, porque reúnem ideias, propósitos e concepções sobre a relação entre homens e animais.

A antropologia da arte “[...] baseia-se na ideia de que a natureza dos objetos de arte é uma função da matriz de relações sociais na qual ele está inserido. Não tem uma natureza “intrínseca, independente do contexto relacional” (GELL, 2018, p. 152). O juízo de valor estético com vistas a hierarquizar trabalhos escultóricos não é o objetivo deste trabalho; esse olhar iria fragmentar e excluir seres, relações e experiências que atuam na composição da coisa esculpida.

Observei muitas experiências fabris do Duilo com a pedra, sem considerar a hierarquia do valor estético, pois ela limitaria minha percepção de toda uma diversa rede de relações entre as pessoas e as coisas de pedra, que, no processo de criação de esculturas, reverbera para a paisagem da Floresta e tudo o que a constitui.

Algumas coisas esculpidas pelo Duilo a partir de técnicas simples – mas que, se aplicada a noção estética, só poderiam existir

como objeto artesanal – mobilizaram uma malha relacional extremamente complexa inserida em um contexto de produção que nos forneceu, durante o acompanhamento, percepções relevantes sobre o processo criativo do mestre escultor. As ideias e concepções reunidas por essa malha relacional me fazem crer que as coisas esculpidas pelo Duilo facilmente poderiam estar presentes como objeto de arte na mesma exposição de arte contemporânea onde se encontrava a rede de caça Zande.

Este é o ponto que de interesse: as relações que envolvem a produção de esculturas. Destaco que, para fins de estudo, não hierarquizei as práticas constitutivas relacionadas a pedra-sabão, portanto o artesanato e a escultura foram tratados como escultura.

No decorrer dos dias, enquanto eu continuava a observar o mestre artesão a fabricar toda sorte de coisa esculpida, decidi incorporar à minha rotina de pesquisa a prática do desenho. Era um modo de me ocupar em momentos em que ele se punha silencioso diante da pedra. Eu compreendia que não deveria interromper o diálogo silencioso entre eles. Assim, ao desenhar, eu não perturbava o momento de contemplação do artesão e ainda me conectava a todos os movimentos que ocorriam no local.

O DESENHO COMO UM CANAL SENSÍVEL



Figura 10: Duilo desenhando.

Fonte: foto da autora, 2019.

De um modo particular, o desenho é o meu canal sensível de conexão com o mundo. Ele me permite entrar nos ritmos dos movimentos de vida, os quais eu observo e sou convidada a

participar. Como forma de me “[...] unir a pessoas e outras coisas nos movimentos de sua formação. Esta união é uma prática de observação” (INGOLD, 2015, p.319). Não uma observação alheia e distante de um mundo de objetos, nem a representação dos mesmo em imagens ou representações (INGOLD, 2015).

Os desenhos criados nesta tese podem ser entendidos como resultado e parte do processo em muitos sentidos, inclusive metodológico, uma vez que ele está associado à questão do ritmo, por ter aberto um espaço de respeito ao tempo do outro e me permitido baixar a frequência para deixar que as coisas sejam.

O desenho também foi um modo de observação, descrição, colaboração, participação e registro das experiências vivenciadas em campo. Por ser “[...] um instrumento de observação imensamente poderoso, e dado ainda que, ele combina observação e descrição em um único movimento gestual” (INGOLD, 2015, p. 318).

O desenho é uma ferramenta de observação que metaforicamente vincula caminhos de vida. Nesses termos, as nossas manualidades se encontraram, e de alguma maneira nós desenhamos juntos (INGOLD, 2015). Porque as linhas traçadas pelos gestos, ao desenhar e ao esculpir a pedra, se interconectaram,

e o objetivo metodológico “[...] não é representar o observado, mas participar com ele do mesmo movimento generativo” (INGOLD, 2015, p. 319).

Enquanto o artesão mergulhava em seus momentos de contemplação ou se concentrava em esculpir, o canal sensível do desenho me permitia, de alguma forma, participar da sua atividade. Pois o desenho se relaciona de modo direto com os desafios do trabalho de campo, tais como: acessibilidade, memória, espacialidade, temporalidade, percepção visual, participação, entre outros (KUSCHNIR, 2018).

O desenho cria um diálogo com o que ou quem se desenha (BERGER, 2007) e permite realizar descrições das vidas das quais somos, ao mesmo tempo, observadores e participantes (INGOLD, 2015). O ato de desenhar é também uma forma de registrar, documentar e obter conhecimento (KUSCHNIR, 2018), pois uma linha traçada é importante não apenas pelo que registra, mas pelo que nos permite enxergar (TAUSSIG, 2011).

Em meu contexto de pesquisa, adotei a perspectiva do desenho como uma experiência de estar com as pessoas e de me unir a elas em suas dinâmicas de vida. Quando o Duilo percebeu que eu estava a desenhar, perguntou-me sobre o motivo. Respondi

que o desenho era um modo de me conectar com o mundo.

Neste dia, ele me disse que também gostava de desenhar e me chamou para ver os seus desenhos, todos feitos em formato A3 (é um formato utilizado por desenhistas e possui as seguintes dimensões: 297 x 420mm ou 11,9 x 16,54 polegadas).

Contamos 800 desenhos! Porém, em outro cômodo haviam mais. Todos os desenhos traziam uma narrativa, em que cada folha A3 era parte de uma história, com aspectos de um realismo fantástico com vistas a chamar a atenção para a preservação da natureza. Os temas centrais eram: a fauna (especialmente as formigas), a flora, os extraterrestres e as pessoas, sobretudo as indígenas e negras.

Colocamos alguns desenhos no varal, presos com pregadores de madeira como se fossem peças de roupa. Depois, os percorremos enquanto eu lia as narrativas através dos desenhos.

Depois de mostrar todos os seus desenhos, o artesão pediu para ver o meu caderno e encontrou nele vários desenhos seus e de suas esculturas, das ferramentas, da paisagem, entre outras coisas. Ele ficou um certo tempo folheando o caderno. Eu fiquei um pouco tímida, pois era a primeira vez que alguém via o conteúdo desse caderno.

Tenho vários cadernos, eles são como diários para mim, e os utilizo para fazer desenhos, estudos e anotações. Neles estão registrados os processos criativos dos meus projetos. Desenho coisas que podem ou não se tornar algo, por isso não são apresentados a ninguém. Mas achei justo permitir que o Duilo visse meus desenhos, pois tudo que estava no caderno se referia aos afetos que o nosso encontro mobilizava.

Depois de folhear, o Duilo me entregou o caderno e perguntou se também poderia me desenhar. Respondi que sim, e vi nesse pedido a oportunidade de propor a mesma prática que eu havia feito com ele. Posso definir essa prática como uma antropologia reversa, ao trazer para essa construção a ideia de que as pessoas envolvidas pela pesquisa são “antropólogos reversos” (WAGNER, 2010).

Ninguém é passivo ou inerte durante a experiência etnográfica, as pessoas com as quais nos relacionamos, também nos observam, analisam, interpretam e fazem conjecturas sobre nós, em um processo que reverbera para os dois lados da relação.

Esse exercício poderia me informar o quanto o escultor era sensível à minha presença e me traria a possibilidade de observar também o modo como eu era observada

Propus ao Duilo que ele me retratasse da forma que quisesse e que não se preocupasse em me agradar, que fosse honesto em relação ao modo como ele me via e considerasse os impactos da minha presença naquele lugar.

Fiquei ansiosa para ver os desenhos, mas o velho mestre disse que só me mostraria em nosso próximo encontro. Como ele mesmo diz “tudo tem o seu tempo de ser”. Disse também que aquele era o tempo de compreender a escultura de um outro modo. Naquele momento, ele se propôs a me dar aulas de escultura em pedra-sabão, por acreditar que somente a minha observação não seria suficiente, pois a pedra também tem os seus caprichos. E haviam coisas que só através de um contato íntimo com ela poderiam ser reveladas.

GESTAR E PARIR ESCULTURAS

O Duilo resolveu me dar uma aula sobre como fazer uma escultura em pedra talco. O mestre escultor me orientou a prestar a atenção e pediu que eu observasse suas ações. Assim eu fiz. O primeiro passo foi a escolha da pedra. Ele saiu pela Floresta de

Pedra Verde com um tipo de carrinho para carregar as pedras coletadas.

Havia na Floresta de Pedra muitos blocos de pedra cobertos pela vegetação. O Duilo escolheu duas e voltamos para a oficina. Ao chegar, ele começou a tirar o excesso de terra que estava impregnada na pedra mais alta, para isso utilizou uma faca pequena e uma escova de aço. Tanto a faca quanto a escova são também empregadas nos acabamentos das esculturas. A faca é utilizada para esculpir detalhes muito finos e a escova, para criar texturas.

O formato dos minerais era orgânico e sua superfície cheia de rugosidades. Segundo o Duilo, a escova em atrito com a superfície da pedra cria um certo contraste. Quando eu o perguntei se esse já era o início do processo de esculpir, ele me respondeu que a pedra em si já era uma escultura.

Ao analisar as pedras, o artesão afirmou que a mais alta serviria para fazer um corpo e que neste caso era necessário serrar a base para “abrir o assento” (tornar a base reta). A pedra mais baixa apontava para outros caminhos. Naquele momento, o Duilo fez uma analogia entre o ato de esculpir, a gestação e o parto. Sobre esse ponto fez as seguintes reflexões:

O escultor simplesmente tira de dentro da pedra uma criatura que está nascendo, ele só ajuda a dar a forma. Uma pessoa fica na barriga da mãe se formando durante nove meses, e é isso que o escultor faz, ele pega a pedra e vai modelando e leva para isso um dia, dois dias, um mês ou até anos, pois alguns são mais lentos e querem explorar mais as ideias. O escultor ajuda a nascer o que está dentro da pedra. Quando os escultores olham uma pedra, eu creio que a imagem de uma mesma escultura pode estar na imaginação de muitos deles. Um ou outro pode olhar e ver algo diferente, isso para mim é um sinal de que ele não está sentindo o que a pedra está mostrando para ele. Neste caso ele começa a esculpir e sente que não era aquilo que realmente queria fazer, no caso não é o escultor, é a própria pedra. Ela é quem mostra o que o escultor vai fazer. Por exemplo, esta pedra mais baixa que está nas minhas mãos me aponta três caminhos: uma escultura em linhas modernas, um rosto ou um animal". (Duilo Bretas, março de 2020).

Nesse processo de gestar e parir esculturas, a pedra mostra o que o escultor vai fazer. Ele é o parteiro, mas, de algum modo, ele nasce do próprio parto que realiza, ou seja, ele é filho do filho que ele ajudou a nascer e a trazer à existência. Ele nasce como criador

por aquilo que ele foi capaz de criar. O escultor nasce a partir daquilo que cria; de certa forma, ele também é esculpido pela pedra. Portanto, o ato de esculpir é um nascimento recíproco.

Esses caminhos que trazem à existência o escultor e a escultura só se revelam depois de um diálogo com a pedra. O Duilo diz que não se pode chegar e já ir direto com as ferramentas sobre a pedra, você tem que olhar, conversar e ver o que ela te oferece.

Para a produção da escultura, ele escolheu a pedra mais baixa, para isso reservou três tipos de marretas com pesos diferentes. A mais pesada seria utilizada para iniciar o trabalho; a segunda, com peso médio, para uma parte intermediária; e a terceira, a mais leve de todas, seria utilizada para fazer os detalhes da escultura.

A escultura é formada com o uso das marretas junto a diferentes tipos de formões, como o reto e o goiva. O goiva possui o formato meia cana e serve para fazer as partes curvas. O formão faca é utilizado nos detalhes mais finos, ele promove cortes horizontais e verticais. Os formões redondo e reto são aplicados nos detalhes retos que não se encontram nas quinas. Segundo o artesão, a escolha de quais formões utilizar depende da pedra. Depois da peça formada, a grossa entra em ação, ela funciona como uma espécie de lixa grossa, que tem a função de cortar e tirar toda a

ondulação da pedra para deixar a sua superfície um pouco mais lisa.

A grosa deixa a escultura no ponto de ser lixada. Essas ferramentas já são suficientes, mas ocasionalmente pode-se usar a escova de aço para explorar diferentes texturas. Das ferramentas citadas, todos os formões podem ser forjados pelos próprios escultores. É importante ressaltar que as ferramentas utilizadas para trabalhos escultóricos em pedra-talco são ferramentas de carpintaria. Para as esculturas maiores, feitas com pedras mais duras, é utilizado um maquinário a ar ou pneumático e ferramentas mais robustas, como as de ponteiro e rebolo.

Depois de me apresentar e explicar a função de cada ferramenta e sua etapa de uso, o silêncio tomou conta do espaço da oficina, e o Duilo passou um longo tempo em um estado de contemplação diante da pedra. Depois de tocá-la e movimentá-la em diferentes posições, o artesão pegou o formão reto e o soltou, e voltou novamente o olhar para a pedra. Ao observar sua espessura e suas falhas, disse: *Aqui nós vamos fazer um rosto* e continuou a girar a pedra na mesa.

O velho mestre colocou seus óculos de proteção, empunhou em uma das mãos o formão reto e na outra a marreta mais pesada

e iniciou um movimento de bater a marreta no cabo do formão. Esse gesto fazia movimentar o corpo de metal e a ponta do formão que entrava em atrito com a pedra, em um ritmo aparentemente regular. Digo isso porque os movimentos de atrito do formão na pedra eram constantemente ajustados de acordo com a forma que ele queria imprimir na pedra. Eu mesma pude experimentar isso posteriormente.

Ao falar da qualidade no processo de uso de ferramentas, Ingold (2015), a partir da análise desse aspecto durante a serragem de uma prancha, verificou que essa operação não se realiza em apenas um passo; ao contrário, ela se faz em muitos, tão incontínuos quanto os dos caminhantes, pois não seguem uma ordem sucessiva e sim processional (INGOLD, 2015).

Os sons ritmados da marreta sendo batida na extremidade do formão e do atrito do corpo de metal do formão na pedra preencheram o espaço, ao passo que novos desenhos se formavam na pedra. Ao chegar nas partes mais curvas do rosto da figura, o escultor substituiu o formão reto pelo goiva. Já nas primeiras batidas com o goiva, a cavidade dos olhos começava a aparecer. Ele se concentrava na parte central da pedra, pois queria deixar a parte externa e o entorno intocados, como se o rosto saísse da pedra bruta.

Segundo o Duilo, esse é um efeito difícil de conseguir, pois é necessário controlar a ferramenta para que ela não machuque a parte da pedra que precisa ficar em estado bruto. Todas as esculturas do Duilo mantêm, como uma das suas características mais marcantes, áreas onde a pedra é conservada em estado bruto. Ele faz isso por entender que a pedra em si já é uma escultura.

Embora o mestre escultor tenha um diálogo com a pedra antes de lapidá-la, para então seguir o caminho indicado por ela, ele advertia que o caminho podia mudar, pois a ação da ferramenta movimentada pelos gestos em contato com a pedra podia revelar outro caminho. Para o velho mestre esse é um fenômeno que apenas artesãos experientes poderiam entender. Apenas um artesão experiente consegue resolver o dilema que se dá entre a ferramenta e a pedra no momento da composição da escultura.

Quando começou a fazer os detalhes da boca, o Duilo passou a utilizar o formão faca com uma marreta mais leve. Os seus movimentos tornaram-se mais delicados e precisos. Agora a troca de formões era contínua, não respeitava uma ordem de uso e sim da necessidade, estando em acordo com a parte da pedra trabalhada naquele momento. O rosto já estava quase terminado, mas faltavam os detalhes, e estes indicavam o uso do formão

redondo.

Depois do formão redondo, o artesão passou a usar a grossa, para tirar todos os resquícios de texturas e impurezas da pedra bruta do rosto da figura, deixando-a mais uniforme e lisa. Ao contrário dos formões que retiram pedaços pequenos e granulados de pedra, a grossa tira as impurezas em forma de pó, e por ser um processo de usinagem e acabamento mais fino, revelava os detalhes mais nítidos do rosto.

O formão faca entra em ação em algumas partes para criar alguns ângulos mais incisivos na linha dos lábios, seguido de uma faca pequena (adaptada pelo artesão). Como essa dispensa o uso da marreta, o artesão faz incisões com diretamente na pedra. As partes curvas são novamente acentuadas com o formão goiva.

Depois de todas essas etapas, o Duilo considera que o rosto está pronto, mas ainda precisa de mais detalhamento, principalmente nos olhos. Nessa etapa, além das ferramentas mais finas, também são utilizados os formões sem a marreta; o artesão segura o corpo de metal do formão e faz movimentos como se estivesse a desenhar vigorosamente sobre a pedra.

Em muitos momentos, o tato assume uma relevância maior do que a visão, pois a cada instante, com as mãos, o artesão faz uma

leitura tátil dos volumes da escultura para sentir se estão harmônicos e se precisam de algum ajuste. É pelo tato que o Duilo sabe exatamente os lugares onde ainda é necessário retirar material.

Ao fazer o último detalhe o Duilo quis colocar a expressão de um sorriso na escultura. Como ele próprio disse *apesar de estarmos num momento monstruoso, eu gosto de coisas alegres* (Duilo, outubro de 2020).

Num dado momento eu o perguntei:

— O que o senhor sente quando está esculpindo ou desenhando?

Uma sensação de liberdade e a vontade de não me prender a temas. Eu passo a noite pensando e sonho com o que vou fazer no outro dia (Duilo Bretas, outubro de 2020).

Após a formação e o detalhamento, a última etapa de produção da escultura são os acabamentos feitos com a lixa. O Duilo adverte que devemos ser cuidadosos com a lixa para que ela não arredonde ângulos importantes feitos com as ferramentas. A

finalização sempre compete a lixa, mas às vezes, após o uso, é necessário recorrer a algum formão ou à faca para refazer alguns ângulos que a lixa possa ter arredondado.

O artesão também utilizou, na finalização, uma palha de aço na parte onde estava esculpido o rosto, e isso mudou a coloração da pedra, deixando-a mais escura e com uma textura mais lisa. As expressões faciais do rosto esculpido estavam todas ali, mas os olhos ainda estavam fechados. O Duilo disse que logo iríamos descobrir se esses olhos se abririam. Eles não se abriram.

Para finalizar o trabalho, o Duilo utilizou uma escova macia feita de crina de cavalo, com um pouco de graxa de sapato preta. Segundo ele, esse acabamento ressalta ainda mais os detalhes do rosto, pois cria áreas de sombra.

Aquela não foi apenas uma tarde de observação; tive uma aula com demonstrações práticas e minuciosas. Enquanto anoitecia e nós guardávamos as ferramentas, eu imaginava o que estava por vir.

Para a minha surpresa, logo na manhã seguinte, quando cheguei à oficina, havia alguns materiais separados, como se estivessem reservados para duas pessoas trabalharem. E o mestre escultor me explicou que a melhor forma de ele me dar algumas

explicações sobre a sua relação com as coisas de pedra era me ensinando; ele disse ainda que, no dia anterior, ele não poderia ter me colocado em contato com a pedra sem antes me apresentar as ferramentas e todo o processo, pois eu nunca tivera contato com aquelas coisas.

Até aquele dia. O cuidado com o meu primeiro contato era diferente, por exemplo, do que acontecia com os aprendizes dos tempos da Casa da Vila São José, que, por serem daquela região, tinham algum contato prático com a pedra, mesmo que pouco.

O sistema de conhecimento que eu buscava compreender demandava envolvimento através da vivência, da criatividade e da experiência – só a observação não seria suficiente. A observação me permite acessar a borda. Para um mergulho profundo no contexto da escultura em pedra-sabão, foi necessária uma experiência de engajamento corporificada com o meio.

Estar em campo não é uma experiência de extração de informações ou de instrumentalização de saberes alheios. Estar em campo deve ser uma experiência de conhecimento que desestabiliza as nossas rotinas de pesquisa e faz com que o trabalho etnográfico tenha mais de “artesanato e de confusão” do que de uma “realidade instrumental” (DA MATTA, 1978, p. 9).

A perspectiva acima me permitiu mobilizar a prática antropológica enquanto uma experiência de aprendizado. As trocas intelectuais e afetivas foram transformadoras por serem acessadas por todas as pessoas envolvidas, principalmente no que tange o contexto criativo e produtivo da pedra-sabão

Em meio às pedras que estavam sobre a bancada da oficina, percebi que faríamos a técnica escultórica que o Duilo aplica aos seus painéis narrativos, os quais eu contemplava ao descansar na rede. Essa técnica consiste em criar um baixo relevo sobre uma placa de pedra.

No nosso caso, por se tratar de uma escultura pequena e eu não ter nenhuma experiência prática, a placa era de pedra-talco e media aproximadamente 2 mm de espessura, e neste caso o baixo relevo só pode ser aprofundado em 1,5 mm. Também utilizamos as mesmas ferramentas que me foram apresentadas durante a aula demonstrativa no dia anterior – agora tudo fazia sentido!

A primeira orientação que o Duilo me deu foi criar um desenho sobre a placa de pedra. Peguei um lápis na mochila e também o meu celular, onde havia imagens de algumas ilustrações minhas. A placa era irregular, portanto, desenhar sobre ela não foi uma tarefa simples. Depois de pronto o desenho, era necessário

reforçar o traço com o formão, a fim de que não se perdesse a linha de referência durante o processo. Para isso, utilizamos o formão reto a 90º em relação à placa de pedra.

Eu tentava fazer o que me foi ensinado no dia anterior, ou seja, dialogar com a pedra e enxergar a escultura que ela já é *in natura*, para tentar fazer nascer o que estava dentro dela e talvez ter a oportunidade de ser a parteira dessa escultura. Eu olhava para o lado e observava o Duilo fazer uma escultura com a mesma técnica. Ele estava em silêncio, mas os seus gestos, por si só, elucidavam algumas das minhas dúvidas.

Em todo o contorno da figura que havia sido desenhada, o artesão retirava, com marretadas no formão reto o material, para criar o baixo relevo no entorno da imagem. O objetivo era fazer com que a imagem ficasse em alto relevo, para depois, no alto relevo, serem feitos os detalhes.

Em alguns momentos, ao bater a marreta na ponta da base de madeira do formão, o artesão segurou na parte de metal da ferramenta próximo da ponta onde estava o corte. Segundo ele, fazia isso para ter um controle maior sobre o material que estava sendo retirado no entorno do desenho.

Comecei a fazer o baixo relevo, tendo muito cuidado para

não colocar tudo a perder. O mestre escultor disse que esta técnica é antiga e costuma ser aplicada a outros materiais. O Duilo começou a utilizá-la porque ela o permite unir duas coisas de que ele gosta: o desenho e a escultura. Desde que pesquiso a região, nunca verifiquei trabalhos feitos em pedra-sabão com o uso dessa técnica.

Para executá-la é necessário definir o limite entre o que será baixo e alto relevo, em seguida, movimentar o formão inclinado a partir da linha limite de dentro para fora, dando-lhe, ao mesmo tempo, batidas com a marreta. Trabalha-se com várias inclinações, a depender das linhas do desenho que estará em alto relevo. Não era fácil coordenar os gestos com os movimentos, por isso eu contava com o auxílio do Duilo, que se pôs ao meu lado enquanto eu tentava executar a tarefa.

Ele me orientava, e, por vezes, gesticulava o ângulo e a movimentação que a ferramenta deveria fazer. Além disso, ele observava de perto o meu trabalho para me mostrar que, quando eu executasse um gesto errado, algo indesejado seria impresso na superfície da pedra. O mestre artesão me ensinava o quanto era importante estar atenta aos meus gestos e, ao mesmo tempo, às respostas que a pedra me dava a partir deles.

Diversas vezes, enquanto eu fazia o baixo relevo e algo saía

errado, o Duilo pacientemente me demonstrava como executar um gesto de forma correta e como segurar a ferramenta e a inclinação ideal. No mundo da capoeira, o meu mestre sempre diz que os gestos que compõem uma sequência de movimentação são apreendidos primeiro, são como palavras que precisamos aprender a falar para depois formarmos uma frase inteira, que é a sequência da movimentação.

Esse ensinamento, assim como o que eu experimentava com o Duilo, se aproximam, pois partem da oralidade e da corporeidade como meio de transmissão e fruição do conhecimento. Por isso não se admite o não envolvimento e a não presença. São sistemas de conhecimento que tratam de experiências vividas e compartilhadas, portanto não há outra via de acesso a esses saberes que não seja o envolvimento pela troca de afetos.

Eu poderia estruturar um questionário de perguntas extremamente detalhado, ou observar em minúcia e gravar por horas o trabalho do artesão. Com certeza, eu teria muitas informações que se perderiam (em HDs ou em nuvens de arquivos na rede) e nenhum aprendizado. A relação de aprendizado que busquei incorporar à prática antropológica no contexto deste estudo, me aproximou do corpo de conhecimento das pessoas. Essa

relação se configurou pela via do afeto, e para ser afetada foi preciso estar envolvida (SAADA, 2005).

Não tenho a intenção de me tornar uma escultora, longe disso, minha pretensão é investigar as relações entre as pessoas e as coisas de pedra; não vejo uma forma melhor de acessar saberes senão pelo processo de aprendizado, considerando a natureza do conhecimento com o qual estou em diálogo.

Para entender aquela relação de existência, eu precisei me aproximar da experiência. E esse entendimento e decisão não se limitam à minha percepção; o próprio artesão me conduziu nesse processo. Talvez se o Duilo não tivesse criado uma situação favorável a isso, eu teria permanecido nas bordas do conhecimento, apenas observando a roda viva daquele mundo.

A última etapa da feitura da escultura são os entalhes que vão dar origem aos detalhes feitos na figura em alto relevo. Para isso, são utilizadas as ferramentas mais finas, como a faca e formões faca e goiva pequenos. Esses detalhes podem ser feitos tanto em paisagens quanto em figuras.

Conhecer o processo de gestação e parto de uma escultura foi uma experiência transformadora. Tive muito medo de cometer erros graves e perder a pedra, pois eu não tinha a experiência com

a arte de esculpir nem com o conhecimento para enxergar os caminhos e as possibilidades que a pedra oferece.

Uma coisa que as pedras têm nos oferecido são encontros que nunca aconteceriam fora da pesquisa. Enquanto Duilo e eu guardávamos as ferramentas, o mestre escultor falava dos seus outros irmãos escultores e das pessoas que com eles aprenderam os ofícios ligados à pedra-sabão. Aproveitei aquela ocasião para propor ao Duilo rodas de conversas com a primeira geração de aprendizes dos “Irmão Bretas”. Ele ficou muito animado e aceitou a proposta.

A RODA

Àquela altura, o Duilo já atuava com entusiasmo e compromisso como colaborador da pesquisa. Como sujeito coletivo e agregador que é, assumiu a tarefa de organizar as rodas de conversa. Antes disso, ele me ajudou a mapear todas as oficinas ativas no distrito. Expliquei-lhe como se dava essa relação de colaboração e mostrei-lhe que ela implicava, entre outras coisas,

compartilhar algumas decisões e interesses sobre a condução da pesquisa.

Expus ao Duilo, novamente, o meu interesse em pesquisar as relações de existência entre as pessoas e as coisas de pedra.

Em um dado momento, perguntei ao mestre se ele gostaria de propor algum objetivo dentro da pesquisa, algo que fosse relevante para ele ou para a comunidade. Ele, então, disse que o grande sonho de sua vida era escrever um livro sobre a história dos “Irmãos Bretas”. Para ele essa seria “a última gota de água no copo”.

Comprometi-me a ajudá-lo na organização desse livro. O início desse processo culminou em uma série de encontros com pessoas que, segundo o Duilo, poderiam contribuir com a escrita do livro. Essas pessoas foram importantes na trajetória dos Irmãos Bretas. O próprio Duilo indicou-me todas aquelas pessoas e me ajudou a escrever o roteiro das conversas.

A escrita do livro tem sido parte do trabalho colaborativo que ocorreu no curso da pesquisa. As histórias que o Duilo me contou já estavam “escritas” no livro vivo que o velho mestre é. No mundo da capoeira, os nossos mestres são nossos livros, nossas bibliotecas. E na roda que se formou em torno da pesquisa, o Duilo

é a minha pessoa mestra.

No mês seguinte, quando retornei ao campo o mestre escultor, já estava com o roteiro organizado e com os nomes das pessoas com as quais iríamos conversar, em ordem de idade, começando pelas pessoas mais velhas.

Organizamos uma espécie de genealogia que começava pelas pessoas mestras do Duilo, seus irmãos mais velhos Libório e Vicente Bretas. Em seguida, havia ele próprio e seu irmão Eli Bretas, e, finalmente, os demais aprendizes. O objetivo era pedir a cada pessoa que desse a sua contribuição a partir do que vivenciou nas histórias que o mestre escultor buscava reunir no livro.

Quando permitimos que várias histórias se tornem possíveis, transformamos nossas experiências de vida enquanto sujeitos individuais, coletivos e sociais em algo mais democrático. Falando em construção de histórias, o Duilo, em razão de sua idade e experiência de longos anos de trabalho com a pedra, é um guardião da memória (BOSI, 2007) e um contador de histórias.

Mas não apenas de histórias individuais, pois ele faz parte de uma “constelação de sujeitos coletivos” que se contrapõem à lógica do indivíduo vencedor na perspectiva capitalista ocidental e fazem de suas vidas experiências mais coletivas, pelo envolvimento

que mantêm dentro dos grupos em que estão inseridos (KRENAK, Ailton, 2019, em comunicação oral).

As pessoas que mais têm contribuído para a pesquisa são mais velhas, algumas já idosas. No contexto da produção da escultura em pedra-sabão, elas são fontes de conhecimento, pois ensinaram o ofício para outras pessoas. Esses mestres conseguem mobilizar todo um coletivo, o que tornou possível as rodas de conversa que aconteceram na Floresta de Pedra Verde. Nessas ocasiões, a memória e a oralidade se tornam os nossos lugares de encontro, onde acessamos os conhecimentos dos mais velhos.

Antes de irmos até os mestres mais velhos, o Duilo me pediu que eu o acompanhasse até a Casa das Lajes, localizada no bairro das Lajes, no perímetro urbano da cidade de Ouro Preto. Atualmente, a casa funciona como uma pousada. Segundo o próprio Duilo, foi na Casa das Lajes que o talento precoce e autodidata dos irmãos foi despertado.

Pegamos o ônibus na rodoviária de Cachoeira do Campo até a rodoviária de Ouro Preto, de onde seguimos a pé até o local. Enquanto subíamos um morro, o Duilo revisitava o passado e me contava histórias vividas sobre as velhas ruas de pedra.

Quando chegamos na casa, eu expliquei a situação ao

gerente da pousada e pedi-lhe autorização para que pudéssemos visitar o espaço. O Duilo ficou muito emocionado ao percorrer a área externa (o antigo quintal onde brincava com os seus irmãos) e algumas dependências internas, hoje áreas de convivência comuns da pousada, mas que, no passado, foram alguns quartos e a cozinha da casa da família Bretas. Saímos da casa e fomos até o terreno onde os irmãos Bretas tiveram o primeiro contato com a pedra-sabão.

Após a visita à Casa das Lajes, Duilo e eu fomos até a casa da família Bretas, na Vila São José. Construída por Afonso Bretas, pai dos irmãos escultores, a casa da Vila São José foi o local onde a família passou a residir após se mudarem da Casa das Lajes. Todos os irmãos são unânimes em dizer que, no passado, aquela casa funcionou como uma escola de artes e artesanato em pedra-sabão. Hoje vivem nela o Sr. Eli Bretas e uma de suas irmãs, Efigênia Bretas.

Eli ainda mantém ativa a antiga oficina onde os quatro irmãos trabalhavam. Apesar de ele não ser o irmão mais velho, aproveitamos que já estávamos em Ouro Preto e conversamos com ele antes de vermos Libório e Vicente.

O trabalho do Eli tem uma forte influência do Barroco mineiro e das linhas de Aleijadinho, o qual ele diz ser seu mestre e

inspiração. A espacialidade da casa reativava a memória das pessoas assim como a caminhada pelas ladeiras de pedras. As histórias de família se misturavam à saga dos irmãos escultores com as coisas de pedra. Mas como o Eli Bretas é o mais musical dos irmãos, esse tema se sobrepôs às questões levantadas por mim.

Visitamos os irmãos mais velhos no dia seguinte. Primeiro fomos à casa do Libório Bretas. Por sugestão do Duilo, iniciei a conversa com uma questão sobre a OPPS (Ouro Preto Pedra-Sabão), empresa que, segundo ele, os irmãos Bretas ajudaram a criar. O Libório disse que me daria essas informações por escrito. Então eu o acompanhei pela oficina para conhecer o seu trabalho. Ele me mostrou as suas esculturas, e disse gostar muito da cultura africana, e que sua bisavó foi uma mulher negra escravizada que viveu em Cachoeira do Campo.

Libório afirma não saber se do “outro lado” nossos ancestrais olham por nós, mas advertiu para a possibilidade de eles nos influenciarem. Ele sugeriu que, no seu processo criativo, talvez exista um tipo de influência genética ou espiritual vinda da sua ancestralidade.

Ele gosta de esculpir pessoas negras e se encanta pelas feições e textura dos cabelos. Ao final da nossa conversa, ele disse

que esculpir o meu cabelo seria uma coisa fantástica. Assim como no trabalho do seu irmão Duilo, há nas esculturas do Libório uma mistura entre técnica e tema, com destaque para o tema afroindígena.

Na tarde desse mesmo dia, fomos visitar Vicente Bretas. Na sua trajetória como escultor, ele disse já ter feito esculturas barrocas, mas que gosta do estilo “moderno”. O Vicente afirmou criar suas esculturas na hora: quando pega uma pedra, não sabe o que vai fazer com ela; por vezes, começa fazer uma coisa e termina por fazer outra. Assim como os seus irmãos, Vicente Bretas faz reverência do Bené da Flauta como uma figura ancestral no que diz respeito à origem dos trabalhos esculpidos em pedra-sabão em Ouro Preto.

Na capoeira, os mestres mais velhos conduzem a roda. Eles vieram antes de nós, portanto são sábios, muitos têm mais anos de mestria do que nós temos de idade (o que se aplica a mim e aos Irmãos Bretas).

Para beber a água da fonte de conhecimento dos velhos mestres, é necessário entrar no ritmo de vida dessas pessoas. Várias “rodas” foram formadas para que esse ritmo fosse encontrado, pois “[...] o conhecimento dos velhos vai sendo chamado devagar, no

seu tempo. Portanto, deve-se visitar os sábios várias vezes.

O conhecimento não está pronto para ser “descoberto”; são fios que vão sendo puxados [...]” (MACHADO, 2017, p. 100). Em seu livro “Memória e sociedade: lembrança de velhos”, Ecléa Bosi (2007) apresenta uma pesquisa realizada com pessoas idosas da cidade de São Paulo. Ao buscar analisar as narrativas dos idosos mediante a reconstrução de suas memórias individuais, grupais e familiares, a autora ressalta que, apesar de não estarem “ativos” na estrutura de uma sociedade industrial e capitalista, eles se inserem na sociedade com outra função, a de guardiões da memória da sociedade, da família e dos grupos dos quais fizeram parte: “Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado, a memória não é um sonho, é um trabalho” (BOSI, 2003, p. 55).

Propus, a partir dos fundamentos da capoeira, que fizéssemos uma roda, em que pudéssemos reunir algumas pessoas que foram ensinadas pelos irmãos Bretas. Não uma roda de capoeira propriamente dita, pois não tocamos instrumentos, ou nos movimentamos através dos seus ritmos, mas nos valem dos seus princípios.

Ocorre que, na capoeira, não utilizamos as rodas apenas para a prática da capoeira, elas também acontecem em momentos em que o mestre precisa conversar com seus alunos. Nas rodas após os treinos, nos sentamos em círculo, olhando uns nos olhos do outro. Em roda dividimos momentos de escuta e fala. Nessas ocasiões, o mestre sempre demonstra a sua percepção da participação de cada aprendiz durante a aula, do que pode ser aprimorado e das transformações positivas que ocorreram.

Em uma de minhas estadias em campo, promovemos uma roda de conversa com a primeira geração de aprendizes dos irmãos Bretas. Foi negociado entre nós que não utilizaríamos perguntas, mas proporíamos temas, de modo que as pessoas também se sentissem confortáveis para fazerem suas proposições.

A partir de um tema proposto, as conversas em grupo se iniciavam, e cada um dos participantes trazia um pouco daquilo de que se lembrava, podendo propor outras questões ao logo de sua narrativa. Assim, as lembranças se completavam. Conforme assinala Célia Xakriabá (2018), “[...] a memória de um reativa a memória de outros” (p. 171). Ou como na capoeira: um jogo de pergunta e resposta.

O velho mestre sempre participou das conversas, mas em

um dado momento ele se retirava do grupo para que, segundo ele, as pessoas pudessem se sentir mais confortáveis em dizer coisas a respeito da história dos irmãos Bretas. Outra sugestão dada pelo Duilo foi a de que eu conversasse individualmente com as pessoas; embora eu não compreendesse a necessidade, acatei a sugestão.

Reunimo-nos com a primeira geração de aprendizes dos irmãos Bretas, que era formada por três pessoas: Adão, Jorge Cadáver e Peroba (já falecido).

A primeira questão que propusemos ao Adão e ao Jorge Cadáver foi: como havia acontecido a aproximação deles com os irmãos Bretas e como isso impactou suas vidas? As outras questões poderiam surgir durante a conversa, propostas por eles ou por nós a partir do que estava sendo falado.

Jorge Cadáver afirma que sua aproximação com os irmãos Bretas aconteceu em 1969, em Ouro Preto, e se deu através da música, quando ele tinha 17 anos. Haroldo Bretas, o irmão mais velho do Duilo (já falecido), curiosamente não era escultor, era músico. Ele formou um conjunto musical com os irmãos que se chamava “Os feios”, do qual Jorge passou a fazer parte. A entrada de Jorge no conjunto musical coincidiu com um convite do seu irmão mais velho para morar em São Paulo.

Quando ele contou para os Bretas sobre a possibilidade de mudança, eles também o convidaram para morar na sua casa em Ouro Preto, e como não ganhavam dinheiro com a música, ficou acordado que o Jorge seria pago para lixar as esculturas em pedra-sabão feitas pelos irmãos.

Os Bretas diziam que, com o tempo o Jorge passaria a se interessar pela pedra e começaria a esculpir. E foi o que aconteceu. Hoje ele diz que tudo o que conquistou na vida, deve à família Bretas, pois se tivesse ido para São Paulo, hoje não seria um escultor.

Ele acrescentou que a pedra-sabão renasceu com os Bretas, então a maioria dos escultores mais jovens começou a trabalhar com eles. Disse, ainda, que eu poderia perguntar quais eram os maiores escultores de pedra-sabão de Ouro Preto, todos responderiam: os Irmãos Bretas. Para Jorge não havia nada melhor do que trabalhar com a pedra-sabão. Você pegar uma pedra começar a esculpir, a noite chegar e o sol se pôr e você pensar que gostaria de ter trabalhado um pouco mais.

Ele se lembra que, na casa da Vila São José, eles trabalhavam felizes e juntos, por isso não viam o tempo passar. Conversavam e ouviam música enquanto esculpiam. Depois do expediente,

tocavam as músicas que haviam ouvido o dia todo. *Era a pedra-sabão de dia e a música à noite*. Jorge disse não querer ser saudosista, mas essa era a realidade deles na época.

O processo de aprendizado do Jorge e dos demais aprendizes dos Irmão Bretas se deu da seguinte forma: primeiro eles terminavam o que os irmão Bretas faziam, dando os acabamentos nas esculturas, porque muitos escultores não gostam de lixar, eles fazem as esculturas e pedem ao aprendiz para dar o acabamento e o ensinam como se faz, e daí surge o interesse em aprender como se esculpe. Após esse estágio, o aprendiz começava a fazer uma coisa mais simples, como um cinzeiro, para depois aperfeiçoar a técnica com peças cada vez mais complexas, o que acontecia sempre sob a orientação dos Bretas.

Pelo relato do Jorge, os Irmãos Bretas não ensinavam a esculpir com excesso de palavras para explicar as técnicas, o que é algo natural quando o conhecimento a ser transmitido é prático. A transmissão de conhecimento de uma habilidade prática não se baseia somente pela fala, mas também “[...] na transferência de uma habilidade dos músculos do professor diretamente aos músculos do aprendiz, por meio do ato da percepção sensorial e da mimese corporal” (PALLASMAA, 2013, p 16).

Na época em que os Bretas trabalhavam juntos no atelier na casa da Vila São José, eram fabricados muitos lavabos. Nesse processo, os aprendizes retiravam o excesso de pedra para que os irmãos fizessem o trabalho de dar forma à peça. Nos ofícios da pedra, Jorge se especializou na produção de lavabos e de esculturas abstratas que seguem a linha de trabalho do Vicente Bretas. Em seu relato, Adão disse que era vizinho dos Bretas, e que começou a aprender a esculpir com eles em 1965. Tendo o seu amigo Peroba, já falecido, iniciado no ano de 1964.

Adão relembra que naquele tempo eles saíam do atelier na Vila São José e iam até as jazidas buscar pedras. O meio de transporte era um caminhão, dois iam na boleia e três na carroceria. Encaravam um árduo dia de trabalho na pedreira de Santa Rita de Ouro Preto, chegavam em Ouro Preto ao anoitecer e sempre enfrentavam o mesmo problema: descarregar as pedras em uma rua muito estreita.

Era necessário colocá-las no chão e ir deslocando-as até chegar ao atelier em carrinhos de rolimã. No dia seguinte, com as pedras dentro do atelier, já começavam a prepará-las. Nesse processo, cada pessoa desempenhava uma função. Inicialmente duas se encarregavam de serrar as pedras com o gurpião para

produzir os bojos das pias. O Peroba fazia as pias, ele apreciava essa função, porque era veloz e habilidoso na fabricação do bojo. O Adão furava o bojo, porque, segundo ele, apesar de demorar para realizar essa tarefa, fazia furos precisos de acordo com o modelo de pia que estava sendo produzido. Ele se orientava sobre qual modelo fazer através de fotos que os irmãos Bretas tinham.

Os irmãos Bretas, por serem mais experientes e habilidosos, ficavam incumbidos de fazer os gomos e as volutas. Cada pessoa executava o que era definido no início da produção. Além das pias e lavabos, produziam muitas ferraduras de 9,7,3 e 6 furos, porque eram utilizadas como amuletos. As pessoas mais velhas tinham o hábito de pendurar ferraduras na porta de casa para dar sorte.

Nessa época, o grupo enfrentou problemas na organização da produção, porque passaram a expor os trabalhos aos domingos na Feira Hippie em Belo Horizonte. Em função disso, tinham que preparar semanalmente a produção de castiçais, ferraduras e pias de água benta, que não podiam ultrapassar 30 cm, uma vez que o seu trajeto de Ouro Preto a Belo Horizonte era feito de ônibus.

Naquela época, a feira era na Praça da Liberdade. Todo esse esforço, segundo Adão, nem era pela venda, uma vez que eles nem vendiam tanto, mas pela oportunidade de tornar os Irmãos Bretas

conhecidos, pois a feira acontecia em frente ao palácio do governo, por onde transitavam prefeitos e governadores. Ao fim da feira, retornavam para Ouro Preto no mesmo dia e já começavam a reproduzir as peças mais vendidas.

Adão trabalhou com os irmãos Bretas até 1967, saiu para trabalhar no comércio, mas retornou no ano seguinte para o atelier dos Bretas. Para ele, em termos de produção, as coisas mudaram muito, pois hoje os escultores usam ferramentas muito modernas de ar comprimido. No tempo dos Bretas, eles trabalhavam com o formão e a marretinha, e, por isso, muitas vezes atuavam juntos na produção de uma mesma peça.

Em 1970, Adão foi convidado para trabalhar na OPPS (Ouro Preto Pedra Sabão) junto com o Peroba e dois dos Irmãos Bretas (Vicente e Eli). Nessa empresa, eles produziram lavabos, chafarizes, molduras para janelas e peças torneadas, como painéis e jogos de xadrez. Havia também um conjunto de mesa para escritório composto por lapiseira, recipiente para água e peso de papel. Esse conjunto tinha boa saída e para fabricá-lo muitas pessoas de Santa Rita de Ouro Preto foram contratadas, porque esse produto tinha um estilo diferente da linha de produção da empresa.

Os Irmãos Bretas e alguns de seus aprendizes acabaram

saindo da empresa, porque o ritmo de produção ali destoava do modo de trabalho, pois gostavam também de fazer trabalhos autorais, os quais não eram tão requisitados quanto os produtos que havia no catálogo da empresa.

Depois disso, os Irmãos Bretas começaram a trabalhar cada um em sua oficina. Adão continuou trabalhando como gerente por quatorze anos, ele diz ter se decepcionado com a pedra-sabão, não pela família Bretas, mas por outras pessoas, porque eles trabalhavam muito e não eram valorizados. Ele afirma que, por esse motivo, abandonou o trabalho com a pedra.

Após a experiência dos Bretas na OPPS, ao contrário do Adão, Jorge Cadáver continuou a trabalhar com a pedra-sabão. Assim como os Bretas, ele montou sua oficina e chegou a ter nove ajudantes. Ele afirma que um dos seus maiores problemas teve início quando o comércio da pedra-sabão na beira da estrada começou a crescer.

Segundo ele, alguns de seus ajudantes, mesmo sem estarem prontos, abriram suas próprias oficinas e começaram a oferecer trabalhos de qualidade duvidosa, por um preço abaixo do mercado local. Pelos vínculos criados, pelas experiências vivenciadas em grupo e por todo o senso de empatia promovido na casa da Vila São

José no início dos anos 1960, Duilo, seus irmãos e todos os aprendizes que por ali passaram, consideraram a casa da Vila São José a primeira escola de escultores de Ouro Preto. Nesta casa se passaram todas as histórias narradas na roda pelos primeiros aprendizes. Todos afirmam que só depois surgiu a escola de Arte de Saramenha, onde se ensinava escultura, tendo como professor Libório Bretas. Só algum tempo depois foi criada a FAOP (Fundação de Arte de Ouro Preto).

A relação do Duilo com o conhecimento e com os seus modos de transmissão é relevante para o meu estudo, por isso eu apreciava as nossas conversas sobre a produção do conhecimento, por elas me provocarem a refletir sobre a importância de transformar a minha presença em campo em uma experiência de troca e aprendizado. Por isso eu considero o Duilo Bretas uma das minhas pessoas mestras nessa caminhada.

Certa vez, ele me disse: “A minha universidade não tem quatro paredes, ele tem um teto azul e é cercada de verde”. Eu entendi a sua fala como um chamado a aprender as coisas de uma outra maneira, para quem sabe descobrir o que há de secreto na vida de certos seres e na sua relação com as coisas.

Quando penso nesses seres, logo lembro das formigas, pela

sua presença na Floresta de Pedra Verde, na mata de Cerrado e nos desenhos do Duilo. Porque o Duilo apreciava tanto a existência das formigas? O que há de secreto na vida desses pequenos seres? É o que vou investigar agora.

CAPÍTULO II

A VIDA SECRETA DAS FORMIGAS



Figura 11: Formigueiro.
Fonte: foto da autora, 2019.

A VIDA SECRETA DAS FORMIGAS

Pisa ligeiro, pisa ligeiro. Quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro. Frase cantada pela ministra Sônia Guajajara ao assumir o Ministério dos Povos Originários, em 11 de janeiro de 2023.

A fotografia que abre este capítulo foi um registro que eu fiz durante uma caminhada na mata de Cerrado. Depois de entrar em contato com as narrativas visuais que o Duilo cria, fiquei interessada em compreender como era a vida das formigas. Eu as seguia pelas muitas trilhas que elas mesmas desenhavam, comparava os formigueiros da mata com os da Floresta e observava rastros deixados por aqueles seres no seu movimento constante pela paisagem.

Agora eu só andava com os olhos fixos no chão para não pisar nos formigueiros. Esse trabalho não é uma etnografia multiespecífica, eu seguia as formigas pois me interessava saber qual a sua conexão com os processos de criativos do mestre escultor, uma vez que o Duilo parecia muito inspirado por elas.

Na Floresta de Pedra Verde, há muitas formigas, em formigueiros espalhados pelo terreno, até mesmo nas fissuras que existem nas estruturas das casas e nos sulcos das árvores. A primeira vez que fui até o lugar para falar com o Duilo, eu não o encontrei, mas acabei sendo picada por uma formiga enquanto andava pelas ruas de Cachoeira do Campo. Nunca as quis matar, se

o fiz, foi por acidente. Nutro por elas, assim como o velho mestre (isso eu descobriria mais tarde), uma admiração, pelos aspectos colaborativos e associativos de suas vidas comunitárias, algo que tem faltado às coletividades humanas.

Assim que cheguei em minha casa, após o retorno da primeira tentativa de campo, e abri minha mochila, duas formigas saltaram. Elas passaram a morar em um vaso de planta na minha sala. Enquanto as observava, me lembrei de uma parte da minha infância, quando morei perto de um bosque. Talvez não fosse exatamente um bosque, mas era assim que as pessoas chamavam o lugar. Lá havia muitos formigueiros entre as gameleiras.

Um dia, sem querer, eu pisei em um formigueiro enorme e fui picada por uma grande quantidade de formigas, conhecidas como lava-pés. Diferentes das formigas amazônicas, chamadas de tucandeiras pelo povo *Sateré-Mawé*, as lava-pés são consideradas pragas urbanas. Como sou alérgica a picadas de insetos, tive uma reação forte e não resisti à dor como os jovens *Sateré-Mawé* quando são picados pelas tucandeiras, durante os rituais de passagem (CARVALHO, 2015).

Na época, eu não entendi o ocorrido e fiquei muito triste com as minhas companheiras (TSING, 2015). Mas hoje compreendo

que foi um acidente, embora eu tenha pisado no formigueiro sem querer, isso pode ter representado para as formigas um ponto de inflexão (HARAWAY, 2016), como uma grande ameaça de destruição do seu mundo. Nós, os humanos, somos algo e não tudo; no mundo que afirmamos ser nosso, existem outros mundos em estado de latência.

FAZER FORMIGAS

Numa manhã de março de 2020, retornei ao campo e, assim que cheguei à Floresta de Pedra Verde, perguntei ao Duilo quais seriam nossos planos para o dia, e ele respondeu:

— Nós vamos fazer formigas!

Não entendi muito bem do que se tratava, mas concordei em participar. O que eu agora sabia era do fascínio que ele tinha pelas formigas, pois elas apareciam em todas as narrativas fantásticas dos seus desenhos.

Nessas narrativas, as formigas eram as únicas sobreviventes que habitavam um mundo apocalíptico e devastado. Ficava

evidente nas ilustrações que as formigas tinham como missão recriar a vida tal como era antes da catástrofe.

— Estou curiosa para ver os desenhos que o senhor disse que ia fazer para me retratar, na última vez em que estive aqui.

— Calma, primeiro vamos fazer as formigas, no final do dia eu te mostro os desenhos.

Começamos a organizar os materiais que utilizaríamos para fazer as tais formigas: pedaços pequenos de pedra-talco que seriam a parte central do corpo; pó de pedra-sabão e resina para fazer a cola que uniria as partes; diversos tipos de sementes que colhemos na mata de Cerrado que seriam as cabeças; cascas de coco seco descartadas por mercados locais, que comporiam parte do corpo. Separamos também arames de construção, que seriam as patas das formigas; ferros de sombrinhas velhas, que funcionariam como eixo e estrutura do corpo; lixas para acabamento e pincéis, para tirar o excesso de pó.

Trabalhamos com as seguintes ferramentas: uma furadeira; brocas de diversos formatos e tamanhos, utilizadas para furar as sementes; um martelo para deixar os arames que estavam retorcidos retos e alicates para moldá-los; e facas que iam sendo adaptadas no esmeril, com as quais limpávamos as sementes e

dávamos formas as pedras. Enquanto separava os materiais e preparava as ferramentas, o Duilo me explicava detalhadamente o processo, ao mesmo tempo em que permitia que eu executasse as tarefas. Ele gosta de deixar tudo organizado antes de começar a trabalhar.

Iniciamos o processo deixando retos os arames retorcidos com o uso do martelo, para em seguida “limpar”, com o uso da faca, as sementes que seriam as cabeças das formigas, pois havia uma camada espessa, uma espécie de casca no exterior da semente. Essas sementes não podem ser completamente limpas, pois pode ocorrer de elas perderem as características das formigas.

Era impressionante como as sementes se assemelhavam às cabeças das formigas, não sendo necessário fazer nenhum furo ou desbaste para marcar onde eram os olhos, as presas e o local das antenas. Sobre isso, Duilo costuma dizer que não cria nada sozinho, a natureza também faz sua parte. Para ele até o lodo formado na superfície das esculturas pela ação da umidade e das plantas na Floresta de Pedra Verde é parte do processo de feitura da escultura.



Figura 12: Semente de coco do Cerrado sendo fixada à pedra-sabão.

Fonte: foto da autora, 2020.

A cabeça da formiga é feita a partir do fruto de uma planta chamada de coco amarelo do Cerrado. A sua polpa externa é muito apreciada por aves como o tucano, o papagaio e a maritaca. Dentro da camada onde fica a polpa, está a parte dura do coco, que utilizamos para fazer a cabeça da formiga. É menor parte do coco, como demonstrado na figura (13).



Figura 13: Semente do Cerrado.

Fonte: foto da autora, 2020.

Nós encontramos o coco de três formas na mata de Cerrado: com a parte da polpa apodrecida pela ação do tempo e do clima, isso ocorre quando ele cai do pé e não é comido pelas aves; pode ser encontrado também com a parte dura abandonada pelas aves que comeram a polpa; ou com o coco já quebrado, pois há dentro dele uma castanha que serve de alimento para pequenos esquilos.

A casca do jatobá, que é também uma espécie típica do Cerrado, às vezes é utilizada na parte que compõe o corpo da formiga. Há Jatobás na mata, assim como na Floresta de Pedra

Verde. Sempre coletamos essas sementes do chão.

Todo o ciclo de vida do coco do Cerrado, até ele se transformar na cabeça de uma formiga, é um exemplo que nos informa sobre a colaboração de diferentes seres no processo de composição das formigas, em que verificamos “fluxos e permutas de características, propriedades e qualidades entre os seres quem compõe o coletivo” (MELAQUÍADES, 2017, p. 30).

As sementes, após terem a poupa comida por aves, assumem as características de uma formiga, necessitando de pouca ou nenhuma intervenção para se transmutar em cabeça de formiga. Além disso, os animais e as intempéries também colaboram com esse ciclo compositivo da formiga.

O material orgânico retirado no processo de limpeza das sementes vira adubo para as plantas. Com a semente “limpa”, começamos a fazer os furos onde seriam fixadas duas pernas (uma de cada lado), até completar as seis que toda formiga tem. Para fazer os furos, utilizamos as brocas menores, como a broca agulha.

Além de observar as técnicas através dos gestos do artesão e de tentar adaptá-las aos meus próprios gestos, a cada passo dado nesse processo, eu pedia instruções. Ele me mostrou peças do corpo da formiga em algumas etapas mais avançadas para que pudesse

me explicar melhor quais seriam os próximos passos.

A parte do corpo da formiga, que era de pedra, era de uma qualidade de pedra-sabão conhecida como pedra-talco. Esta, por ser muito macia, poderia ser esculpida com o uso de uma faca. Não existia um padrão de forma nessa parte do corpo da formiga, pois segundo o Duilo, a pedra tem os seus caprichos, e nós criamos com elas a partir do que nos é oferecido.

A título de exemplo, se a pedra que encontramos no terreno é mais arredondada e curta, esculpíremos a partir desse formato. Se a pedra fosse mais alongada e cilíndrica, trabalharíamos de outra forma. O velho mestre diz que, se você brigar com a pedra e quiser mais do que ela te oferece, você corre o risco de desperdiçar o material. Nesses casos, o melhor a se fazer com uma pedra que não serve para a escultura pretendida é reservá-la para outro trabalho e tentar encontrar outra pedra mais apropriada.

Depois que todas as partes de diferentes materiais que comporiam o corpo das formigas ficaram prontas, elas foram furadas concentricamente, para que o arame fosse inserido nos furos. O arame atravessava cada uma das partes furadas para funcionar como um eixo do corpo. Cada uma das pontas do arame foi retorcida com o alicate para se fixar nas duas extremidades do

corpo da formiga.

Os pontos do corpo onde começava um material e terminava o outro foram colados. A cola era feita de uma mistura de cola rápida (encontrada no mercado), pó de mármore ou de pedra-sabão e bicarbonato (que funciona como um catalizador no processo de colagem). Primeiro se aplica a cola na superfície para em seguida misturar os pós.

As únicas máquinas que utilizamos durante todo o processo foram a furadeira e ocasionalmente o esmeril, sendo este utilizado para produzir e adaptar ferramentas. O Duilo evita comprar muita coisa no que se refere a ferramentas. Por exemplo, alguns de seus formões, principalmente aqueles utilizados na pedra-talco, são fabricados por ele, que prefere usar um metal com uma têmpera mais macia dos que os encontrados prontos no mercado, pois estes possuem têmperas muitas duras.

As formigas produzidas não servem apenas como enfeite, elas têm algumas funções como: porta objetos, vasos para cultivo de plantas ou incensários. Há vinte anos o Duilo produz esse tipo de trabalho, feito com restos de materiais como: refugos de pedra-sabão, sementes coletadas no Cerrado e arames descartados.



Figura 14: Formiga.
Fonte: foto da autora, 2020.

O chamado para participar do processo de feitura das coisas de pedra me trouxe conhecimentos que a observação nunca alcançaria. Essa mudança de perspectiva foi proporcionada pelo afeto. Digo afeto no sentido que lhe foi atribuído por Favret Saada (2005).

Durante a sua experiência etnográfica em 1968, com os feiticeiros do Bocage francês, Saada percebeu que os seus interlocutores não aceitaram jogar com a ela (a etnógrafa) na grande

divisão (“nós os cientistas e eles os “outros”). Antes de se deixar afetar pela feitiçaria, Saada só encontrava como resposta às suas questões de pesquisa o silêncio das pessoas ou afirmações do tipo “*Feitiço, quem não pegou não pode falar disso*”. Eles somente passaram a falar com ela sobre o assunto quando acreditaram que ela fora “capturada” pela feitiçaria. A condição para que ela participasse dessa rede de feiticeiros era experimentar por si mesma as práticas que buscava investigar, e não se manter de forma distanciada, por meio do *ethos* da ciência autorizada (SAADA, 2005).

O afeto no contexto do meu campo etnográfico implicou em observar meu projeto se transformar, sem que meus objetivos de pesquisa se impusessem em todos os momentos, abrindo espaços para experimentação e para criação.

Percebo que o artesão me convidava a participar não só para que eu experimentasse como são feitas as coisas de pedra e como essas coisas fazem as pessoas, mas para que eu aprendesse e assim pudesse, em colaboração com ele, construir essa narrativa a partir de um regime de pensamento *orgânico*, próprio das pessoas misturadas e não somente através do modo de conhecer *sintético* que orienta grande parte da produção acadêmica (MESTRE BISPO, 2019). Para o Duilo, não há outra maneira de tornar compreensíveis

os seus saberes.

O mestre diz criar muitas coisas por causa da sua curiosidade. Pude observar que ele emprega a mesma dedicação em tudo o que esculpe, nas peças simples e nas mais complexas. As formigas esculpidas têm uma relação direta com as formigas desenhadas nas suas narrativas. O Duilo afirma que as formigas surgiram primeiro no papel, para depois começaram a existir na escultura.

EU, UMA FORMIGA?

Quando o Sol estava se pondo, guardamos as ferramentas. Trabalhamos muito naquele dia; o formigueiro estava cheio e eu estava exausta, mal sabia, mas havia passado por um ritual de passagem – ou posso dizer de transformação?

Tomei um banho e fui me encontrar com o Duilo na sala, ansiosa para ver os desenhos que ele tinha feito. Ele chegou na sala com um calhamaço de folhas na mão e me entregou. Para o meu espanto, não havia humanos nos desenhos, apenas formigas. E eu era uma delas, pois logo identifiquei minhas características físicas, como a cor da pele e o cabelo crespo. Além disso, a minha versão formiga carregava consigo os meus aparatos de pesquisa, como caderno, gravador e câmera fotográfica. Depois que eu tirei os olhos dos desenhos e olhei para o Duilo, ele me disse:

— Esta é você.

As palavras me faltaram diante da sua argumentação visual...



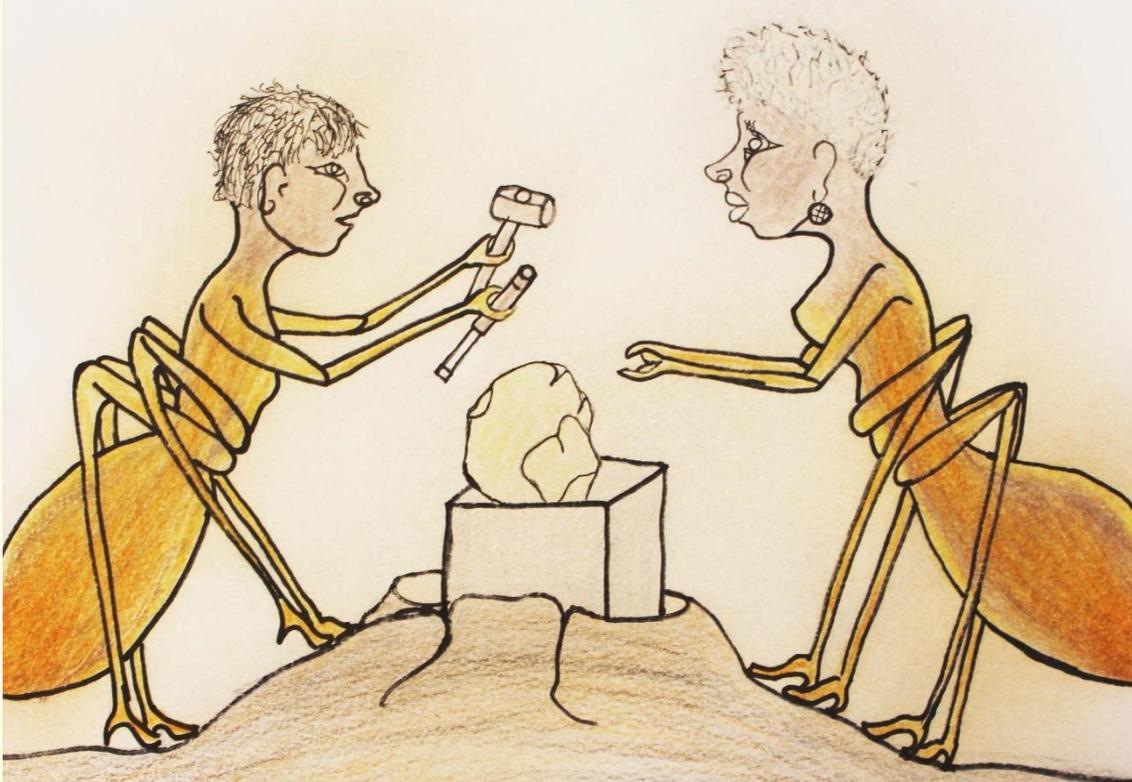
3 — artista —







DOA
Açık



A. Antista



Eram desenhos impressionantes em formato A3. Eles traziam uma narrativa visual fantástica de como o pluriverso criativo e imagético do mestre escultor se afetava com minha presença, ou melhor dizer, traziam os afetos que nosso encontro mobilizava.

A primeira vez que tive contato com uma sequência de desenhos de narrativas sobre as formigas criada pelo Duilo foi entre os anos de 2019 e 2020. Compreendi que o velho mestre, mesmo desconhecendo a profecia xamânica da cosmogênese Yanomami (KOPENAWA, 2016), e o uso político e antropológico do conceito de antropoceno, amplificado pela escrita crítica feminista de HARAWAY (2016) e TSING (2019), elaborou uma narrativa visual complexa, como um modo de também criar refúgios e paraísos dentro de uma paisagem arruinada.

Reconstruir mundos e acolher as existências diversas é um trabalho colossal. O mestre artesão sempre esteve certo: a fragmentação nos enfraquece. Por isso criou dispositivos para nos transmutarmos em formigas, para que juntos pudéssemos nos fortalecer e construir outros modos de existência.

Como se as formigas insurgissem da margem como polinizadoras de ações criativas, tendo como fio conduto a arte

como imaginação e insurgência política. E como um modo de resistência, colaborassem com o mestre artesão na sua missão de esculpir relações de natureza simbiótica.

Ao descortinar relações entre seres e coisas, nos transformamos, pois também participamos dessas relações. Criar analogias entre práticas diferentes, mas que têm como ponto de aderência o seu modo de se constituir em relação, é uma forma de criar estratégias para amplificar as nossas existências. Este é o exercício que proponho no próximo capítulo, ao criar uma correspondência entre o ato de esculpir e o jogo da capoeira, pois tais práticas são respectivamente ligadas à existência do mestre escultor e à minha, uma vez que elas são mundos que habitamos. No capítulo III, as coloco em diálogo tal qual nós dois estivemos através de relações que envolvem o aprendizado e a criatividade.

CAPÍTULO III
MOVIMENTOS DE COMPOSITIVOS NA CA-
POEIRA E NA ESCULTURA



Figura 15: Cena de capoeira.
Fonte: foto da autora, 2017.

A fotografia acima foi tirada por mim no ano de 2017, durante um trabalho de campo realizado no distrito de Santa Rita de Ouro Preto. Naquela época, eu pesquisava as panelas de pedra-sabão, assunto da minha dissertação de mestrado.

Apesar de a escultura não ser o foco do trabalho, eu fiquei

intrigada com essa obra. A capoeira é um tema improvável para uma escultura em um território patrimonial que prioriza a valorização do barroco mineiro em detrimento da uma produção atual de cultura material relacionada à pedra-sabão, principalmente a que não se alinha com este tema.

Eu tentava pensar numa relação direta entre a capoeira e a pedra-sabão naquele contexto, mas não conseguia. Como passei alguns dias no distrito, tentei procurar o autor da escultura, como também observei se ali se praticava a capoeira, mas não tive sucesso. Esse registro ficou salvo junto aos meus arquivos de pesquisa.

Mas, como costumamos dizer na capoeira, “nas voltas que o mundo deu, e nas voltas que o mundo dá”, agora eu pesquisava a escultura em pedra-sabão. Ao acessar os dados da minha dissertação para utilizar alguns mapas na tese, tive um novo encontro com essa fotografia.

Como eu havia definido que a capoeira no contexto da pesquisa seria um modo de imersão na roda viva do mundo, decidi propor, a partir disso, uma analogia entre o jogo da capoeira e o ato de esculpir. O que impulsionou essa escolha foi a conexão entre os pluriversos relacionais do mestre escultor e da capoeira

(consequentemente o meu).

Ambos os sistemas de conhecimento, o do mestre escultor e o da capoeira, criam relações com seres diversos. A natureza das relações tanto no mundo da capoeira quanto no pluriverso⁷ criativo do escultor têm vínculo com o movimento e são marcadas pelas trocas. Tais movimentos ambicionam a criação e culminam em trocas de propriedades e características em um processo de constituição mútua entre os seres envolvidos (MELQUIADES, 2017). É o que observamos na relação entre o escultor e a pedra e entre duas pessoas durante o jogo da capoeira.

Há que se estabelecer uma extensão analógica entre a escultura e a capoeira, em que relacionamos diretamente a escultura com a capoeira, e realizamos também o movimento inverso.

E o que acontece quando voltamos para a capoeira? Podemos pensar esse jogo ancestral como um ato de esculpir o próprio movimento, em que os corpos estão no lugar da pedra e são esculpidos por seus próprios movimentos. São eles mesmos

⁷ Ao partir da ontologia política como forma de oposição às narrativas universalistas, Arturo Escobar (2016) propõe o conceito de pluriverso, que assume a existência de territórios, lugares e práticas com diversidade ontológica, para acolher a ideia de um mundo que é habitado por muitos mundos.

materiais investidos de força? Isso nos provocou a seguinte reflexão: mas o que de fato está em jogo na capoeira e na arte de esculpir?

O foco deste trabalho é a criação ligada à escultura, mas quando mobilizamos a capoeira para conduzir a pesquisa e estabelecer relações com outros modos de conhecimento, faz-se necessário considerar o efeito reverso desse movimento para impactarmos também a nossa maneira de compreender a capoeira.

O que verificamos em ambos os modos de conhecimento, durante suas práticas criativas, é que não há uma relação assimétrica (LATOURE, 2004, 2012), em que o escultor de modo ativo entra com a forma e a pedra passivamente com a matéria.

Pude acompanhar várias vezes as visitas do Duilo ao pedregulho onde ele ia negociar com as pedras o que poderia ser criado com elas. As pedras nunca foram consideradas pelo escultor em seu estado bruto de existência, pois o Duilo enxergava nelas uma materialidade investida de sentido e de práticas de criação.

Por tanto, quando o escultor encontra com a pedra, ela “é matéria em movimento, em fluxo, em variação” (DELEUZE & GUATARI, 2004, p. 451).

No jogo da capoeira, a simetria se repete de um modo

relativo (explicarei esse ponto mais adiante). No desenrolar do jogo, não há um polo passivo, apenas dois polos ativos, uma vez que a composição dos movimentos é criada por duas pessoas. Se há um polo passivo e outro ativo, nada acontece. Para que a composição do jogo se configure, o movimento precisa acontecer dos dois lados, ou seja, precisa haver dois polos ativos.

Quando digo que verificamos uma simetria relativa na capoeira, é pelo fato da sua estrutura ser organicamente hierárquica, ela organiza os capoeiristas em mais e menos experientes, considerando tempo que cada um tem de vivência no mundo da capoeira.

É comum o mais experiente ser uma pessoa mais velha, como é o caso da maioria dos mestres. Eles não recebem um título oficial de reconhecimento, a própria comunidade da capoeira, de modo orgânico, reconhece seus mestres e as pessoas mais experientes, o que se assemelha ao contexto da pedra-sabão, em que são os aprendizes que reconhecem seus mestres.

A minha análise se concentra no jogo em que a hierarquia tende a se dissolver. No entanto, a depender do jogo, a simetria se mantém relativa, porque ela continua implícita quando o jogo se dá entre um capoeirista muito experiente e um aluno iniciante. Ainda

que essas duas pessoas, como dois polos ativos, possam criar movimentos na roda, o mais experiente acaba por conduzir o jogo (MESTRE IRAN, 2023).

No entanto, o mestre Iran acrescenta que, ao mesmo tempo, o jogo de capoeira é convite à criação, independentemente da sua experiência como capoeirista. Mesmo a pessoa sendo iniciante, ela é provocada pela outra a responder em ato de criação. Ele mesmo já diz ter presenciado alunos iniciantes fazerem coisas incríveis na roda.

Todavia, quando dois capoeiristas experientes, com um nível semelhante de jogo, ocupam o espaço da roda, a hierarquia e a assimetria se dissolvem completamente. Como ocorreu no caso do jogo de mestre João Grande e mestre João Pequeno, em 1968, o que analisaremos mais adiante.

Eu e meu mestre conversamos muito sobre esse jogo. Segundo ele, o que fez esses dois mestres jogarem com tanta graça a ponto de nos aprisionar foi justamente a experiência de fazer capoeira, que permite olhar para o outro e percebê-lo. Olhar o outro e se modificar a partir dele, porque o corpo do outro também me afeta, e isso acontece com a experiência do fazer. Nesse caso, a relação entre os capoeiristas atinge a simetria (LATOUR, 2004,

2012). Assim como acontece na relação entre o mestre escultor e a pedra.

O estado de graça que me toma quando eu vejo os dois mestres jogarem, na gravação de 1968, é a mesma quando vejo o Duilo em ato de criação com a pedra. O mestre artesão também só faz em função da sua experiência.

RELAÇÕES DE FORÇA

Na ausência da assimetria, o que acontece entre o escultor e a pedra e entre duas pessoas no jogo da capoeira não é uma relação hilemórfica, é uma relação de composição. É preciso compor, porque o que temos dos dois lados da relação é força, ou seja, seres capazes de resistir, em um mundo de vida onde as relações fundamentais não se dão entre a forma e a matéria, mas entre materiais e forças (DELEUZE & GUATARI, 2004). Ignorar isso é extrair a força que está implicada e é imanente ao trabalho de criação.

Nesse processo, percebemos que a relação que a pesquisa estabelece com a etnografia é análoga às relações intrínsecas às práticas compositivas na capoeira e na escultura. Pois isso, quando afirmamos que a tese foi esculpida, não é apenas uma metáfora, pois as relações de composição na pesquisa também não se constituem a partir de uma matriz não hilemórfica.

Esse conceito é fundamental para compreendermos tanto as questões implicadas nos atos de criação na capoeira, no ato de esculpir, como na própria pesquisa.

A matriz intelectual do discurso antropológico clássico, é hilemórfica. Nessa matriz, o antropólogo entra com a forma e o “nativo” com a matéria. Essa forma se aplica a essa matéria e extrai algo dela; a criação é pensada dessa maneira (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Essa relação é estabelecida de um modo que considera que os discursos do antropólogo e do nativo não ocupam o mesmo plano, e o primeiro tem uma vantagem epistemológica sobre o segundo. Embora o sentido atribuído pelo antropólogo às coisas dependa do sentido do nativo, é o antropólogo que atribui sentido a esse sentido (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Como já explicitado em capítulos anteriores, a pesquisa toma de empréstimo da capoeira os seus fundamentos, compreendendo-

os como um modo de imersão na roda viva do mundo.

A intenção desse empréstimo não é inventar uma outra antropologia ou destruí-la, “mas fazê-la dizer outra coisa” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 115), ou pelo menos provocar certos deslocamentos para que se criem condições para que as pessoas envolvidas pela pesquisa também possam significar sentidos. Transpor essa relação para a pesquisa é como reconhecer e levar a sério que há também uma relação de força entre nós que a esculpimos de modo colaborativo.

A composição colaborativa entre escultor e pedra e entre duas pessoas numa roda de capoeira se estende através de conversas, muitas vezes como um vernáculo silencioso, pois as palavras desaparecem para que um repertório de movimentos e gestos preencha o espaço da roda viva que se forma em torno desses jogos compositivos.

AS EXTENSÕES RESPONSORIAIS NO JOGO DE CAPOEIRA E NO ATO DE ESCULPIR

A capoeira é uma conversa, um jogo de pergunta e resposta

Essa é uma fala recorrente entre os capoeiras quando se referem ao jogo, como se ele fosse um diálogo entre duas pessoas. Um jogo que pode ser literal, através da musicalidade por meio de ladainhas e corridos, ou por meio da corporeidade.

Podemos dizer que a capoeira é um jogo responsorial. Esta palavra é tomada de empréstimo da expressão “canto responsorial”, uma categoria de canto coletivo em que uma pessoa, através do seu canto, chama à resposta as outras pessoas. A estrutura responsorial desses cantos aceita variações, por isso cabe à pessoa que chama ao canto às demais vozes guiar a discursividade musical.

Essa estrutura de canto está presente em manifestações de canto coletivo no continente africano e também em contextos da diáspora negra, como o Brasil.

Os Vissungos são um qualidade de canto responsorial

“originalmente cantados por pessoas negras escravizadas durante o trabalho de mineração nos rios de Minas Gerais no século XVIII” (CARVALHO, J. J. 2000, p. 11).

“Os vissungos são cantos de força” (CARVALHO, J. J. 2000, p. 11).

Abaixo destaco um vissungo cantado por Clementina de Jesus:

O canto que chama a resposta

*Muriquinho piquinino,
ô parente
muriquinho piquinino
de quissamba na cacunda.
Purugunta onde vai,
ô parente.
Purugunta onde vai,
pro quilombo do Dumbá.*

A resposta

*Ei chora-chora mgongo ê devera
chora, gongo, chora.
Ei chora-chora mgongo ê cambada
chora, gongo chora.*

Tradução

“O menino, com a trouxa de roupas nas costas, está correndo para o quilombo do Dumbá. Os outros meninos que ficam choram, porque não podem acompanhá-lo” (FILHO, 1978). Esta tradução foi feita por descendentes de pessoas negras escravizadas que trabalhavam na extração do ouro nas regiões mineiras do Serro e de Diamantina.

Assim como o vissungo, o canto da capoeira é um canto responsorial de força, pois ecoa resistência e ânsia por liberdade.

O canto do capoeirista é cheio de subjetividade, tanto no momento da pergunta como na hora da resposta. A pergunta pode ser feita de modo a não estar associada ao emprego formal da resposta, qual seja, a resposta dita na oralidade. Além disso, para uma pergunta existem inúmeras respostas (MESTRE IRAN, 2023).

O papel da ladainha é contribuir com essa construção, ela é o canto que introduz a roda de capoeira. Quem canta a ladainha pode falar de si mesmo ou de alguma coisa, trazer respostas a outros momentos e situações que a própria roda colocou, louvar a própria capoeira e os mestres, fazer desafios ou contar histórias.

Em situações de desafios, podemos chamar uma pessoa no pé do berimbau no meio do jogo e cantar uma letra de desafio, ou pedir que o jogo fique mais tranquilo para não ficarmos tão afoitos. A ladainha entra nesse mesmo processo de perguntas e respostas. Eu posso cantar a ladainha para uma pessoa e ela me responder com outra ladainha, ou, sem dizer uma palavra, me responder através do jogo, com os próprios movimentos da capoeira. Devemos ter essa percepção (MESTRE IRAN, 2023).

A roda é viva, mas ela respeita algumas condutas que são parte do processo hierárquico da capoeira. O mestre Iran diz ter aprendido com o seu mestre que a ladainha como canto introdutório da roda é um espaço reservado aos mais velhos, porque são os mais velhos que sabem contar as histórias que o novato não saberia.

Segundo ele, os mais velhos é que são capazes de invocar as energias passadas nas histórias desses cânticos, que versam sobre os acontecimentos registrados na memória ancestral da capoeira. Os velhos é que são capazes de trazer isso. Como pode ser observado na ladainha Abolição:

A ladainha (essa parte é cantada apenas pelo mestre)

Iêê

Dona Isabel que história é essa?

Dona Isabel que história é essa

Oi ai ai!

de ter feito abolição?

De ser princesa boazinha que libertou a escravidão

Tô cansado de conversa

tô cansado de ilusão

Abolição se fez com sangue

Que inundava este país

Que o negro transformou em luta

Cansado de ser infeliz

Abolição se fez bem antes

E ainda há por se fazer agora

Com a verdade da favela

E não com a mentira da escola

Dona Isabel chegou a hora

De se acabar com essa maldade

De se ensinar aos nossos filhos

O quanto custa a liberdade

Viva Zumbi nosso rei negro

Que fez-se herói lá em Palmares

Viva a cultura desse povo

A liberdade verdadeira

Que já corria nos Quilombos

E já jogava capoeira

A resposta do coro são as frases que estão entre parênteses. As que estão sem o parêntese são cantadas pelo mestre.

Iê! viva Zumbi

(Iêê Viva Zumbi, Camará)

Iê! Rei de Palmares

(Iêê Rei de Palmares, Camará)

Iê! Libertador

(Iêê Libertador, Camará)

Iê! Viva Meu Mestre

(Iêê Viva Meu Mestre, Camará)

Iê! quem me ensinou

(Iêê quem me ensinou, camará)

Iê! A Capoeira

(Iêê a Capoeira, Camará)

Esta ladainha é de autoria do mestre Tony Vargas.

A capoeira, enquanto um organismo vivo e pulsante, cria condições para que, em determinados momentos, o mais velho possa transmitir a possibilidade de canto ao mais novo. Isso sempre depende da orientação e da permissão de um mais velho, ele sempre vai direcionar o processo.

O corpo do capoeirista também fala, portanto o jogo de pergunta e resposta é extensivo à gestualidade. Seria a capoeira a arte de esculpir o próprio movimento?

No jogo de capoeira, a conversa também se dá por meio da corporeidade, ou seja, eu faço um movimento, e em resposta à ele o meu camarada vai fazer outro movimento e assim sucessivamente – até que o jogo termine, e outra dupla ocupe a roda para compor um novo jogo.

Um jogo de capoeira nunca é igual ao outro. O rabo de arraia, a negativa, o rolê, a chibata, a meia lua, a chapa de frente, entre outras figuras, funcionam como palavras, a partir das quais criamos frases, onde as combinações são infinitas.

Assim como o mestre escultor e eu, o mestre Pastinha (nossa ancestralidade da capoeira Angola) tinha por hábito desenhar. Os desenhos abaixo são de sua autoria e trazem representações gráficas de alguns movimentos realizados por duas pessoas durante o jogo da capoeira, em que o movimento de um é sempre uma resposta ao movimento do outro.



Figura 16: Desenhos do mestre Pastinha (a).
Fonte: Caderno Albo (não datado)

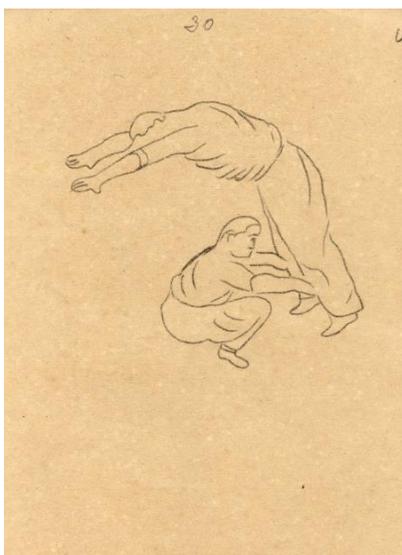


Figura 17: Desenhos do mestre Pastinha (b).
 Fonte: Caderno Albo (não datado)

Estes desenhos fazem parte dos muitos registros feitos pelo mestre em um caderno, que ele apelidou de “Caderno Albo”. O manuscrito trazia na capa a seguinte inscrição: “Quando as Pernas Fazem Miserê – A metafísica da Capoeira”. Em pouco mais de 200 páginas, há desenhos, poemas, ensinamentos, fundamentos e reflexões sobre o que é capoeira.

Cada desenho representa uma dupla de capoeiras, em que um faz um movimento em resposta ao movimento do outro. O bom capoeira saber ouvir o que o corpo do seu camarada diz em movimentos, pois precisa se ater ao que ele comunica, para que a sua resposta seja coerente com a situação do jogo.

A imagem abaixo é um fragmento de um documentário de Jair Moura, “A dança de guerra”, gravado em 1968. No documentário, foi registrado um jogo de capoeira entre o mestre João Pequeno e o mestre João Grande, ambos discípulos do mestre Pastinha. Cara pessoa leitora, posicione o seu telefone no código próximo à imagem e contemple conosco e a beleza a fluidez desse jogo, mesmo que você não conheça a capoeira de modo profundo, nós a convidamos a ouvir essa conversa entre estes dois exímios capoeiras.



Figura 18: Imagem capturada do jogo de capoeira entre João Pequeno e João Grande, 1968.
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=lcrtrCiyCA4>

Para nós, este registro sintetiza o que queremos dizer, sobre o jogo de pergunta e resposta ditado pelos movimentos corporais dos capoeiristas, em uma cadência fluída na qual não há espaço para assimetria, porque as duas pessoas envolvidas na composição do jogo podem se movimentar em livre ato de criação.

O movimento do mestre João Pequeno provoca uma resposta que também é movimento no mestre João Grande, ou seja, nessa relação de força, o corpo de um se esculpe em movimento para responder a escultura que é o movimento do outro, e assim, de modo contínuo e circular, a conversa cadenciada, que é o jogo da capoeira, se compõe. Por isso consideramos que o bom capoeira não

é aquele que faz coisas mirabolantes na roda, mas aquele que joga e deixa o outro jogar. Estamos nos referindo aqui a uma analogia entre a capoeira e a escultura, que tem como ponto de observação suas extensões responsoriais, inerentes à capoeira e à musicalidade negra de um modo geral. Considerar essas possibilidades analógicas entre a capoeira e a escultura nos permite compreender a relação que o escultor estabelece com a pedra.

As analogias que propostas ao longo do trabalho, como entre o ato de esculpir e a gestação e o parto, apresentada pelo mestre escultor. E como a que exponho agora são analogias circulares, em que a intenção não é um conhecimento se sobrepôr e assimilar o outro. As diferenças não são anuladas, ao contrário, busca-se dar relevo a elas, pois nesse exercício conceitual, o jogo da capoeira e o ato de esculpir não dizem coisas equivalentes, por se tratar de práticas que produzem experiências distintas.

Acreditamos que esse exercício possibilita um melhor entendimento das práticas com as quais criamos correspondências. E isso acaba por ampliar a nossa existência ao criar novas possibilidades.

Os movimentos de criação e composição na paisagem da Floresta de Pedra Verde são tão diversos quanto as possibilidades

de extensão analógica entre as práticas que envolvem os modos de conhecer que aqui estão em diálogo.

QUANDO MESTRE ESCULTOR PERGUNTA, O QUE A PEDRA RESPONDE?

A conversa entre o mestre e a pedra é uma relação de encantamento. É como se o mestre cantasse e a pedra respondesse, e vice-versa. Um canto silencioso em palavras ditas, mas rico em gestos e sons que preenchem o espaço da oficina, vindos do engajamento corpóreo do artesão com a materialidade da pedra. Uma sinfonia silenciosa de gestos entre o artesão e a pedra, assim como verificamos no jogo do mestre. J Pequeno e mestre. J Grande.

É como se esse diálogo silencioso entoado pelos gestos e movimentos fosse o elemento responsável para despertar o axé da pedra e, em resposta, ela também despertasse o axé do mestre artesão. O mesmo ocorre com os velhos mestres de capoeira, quando eles invocam o axé ao cantar a ladainha para abrir o campo de mandinga que é uma roda de capoeira. O “Àçê ou Axé é a

energia vital dinâmica inerente a cada ser” (HARTEMANN, 2018, p. 79).

Segundo Nascimento (2016), para os yorubás o Àse é o princípio essencial da realidade, uma força vital que define que nada permaneça estático. Axé, enquanto força que rege movimentos, se aproxima da noção de relação entre forças e matéria em fluxo, proposta por Deleuze e Guattari (2004), que ancoram algumas discussões deste capítulo.

O escultor estabelece um diálogo ao falar silenciosamente com as pedras, e estas o respondem para que nada permaneça estático, e os movimentos de composição tenham início. Sobre esse ponto, o escultor fala da importância de criar uma boa conversa com as pedras. Ele afirma, ainda, que o escultor tira de dentro da pedra a escultura que a pedra já é, uma possibilidade, como se ele ajudasse a nascer o que está dentro dela. Mas para isso ele deve saber ouvir a pedra.

Para o Duilo, muitos escultores vão enxergar a mesma escultura em uma pedra “bruta”. Alguns vão enxergar algo diferente, e para o velho mestre isso não é um sinal de criatividade, é um sinal de que o escultor não compreendendo bem o que a pedra lhe diz.

O mestre diz que a própria pedra mostra o que poderá ser feito dela, e se o escultor insiste em ignorar isso, corre o risco de comprometer todo o seu trabalho, pois excluiu a pedra do processo de composição.

Por isso, o escultor precisa criar um diálogo com a pedra, caso o contrário o trabalho de composição ficará comprometido. Ele afirma que, se o artesão não souber ouvir a pedra, além de não conseguir criar nada, ele pode perdê-la.

O vídeo abaixo é o registro de um diálogo silencioso e contemplativo, do Duilo com a pedra. Para visualizar, basta acessar o código está ao lado da imagem capturada do vídeo.

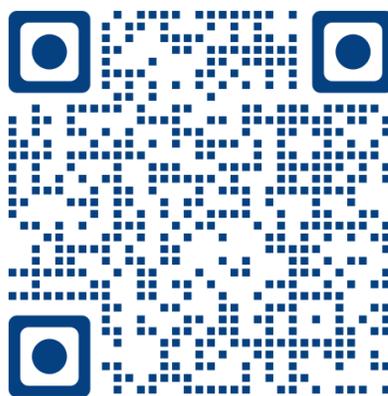


Figura 19: Imagem capturada do processo de esculpir do Duilo Bretas.
Fonte: Registro da autora, 2020.

Uma das vezes em que estávamos na oficina, fomos até o pedregulho escolher uma pedra para fazer uma escultura. O Duilo escolheu a pedra, colocou-a sobre a mesa e parou de falar. Ele olhava a pedra, tocava-a, como quem tenta fazer uma leitura tátil.

Ao contemplar o diálogo do mestre com a pedra, as suas mãos me chamaram atenção, pois traziam marcas de um trabalho

intenso, de mais de cinquenta anos, com as pedras. Quantas histórias aquelas mãos que falam com as pedras podem contar? Em alguma medida, podemos dizer que, ao esculpir pedras, as mãos também foram esculpidas por elas?

As mãos podem contar muitas histórias, porque elas desvelam a natureza do ofício a que se dedicam, são partes genéricas do nosso corpo e, ao mesmo tempo, únicas, pois nos falam de histórias de vida (PALLASMAA, 2013).

As mãos do velho mestre me fizeram recordar de uma história que ele havia me contado sobre o motivo de ele ser músico e não conseguir mais tocar o seu violão. De tanto esculpir grandes esculturas em pedra-sabão da qualidade mais dura, suas articulações se tornaram rígidas como a própria pedra.

Podemos dizer que, ao esculpir a pedra, o Duiilo imprime movimento a ela. A pedra ganha movimento apesar da rigidez do material, e devolve a sua dureza e rigidez ao escultor, como se ela também o esculpisse. Mas, ao mesmo tempo, a pedra também provoca movimentos no corpo do escultor, notados na inquietude de suas mãos ao buscar se comunicar com a pedra, o no tempo investido em observar e a sonhar, não só com o que a pedra é, mas com que ela pode ser.

Pois a pedra não é bruta, como já demonstrado aqui; ela cheia de configurações em estado virtual, e o que o escultor faz é acompanhar essas virtualidades com uma observação atenta e escrupulosa da materialidade da pedra (SOURIAU, 2017). E, através de uma relação dinâmica entre materiais e forças, ambos, pedra e escultor, compõem juntos outras configurações.

Enquanto eu refletia sobre isso, a longa conversa do velho mestre com a pedra prosseguia, ausente de palavras, como um canto silencioso. Os únicos sons audíveis eram o canto das cigarras, o balanço das folhas agitadas pelo vento e o atrito da pedra com a superfície da mesa, pois o Duilo a movimentava em diversas posições.

Ele canta para a pedra e ela o responde, e o inverso também ocorre, numa corrente quase infinita. Quando a negociação sobre o que ambos irão compor termina, os sons do atrito das ferramentas com a pedra ocupam o ambiente semiaberto da oficina e se misturam aos sons das cigarras.

Mas não pense, pessoa leitora, que o jogo de pergunta e resposta terminou; ele continua, dure o tempo que for ou até o que o velho mestre coloque a escultura na Floresta, para que outros seres também possam continuar a compô-la.

Há muitos seres compositores na Floresta de Pedra Verde, por isso o escultor considera o seu trabalho parte de um processo, que não começou e nem terminará com ele, pois a escultura existe, antes que o escultor a tenha feito; o próprio Duilo reconhece isso.

A escultura de pedra-sabão nesse contexto é sempre uma obra por fazer, que se metamorfoseia e se constitui de modo sucessivo na sua existência concreta na Floresta de Pedra Verde (SOURIAU, 2017).

Para Souriau (2017), é a experiência de participar ou observar a feitura das coisas que nos permite apreender as metamorfoses sucessivas que descortinam virtualidades que se transmutam gradativamente em um modo de existência concreta. No caso da Floresta de Pedra Verde, as esculturas, já no estado concreto de existência, como sugere o autor, continuam a se transmutar pela ação contínua de uma diversidade de seres e das intempéries do clima.

A criação é na verdade um recomeço, uma vez que ela começou antes que o escultor a criasse, como se o Duilo prolongasse o que a natureza começou. No próximo capítulo, através de um estudo da paisagem realizado a partir de um acervo fotográfico, abordaremos as relações entre os seres que habitam a Floresta de

Pedra Verde e a mata de Cerrado. Estes, através de suas ações específicas, prologam os processos de vida e criação, ao promoverem um certo tipo de simbiose que iremos, ao longo do texto, caracterizar.

CAPÍTULO IV

RELAÇÕES SIMBIOPOÉTICAS NA PAISAGEM DA FLORESTA DE PEDRA VERDE



ENCONTRAR O QUE NÃO FOI PROCURADO

Em meio a uma pandemia, no novembro chuvoso de 2020, recebi um chamado urgente do Duilo. Submeti-me ao teste de COVID-19 e, tendo o resultado sido negativo, fui ao encontro do mestre escultor na Floresta de Pedra Verde. Por lá permaneci do dia 16/11/20 ao dia 09/12/20. As fotografias que abrem o capítulo foram tiradas por mim no dia em que encontrei o Duilo. Ele estava triste e silencioso, e, aos poucos, descobri o que havia acontecido. Uma semana antes da minha chegada, houve vários temporais em toda região, e Cachoeira do Campo havia sido muito castigada, com enchentes e desmoronamentos.

O Duilo não é uma pessoa dada a reclamações, sempre tenta ver o lado bom nas situações mais adversas. De fato ele não reclamou, mas seu semblante estava triste, enquanto andava pela Floresta carregando troços enlameados de um lado para o outro. Quando não atiçava fogo em fragmentos de coisas cobertos de lama já seca, ele os colocava em sacos de lixo.

Eu não conseguia visualizar o que o barro encobria, mas

prontamente me ofereci para ajudar o mestre naquela empreitada. O Duilo não aceitou a minha ajuda. Acho que ele mesmo não tinha coragem de analisar o que poderia ser salvo, pois ver as coisas daquele jeito o fazia sofrer. O que justificava o seu ímpeto em dar tudo como perdido e descartar o mais rápido possível.

Diante desse cenário, resolvi que ofereceria ajuda novamente no dia seguinte, para que ele tivesse um tempo para digerir tudo aquilo, e talvez aceitar a minha proposta.

Logo pela manhã, quando entrei no cômodo onde as coisas estavam guardadas, fiquei impressionada com o tamanho do acervo, que até então eu desconhecia. Eram muitas fotografias, negativos, slides e fitas K7 e de câmera super 8. Aquele material reunia informações sobre a produção escultórica em pedra-sabão. O Duilo vem, desde a década de 1960, registrando, por meio da fotografia, sua produção e a de seus irmãos.

A surpreendente descoberta do acervo reforça a ideia de que a imersão é “[...] justamente a facilidade e, portanto, um método para ‘encontrar’ o que não foi procurado” (Marilyn Strathern, 2014, p. 347). Constatada a situação, eu convenci o mestre a aceitar a minha ajuda na avaliação dos danos, e considerar a possibilidade de tentar salvar alguma coisa.

Aos poucos, descobri que o acervo resumia tudo o que ele havia registrado e documentado, não apenas sobre a Floresta de Pedra Verde, mas também um pouco da história da cultura material em pedra-sabão da região de Ouro Preto, assim como a saga dos Irmãos Bretas com as coisas de pedra.

Eu conhecia essa característica do Duilo, de ser um guardião da memória. Ele sempre dizia que, dentre os irmãos, ele foi o primeiro a comprar uma câmera fotográfica. Quando era publicada alguma reportagem sobre os Irmãos Bretas, o velho mestre chegava a comprar 3 exemplares do mesmo jornal, para arquivar.

Mas desse grande acervo, até então eu só havia visto alguns álbuns de recortes de exposições e reportagens sobre os Irmãos Bretas, além de poucas fotos. Quando percebi o que estava em jogo, pedi ao Duilo que não descartasse mais nada e fui até o centro comercial do distrito comprar algumas coisas para fazer a limpeza e a conservação do que fosse possível salvar.

Comprei máscaras para usarmos, porque a lama seca virou uma poeira fina e o que ainda estava molhado tinha um cheiro forte de mofo. Comprei também algodão e luvas para limpeza, além de pacotes de papel e plástico para conservação individual de cada item resgatado.

Nós improvisamos uma espécie de laboratório em um cômodo arejado da casa. Em cima da base de uma mesa antiga, colocamos um grande tampo de vidro.

Após um processo de limpeza inicial feita na área aberta da oficina, íamos levando as fotos, negativos e fitas para a mesa de vidro. Sobre a mesa, fazíamos uma limpeza mais apurada do material, ou o que podia ser feito de melhor naquelas condições. Durante esse processo, o Duilo com sua memória africana, se lembrava do ano ou da década em que aqueles registros haviam sido feitos.

Foram dias de muito trabalho, que iniciava com uma limpeza pesada, seguida da avaliação do que estava totalmente perdido. Depois, o que podia ser salvo ia para a limpeza fina, seguida da descrição do período em que o registro foi feito, para depois ser conservado da melhor forma que a situação permitia.

Quando encerramos o trabalho, um forte vento agitou a copa das árvores, e nos espaços vazios que se formavam no farfalhar dos seus galhos, um céu cor de chumbo se formava, como um prelúdio que informa que a paisagem não é imutável, ela sempre se transforma de modo contínuo e duradouro a partir de uma temporalidade que abarca diferentes ritmos de vida.

PAISAGENS PLANTADAS EM TEMPORALIDADES CÍCLICAS

Tenho muito a agradecer às minhas crianças, pois desde quando estavam sendo gestadas, e mesmo depois que nasceram, me ensinaram na prática o respeito ao tempo das coisas. Esse exercício está longe de ser fácil, pois o tempo das coisas, na maior parte das vezes, não está alinhado com o tempo institucional das urgências acadêmicas.

Ainda assim, eu acredito que o respeito ao tempo cria a condição para a reflexão e nos permite hesitar e ponderar sobre as coisas. Como um modo de preparação para enxergar com um olhar mais generoso o momento em que as coisas decidem se revelar. O tempo é um deus (Iroko), não um Deus morto e ausente, mas um Orixá/Deus vivo e pulsante.

Respeitar essa deidade criou oportunidade para que as fotografias do Duilo se revelassem a mim abundantes das paisagens que ele mesmo havia plantado, mas que o meu olhar apressado sobre elas havia deixado escapar. No afã de resgatar as fotografias

da lama, eu só havia lançado um olhar objetivo sobre elas.

No período da minha licença maternidade, eu achava que estava “sem tempo”, pois a atenção que os Ibejis demandavam e mereciam me impedia de esculpir a tese e de estar em campo. Durante seus breves cochilos, eu tentava redigir alguma coisa, mas logo era interrompida, quando não era Taiwo era Kehinde que despertava. A minha escrita, constantemente interrompida, não fluía, e me e lançar numa atividade prática, como fazer um campo com dois bebês, seria impossível.

Para novamente habitar a pesquisa, eu revisitava o acervo de fotografias do Duilo. Essa era uma atividade relacionada à tese que nós três podíamos participar, e que podia ser interrompida sem nenhum prejuízo. Quando Taiwo estava acordada, eu a colocava no canguru e nós duas percorríamos todas as paredes da casa para analisar as fotografias, as quais Kehinde havia, junto a mim, selecionado e fixado nas paredes.

E assim eles me ajudaram a vislumbrar o sortilégio de paisagens que saltavam das fotografias. Se as minhas crianças não tivessem me deslocado da escrita, eu jamais teria feito o mergulho nessas “paisagens” registradas pelo olhar sensível do mestre escultor, que é, ao mesmo tempo, autor das coisas fotografadas e

das fotografias.

A acepção do conceito de paisagem (*landscape*) que sustenta essa reflexão é a noção elaborada por Ingold (2000). Nos seus termos, a paisagem não é dada como algo pronto e alheio aos seres que a habitam, pois nesse processo de habitação, seres e paisagens passam por processos de criação mútua.

Na sua proposta, Ingold se opõe à ideia de uma visão naturalista da paisagem trazida pelas ciências naturais e de uma visão culturalista, campo de estudo das ciências humanas, em que a paisagem é determinada por símbolos e imagens mentais criadas a partir de uma perspectiva individual.

Ingold defende que a paisagem se forma através de registros contínuos, em processos que envolvem a passagem do tempo e que contemplam modos de vida e ações de diversas gerações de seres, como humanos, animais e vegetais, além de ciclos atmosféricos e geológicos. O autor sugere a adoção do que ele chama de perspectiva de permanência, na qual a paisagem se constrói como um registro duradouro das vidas das gerações de seres que a habitaram e a produziram tanto quanto por ela foram produzidos.

Na Floresta de Pedra Verde, adotamos a perspectiva de permanência ao mesmo tempo em que consideramos que, dentro

dessa mesma paisagem, pelo seu processo de transformação, existam “outras” que se sobrepõem de modo contínuo. Por isso utilizamos ao longo de todo o texto “paisagens” no plural, não porque elas sejam muitas em termos quantitativos, mas pelo fato de que verificamos na passagem do tempo transformações cíclicas heterogêneas e qualitativas na paisagem, que nos dão a percepção de que estamos no mesmo lugar, mas que, ao mesmo tempo, em determinadas estações, é outro lugar sem deixar de ser o mesmo. Uma marca não apaga a outra, elas permanecem e se sobrepõem, compondo, numa mesma paisagem, outras “paisagens”.

Todos os seres envolvidos nesses processos de transformação ao longo do tempo deixam rastros de suas ações, como as marcas que vemos nas esculturas que vivem na Floresta de Pedra Verde.

Essas marcas vêm dos gestos de quem extraiu as pedras da montanha, dos gestos do escultor e das alterações na sua superfície, causadas por fatores mecânicos e atmosféricos, na forma de temperatura, radiação solar e umidade etc...

Para ampliar as discussões em torno do conceito de paisagem, Ingod cria a expressão *Taskscape*, que em português pode ser traduzida como “tarefa”. E ele cria também *netmesh*, que

podemos traduzir como uma “rede” que conceitualmente deve ser entendida como um emaranhado de coisas vivas. Ambos os conceitos se aplicam às reflexões apresentadas aqui.

A expressão *Taskscape* deve ser compreendida em um contexto relacional em que diferentes seres se movimentam e desencadeiam ações que envolvem diferentes modos de sentir e perceber em relação a processos desencadeados por uma coletividade de seres e pela paisagem que incorpora ciclos e movimentos de vida.

Paisagem e tarefa têm como pano de fundo comum linhas de força que convergem do mesmo corpo de atividades, por isso não são dadas como prontas e se encontram em infinitos processo de transformação. Assim, as tarefas são atos que constituem o habitar. (INGOLD, 2000).

Certa vez, perguntei ao Duilo de quais atividades ele se ocupava, e ele me respondeu que se ocupava de várias. Ele é artesão, músico, poeta escultor e desenhista, por isso ele se define como uma pessoa misturada. De fato, suas histórias estão misturadas ao ciclos da flora e da fauna local, dada a sua relação com a mata de Cerrado que faz limite com a Floresta de Pedra Verde. Assim como estão misturadas as suas histórias com as

histórias de outros escultores, mateiros, formigas e outros animais, além de sementes, plantas, pedras e o próprio clima.

As estações internas do velho mestre, registradas por ele através das fotografias, objetos de análise do presente capítulo, também se misturam aos ciclos das estações ditadas pelos ciclos atmosféricos. Se juntam a esse bojo das misturas os ciclos de vidas de toda a diversidade de seres que estão relacionalmente envolvidos nesse contexto.

Há também uma série de relações criadas com a mata para além da Floresta de Pedra Verde, uma vez que ela é habitada e constantemente visitada por diversos seres. Suas trilhas servem de caminho para formigas, cobras e outros animais. Nas trilhas nas quais eu e o Duilo caminhávamos de manhã, para colher sementes, também circulavam pescadores, mateiros, incendiários, pessoas em fuga, religiosos e andarilhos. À noite, ouvíamos sons de rituais misteriosos que nunca ousamos perturbar.

A única coisa que nos incomodava era o acúmulo de lixo, queimadas e animais mortos, principalmente cobras. O Duilo dizia que havia uma cobra muito bonita que morava em um buraco perto do segundo cupinzeiro, do lado direito, quando íamos no sentido Floreta- Mata, pelo portão do fundo da casa.

Ele afirmou que, às vezes, ela visitava a Floresta, e que costumava circular perto da rede onde nós gostávamos de descansar, por isso todos tinham medo de se deitar na rede, exceto o Duilo e eu, que nos revezávamos ali para tirar cochilos. Além de cochilar, eu trabalhava na rede, fazia ali as minhas notas de campo e leituras. Muitos dos desenhos que habitam este texto foram feitos na rede.

Quando eu estava na rede, a filha do Duilo se aproximava, parecia sempre preocupada comigo, e me perguntava se eu não tinha medo da cobra. Às vezes, eu tinha a impressão de que ela me vigiava trabalhar e velava o meu sono, para me salvar caso a cobra aparecesse. E dizia “você e o meu pai são doidos”.

Quando ela me lembrava da cobra, eu cantava um corrido de capoeira

*“Vivo num ninho de cobra sou cobra que cobra não morde
Uma cobra conhece outra cobra não precisa dizer que é cobra”*

Um dia, eu vi a cobra. Era bonita como o Duilo disse, sobre o seu couro o tom verde predominava. Eu me lembrei que minha avó dizia que a cobra verde é um bom sinal, um sinal de sorte. E

que por isso, se eu encontrasse com uma, eu nunca deveria matá-la. Mas ela não teve tempo em vida de me explicar o porquê. As respostas vieram depois.

Existe também um corrido de capoeira que faz uma relação da cobra verde com bons presságios. Creio que esse adágio venha dos povos da diáspora negra. A título de exemplo, na cosmogênese Yorubá, a cobra é o corpo vivo do Orixá Oxumarê, divindade ligada ao movimento e aos ciclos infinitos de vida que geram as transformações.

Povos indígenas multiétnicos, por toda Amazônia, como os que habitam a região do Médio Rio Negro, possuem várias narrativas sobre a Cobra Grande (SOUSA NASCIMENTO, 2108). Essas histórias sobre esse ser estão intimamente ligadas ao surgimento do território e aos processos de transformação da paisagem, assim como organização da vida e do mundo (VIDAL, 2009; SOUSA NASCIMENTO, 2108).

Ao contrário do que ocorre nas tradições ocidentais, a cobra não é uma existência a ser eliminada, tampouco deve ser amaldiçoada. Ela oferecer perigo se ameaçada, mas não é inimiga. Nós humanos somos perigosos mesmo quando não estamos sob ameaça. Será que os outros seres que habitam o mundo pensam na

nossa eliminação imediata?

Matar as cobras era algo que chateava a mim, o Duilo e aos seus amigos mateiros, que, às vezes, nos acompanhavam nas andanças pela mata. Cara pessoa leitora, não desviei o foco da discussão, apenas trouxe para o centro algumas perspectivas negríndias que tratam, de outro modo, processos semelhantes que envolvem a constituição de paisagens e as transformações relacionais nos ciclos de vida e criação duradouros.

SIMBIOPOÉTICA NOS CICLOS DE VIDA E CRIAÇÃO NA FLORESTA DE PEDRA VERDE

“Quando as aves falam com as pedras e as rãs com as águas - é de poesia que estão falando” (Manoel de Barros 2011)



Figura 20: Caminhada na mata de Cerrado.
Fonte: Foto da autora, 2020.

Na Floresta de Pedra Verde, todos os seres colaboram uns com os outros de modo simbiótico. Podemos incluir nesse processo relacional os materiais.

O próprio Duilo não se vê no centro dos processos criativos dos quais participa, e sempre afirma que não cria nada sozinho, pois inclui na sua criação o clima, as pedras, as sementes, as plantas, as formigas e outros animais. Simbiose é um termo utilizado inicialmente pela biologia, tem origem nos étimos gregos *sym* (junto de) e *bios* (vida), e quer dizer “viver junto” (CHATELARD & CERQUEIRA, 2015).

Portanto o termo simbiose se refere a uma associação íntima entre seres de diferentes espécies. Essa associação pode ser, harmônica ou desarmônica (MUNIZ, 2019). Na Floresta a simbiose é harmônica e prolífica, pois todos os seres se beneficiam mutuamente das relações.

O velho mestre e os demais seres criam condições para que um certo tipo de simbiose aconteça. Uma simbiose orquestrada de forma poética é o que vemos na Floresta de Pedra Verde. Proponho o neologismo simbiopoética, pois essa expressão me parece boa para descrever as relações em torno das tarefas de criação que

envolvem a coletividade de seres que habitam a paisagem da Floresta e da mata, compreendendo estes lugares como coextensivos.

O poeta Manoel de Barros (2011) definiu a escrita literária poética como uma “voz de fazer nascimentos”. Parto dessa afirmação e busco ampliar o seu entendimento para outros nascimentos, também poéticos, que envolvem uma coletividade de seres na criação de esculturas.

É importante salientar que, quando faço alusão a algo poético neste trabalho, não estou me refiro à poesia enquanto um gênero literário, apesar de ele servir de ponto de partida para a reflexão. A ampliação conceitual que aspiro é o entendimento da poesia como uma maneira particular de se relacionar com o mundo (TARKOVSKY, 1986).

Conforme observamos nos ciclos contínuos dos quais participa a coletividade diversa de seres na floresta, percebemos que todos eles, com suas atividades específicas e o seu modo de se relacionar com a paisagem, colaboram de forma mútua com os muitos processos constitutivos que ocorrem ali, como a criação de esculturas.

Barros (2011) acrescenta que cada poesia criada inaugura um novo modo de enxergar o mundo. Essa percepção reforça a noção de ciclo duradouro e infinito de toda uma geração de seres que corresponde ao processo de habitar a paisagem. (INGOLD, 2000)

Diferentes modos de habitar coexistem na Floresta de Pedra Verde, onde cotidianamente o escultor traz sementes da mata que já foram transformadas em cabeças de formigas por animais que se alimentaram da sua polpa.

As sementes cabeças, por sua vez, se juntam às pedras para dar a forma completa das formigas. As sementes que não viram cabeças de formiga germinam e se transformam em mudas de plantas na Floresta, que depois retornam à mata no processo de reflorestamento intuitivo promovido pelo escultor.

As formigas polinizadoras que moram em formigueiros na mata saem e visitam a Floresta, assim como a cobra verde. O Duilo visita a mata para reflorestar, poetar, colher frutos, sementes e ervas medicinais e inspiração. As formigas visitam o pedregulho da floresta onde o velho mestre recolhe pedras, para que depois as pedras definam junto dele o que poderá ser feito delas.

Em função dessas relações simbiopoéticas, buscamos pensar o processo criativo de modo situado e a partir dos seres que habitam e se envolvem nesses movimentos de transformação (INGOLD, 2000) na Floresta de Pedra Verde.

AS ESTAÇÕES CÍCLICAS DA PAISAGEM

Foram três anos de trabalhos de campo sistemáticos, durante os quais eu mesma pude vivenciar diversos processos constitutivos. Em casa, longe do campo, eu observava o registro da transformação da Floresta de Pedra Verde pelas fotografias. De algum modo, elas me remetiam ao tempo em que habitei aquele lugar.

As cores, as texturas, as luzes, as sombras, os aromas, os sabores e os sons que preenchiam o lugar, advindos das diversas atividades que constituem o habitar, o clima, assim como as práticas cotidianas, me eram familiares.

As minhas experiências de imersão visual, como a análise das fotografias, me fizeram rememorar várias trilhas dos meus sentidos. Toda a dimensão sensorial experimentada em campo eu

revivia, ao mesmo tempo em que redescobria a Floresta de Pedra Verde através do olhar do mestre escultor.

Participei de muitas transformações no tempo em que estive na floresta, por isso peço licença para dar nome às suas estações, como Terra e pedra; Água e pedra; Folha e pedra; Fogo, pedra e semente. A pedra é o elemento perene, pois foi a primeira semente plantada ali, quando tudo era Terra e pedra. As pedras marcam um ciclo infinito e duradouro, assim como o solo da mata que ancora o chão da Floresta.

Os nomes das estações fazem referência a alguns elementos (pedra, água, fogo, folha, terra e semente) que se relacionam e se fundem no processo de constituição daquela paisagem.

A cor, no contexto da análise das fotografias, é um importante marcador das transformações cíclicas na paisagem da Floresta de Pedra Verde, principalmente porque eu não estava presente quando as fotografias foram tiradas; a maior parte da análise é feita a partir do acervo. Apenas os registros de “Fogo, pedra e semente” eu fiz acompanhada do Duilo. Assim, a cor se tornou também um vetor de memória que me permitiu visitar a floresta. Na Floresta de Pedra Verde, além das percepções sensoriais, o Duilo Bretas se vale das cores para se orientar sobre as mudanças

ocasionadas a partir das ações de uma vasta gama de seres. A mudança de tonalidade na paisagem pode informar que é o tempo da seca, perigo iminente para a ocorrência de incêndios; que há sementes no solo que já podem ser recolhidas para fazer formigas; que é tempo de plantar; ou que é o tempo da chuva, e logo viriam os brotos das plantas e seus frutos.

Na estação Folha e pedra, o mestre escultor estava inclinado a desenvolver atividades criativas. Nessas ocasiões, eu percebia que havia no mestre escultor um desejo maior para as atividades de criação, pois ele desenhava obsessivamente. A cor marca o processo de transformação da paisagem que se conecta diretamente com as atividades simbiopoéticas relacionadas à estação.

Ela aguça nossos sentidos de diversos modos, a análise do gradiente de cor na paisagem de cada estação foi um estudo inicial para a produção de conhecimento a partir da pesquisa que não pretende se configurar somente por meio da produção textual. A título de exemplo, essas produções podem se configurar em ilustrações e animações.

Para realizar este estudo, inicialmente fixamos as fotografias nas paredes para criamos agrupamentos que trazem informações sobre as transformações de uma mesma paisagem, a qual, de

tempos em tempos, se torna outra, ciclicamente.

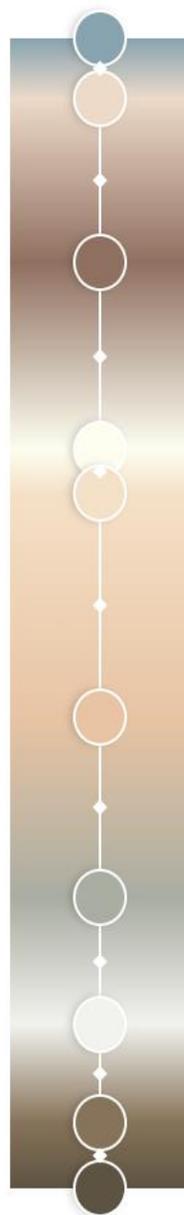
Não seguimos uma ordem cronológica ou linear; nos orientamos por aspectos cromáticos e por elementos da paisagem que predominam em cada uma das estações.

TERRA E PEDRA

Há 40 anos, o Duilo adquiriu o terreno onde decidiu plantar a “Floresta de Pedra Verde”. No início era tudo terra e pedra, pois aquele chão teve como primeira semente uma escultura. E durante um tempo, predominaram naquela paisagem a terra e a pedra, tanto nas esculturas como no chão batido e nos tijolos da construção da primeira casa.



Figura 21: Terra e pedra.
Fonte: Acervo Duilo Bretas.



Pelos registros do mestre escultor e pela análise dos gradientes de cor na (Figura 21), há uma predominância de marrons e cinzas quentes e laranjas. O céu é claro, sem nuvens, portanto o gradiente também apresenta azuis muito claros. A partir dessas características tanto da Floresta quanto da mata, podemos supor que a primeira semente de pedra foi plantada pelo Duilo durante a estação seca que predomina no inverno. Ela compreende os meses de maio a outubro. Terra e pedra é o marco inicial da constituição dessa paisagem que viria a se tornar a Floresta de Pedra Verde.

ÂGUA E PEDRA

A água chega na paisagem de terra e pedra não apenas para encher os lagos, que mais tarde receberam fontes e esculturas feitas em pedra. Foi somente pelo chamado da água que as folhas cresceram e pintaram em diferentes tonalidades de verde a paisagem (conforme podemos observar na análise de gradiente de cor na Figura 23).



Figura 22: Água e pedra.
Fonte: Acervo Duilo Bretas.



Mais tarde, esses pequenos lagos receberam algumas espécies de peixes. A floresta possui três pequenos lagos. Durante um campo que fiz no verão de 2019, encontrei os três lagos, mas apenas dois estavam ativos.

O primeiro lago ficava na entrada da floresta. Estava seco e camuflado entre as folhagens de plantas que cresceram dentro dele e no seu entorno. Os dois lagos ativos estavam localizados depois da entrada do Portal do Sol e da Lua. Basta atravessar o portal para encontrar o segundo lago. Além de ser um criadouro de peixes, no centro do segundo lago foi esculpido em pedra o tronco de uma árvore com alguns galhos, esta estrutura que serve de suporte para alimentar os pássaros.

O segundo lago possui uma fonte esculpida em pedra, também em formato de tronco de árvore, que sustenta a escultura de uma coruja. Uma das paredes externas da casa que faz limite com este lago é toda adornada de pedras. Uma das pedras da parede se sobressai e sustenta a escultura de um índio, que carrega uma moringa com a qual parece encher o lago.

Certa vez, parte de uma escultura quebrou e caiu nesse lago. Na ocasião, o Duilo decidiu esvaziá-lo para resgatar parte da escultura e limpar o lago. Além disso, ele pretendia retirar os peixes

que já estavam grandes. Era um bom momento para realizar essa atividade, pois estava no período das chuvas, portanto, após a limpeza, o enchimento do lago poderia ser feito com parte da água da chuva.

Essa atividade tomou o tempo de uma manhã. O Duilo retirou os peixes grandes e os repartiu com todos. No dia seguinte, que era um sábado, improvisamos um pequeno fogareiro à lenha embaixo de uma das árvores, temperamos alguns peixes, os envolvemos em folhas de bananeira e os assamos. As duas filhas do Duilo e o seu neto se juntaram a nós. A conversa estava agradável e o peixe delicioso, então permanecemos ali até o pôr do sol.

Além da manutenção dos lagos e dos reparos nas esculturas na parte coberta da oficina, eu observava o Duilo escrever suas poesias e músicas, principalmente nos períodos em que a chuva estava muito forte e impedia nossa mobilidade.

FOLHA E PEDRA

O mestre escultor faz um trabalho de acompanhamento das plantas na mata, o que promove uma simbiopoesia entre plantas, sementes e práticas de seu trabalho criativo. Fizemos muitas caminhadas na mata, as plantas estavam cheias de flores, que, segundo o Duilo, em breve dariam frutos. Algumas já tinham frutos, mas ainda não estavam maduros. Outros frutos já podiam ser consumidos.

A Floresta funciona como um berçário de mudas. Como os incêndios na mata são frequentes, há sempre uma muda de alguma planta do Cerrado na Floresta, com a finalidade de ser utilizada no reflorestamento intuitivo que o Duilo faz. Além das mudas, a Floresta também abriga exemplares da flora do Cerrado, vistosos como o pé de arará, que vive próximo ao Portal do Sol e da Lua.

Na estação Folha e pedra, o Portal do Sol e da Lua e a fonte do lago, ficam cheios de plantas e flores. Várias espécies de pássaros frequentam a fonte do lago para tomar banho e se alimentar. Diariamente, ao romper do sol, aparecem passarinhos coloridos,

beija-flores, tucanos, papagaios, maritacas, sabiás e canarinhos.

A estação Folha e pedra é o período em que a paisagem apresenta mais cores. Curiosamente a atividade em que eu vi o Duilo se engajar mais foi o desenho. Ele gostava de desenhar em um espaço fresco e arejado, um tipo de varanda que liga duas casas, de onde se têm uma vista privilegiada da Floresta, pois é uma parte um pouco mais elevada do terreno. O mestre escultor fazia os desenhos e os colocava em um varal que estava fixado nas paredes do espaço.

Os desenhos do Duilo pareciam uma continuação da paleta de cores que estava em nossa frente nas cores dos pássaros, das flores e das folhagens. Não parecia que ele estivesse fazendo um desenho de observação que tentasse representar algo, longe disso. A figura 23 apresenta uma análise de gradiente de cor da paisagem.

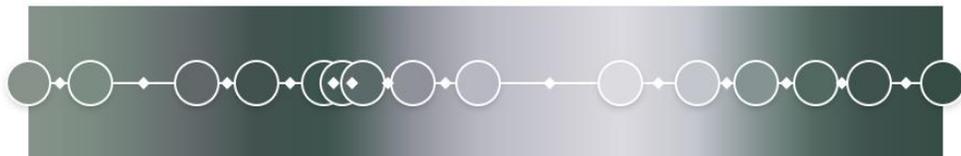


Figura 23: Folha e pedra.
Fonte: Acervo Duilo Bretas.

O Duilo desenhava as suas famosas narrativas visuais sobre as formigas, mas uma coisa parecia reverberar na outra por meio de vários atravessamentos e camadas, como se houvesse ali uma conversa, que não sou capaz de traduzir em palavras. Como se as

relações de vida se integrassem em meio a uma trama de ações que envolviam o ato de desenhar, as cores, plantas e animais.

Nessa conexão além das cores, vários sons preenchem o lugar, como o barulho do lápis de cor a correr pela textura do papel, o balanço das árvores e a cantoria dos pássaros e das cigarras. Parecia que um novo mundo estava sendo inaugurado a cada movimento. Uma seriema em cima do muro que faz o limite entre a mata e a Floresta aparece para lembrar que o limite não segmenta a paisagem, ele é parte integrante dela.

FOGO, PEDRA E SEMENTE

Cheguei à Floresta Verde pela primeira vez junto com os ventos de agosto. Os registros fotográficos de Fogo, pedra e semente foram feitos por mim, acompanhada pelo Duilo. Na ocasião, a mata de Cerrado estava em chamas, e as chamas avançaram para a Floresta, trazidas pela ventania. O fogo chegou a atingir um amontoado de pedras.

Na ocasião, o Duilo me relatou que, há vários dias, o fogo

havia se alastrado. O mestre estava triste pois suspeitava de um incêndio criminoso e se lamentava, pois havia 22 pés de pequi que em breve dariam frutos, mas estavam todos queimados

As demais estações ciclicamente se sobrepõem a “Terra e pedra” em um movimento que é só continuação. O clima seco que predomina no inverno faz emergir a paisagem de terra e pedra em meio ao fogo e as sementes.

Esse é um período delicado e ambíguo na mata, pois a condição climática propicia tanto a germinação das sementes que necessitam do calor quanto o aumento das queimadas, muitas vezes criminosas. Isso também ocorreu em agosto de 2019; como eu estava em campo, pude presenciar toda a situação.

As queimadas são frequentes nesse bioma, elas ocorrem para a implantação da atividade agropecuária, pois a prática de queimar prepara o solo a um custo baixo. Outro modo de ocorrência de queimadas são atos criminosos, como os cigarros atirados na mata, principalmente no período de seca.

Porém, o fogo no Cerrado pode surgir por meio de fatores naturais, através do atrito entre as rochas, do contado do pelo de animais com a vegetação seca ou fatores atmosféricos, como a descarga elétrica. O fogo que surge a partir desses agentes naturais

é responsável pela distinção da flora do Cerrado (BASKIN & BASKIN, 1998).

Nesse período as sementes das plantas se encontravam em estado de dormência germinativa. A dormência é um fenômeno biológico que protege as sementes, até que condições propícias para a germinação aconteçam (FLORIANO, 2004). Para que a germinação seja facilitada, é necessário quebrar a dormência das sementes; para que isso ocorra, elas devem ser expostas a temperaturas extremas ou ao fogo (BASKIN & BASKIN, 1998). A quebra da dormência cria fissuras nas sementes, e quando elas entram em contato com a água, começam a germinar.

Infelizmente, como eu mesma pude verificar e o Duilo me relatou diversas vezes, a maioria das queimadas é causada pela ação humana, e tem como características o comprometimento de grandes proporções de mata. As perdas são drásticas, tanto para a flora quanto para a fauna.

O fogo chegou a avançar para a Floresta, queimando um pouco a vegetação rasteira e muitas folhas secas que caíam das árvores, além do amontoado de pedras-sabão e esculturas inacabadas que ficava próximo a cerca, alterando a cor da sua superfície.

Em um dado momento, foi necessário irmos para o lado oposto do terreno, pois o calor do fogo chegou a nos incomodar. Além do cheiro da fumaça e a fuligem trazidas pelo vento. Uma fotografia foi tirada do exato ponto de contato do fogo com a floresta, e foi a partir dela que fizemos a análise do gradiente de cor (Figura 24).



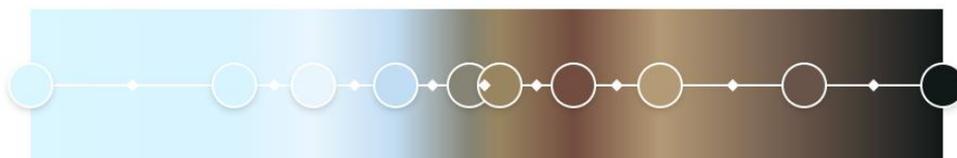


Figura 24: Fogo, pedra e semente.
Fonte: Foto da autora, 2020.

De tanto olhar a fumaça e a vegetação queimada sem poder fazer nada, a não ser se lamentar, decidimos caminhar pela Floresta. Paramos embaixo da sombra de uma árvore, como eu não conhecia perguntei o que era. Ele respondeu ser o Olho de Boi.

O velho mestre, então, recolheu algumas sementes e folhas que estavam no chão. Ele guardou as sementes para usá-las em trabalhos futuros, coletou algumas folhas que estavam no chão e as colocou lado a lado. Parecia que as folhas tinham recebido algum tipo de desenho feito com nanquim, como uma intervenção artística. Elas possuíam desenhos parecidos umas das outras, mas não eram idênticos.

Perguntei ao Duilo se ele faria algo com as folhas, e, para minha surpresa, ele respondeu que não, pois elas já eram obras prontas. Então ficamos a contemplar as folhas, que estavam, aos montes, espalhadas pelo chão. As folhas pintavam o chão da

floresta com uma família diversa de tons marrons e amarelos.

A análise de gradiente de cor (figura 24) foi feita a partir de uma foto do ponto do terreno de onde se pode avistar a mata. O estudo nos informa que o fogo, a fuligem e a fumaça, junto com o céu, criam nuances de cor que vão do azul claro e passam por cinzas quentes e frios.

Alguns dias depois de o fogo nos ter dado uma trégua, fomos caminhar na mata para colher algumas sementes e avaliar os danos. Os 22 pés de pequi foram perdidos, além de diversas plantas medicinais. No mês de outubro do mesmo ano, os pequizeiros, se não tivessem sido queimados, estariam com frutos maduros, que poderiam ser coletados do chão por qualquer pessoa e por animais silvestres que vivem ali.

Mesmo tendo vivenciado essas transformações *in loco* na paisagem estudada, a importância do estudo da paisagem feito a partir do acervo de fotografias do Duilo se deve ao fato de que essas fotografias são um registro valioso do olhar do velho mestre sobre a paisagem que ele plantou com a colaboração de diversos seres. Muitos desses momentos foram registrados quando eu não conhecia a Floresta e nem o mestre escultor.

Por estar impedida de estar em campo junto do Duilo para

desenvolver esse estudo, me debruçar sobre os seus registros fotográficos foi o modo que eu encontrei de incluí-los nesse processo, pois eu via a paisagem através da sua lente. Além disso, as fotografias me colocaram naquele lugar em um momento em que eu não estava ali, quando desconhecia o lugar e a relevância do trabalho criativo do mestre artesão.

As fotografias que aguçavam a minha memória e me faziam redescobrir um lugar que eu havia habitado, paradoxalmente, me apresentam um lugar desconhecido, uma vez que elas não são registros de uma paisagem dada como pronta, e sim de um ciclo infinito de transformações.

CIRCULARIDADES

Floresta de Pedra Verde, junho de 2023

IÊ CAMARADA!

Cara pessoa leitora, acho que já posso chamá-la de camarada, pois a nossa relação se transformou quando você aceitou, por meio da sua imersão neste texto, entrar na roda viva que se formou ao longo da pesquisa. Espero que o tempo em que habitou estas linhas tenha sido de qualidade.

Como o ciclo das águas, os cachos dos cabelos de Taiwo, o jogo da capoeira e tudo mais, que gira e roda, os movimentos realizados para esculpir esta tese foram circulares. Pois circular é um modo de dar continuidade ao movimento.

Gosto de pensar o caminho da pesquisa como um rio. Após os primeiros movimentos, algumas mudanças precisaram ser feitas, e essas mudanças alteraram o curso das coisas. Com um novo desenho de pesquisa, cheguei pela primeira vez à Floresta de Pedra Verde para acompanhar o trabalho do mestre escultor Duilo Bretas.

Acreditei que iria observar e analisar com minúcia o trabalho do mestre escultor para responder à minha pergunta e alcançar os meus objetivos. A pergunta e os objetivos se mantiveram, mas como quem se deixa levar pela correnteza de um rio, as circunstâncias permitiram que este trabalho também fosse conduzido pelas dinâmicas e pelos afetos que meu encontro com o mestre escultor mobilizou. Certas coisas só foram reveladas e algumas possibilidades só se configuraram pelas experiências que vivi com o Duilo.

As experiências foram transformadoras, e as de aprendizado abriram caminho para a criação, a troca, a experiência e a colaboração. A primeira lição aprendida foi a de que apenas a observação, por mais meticulosa que fosse, jamais seria o suficiente para que eu descortinasse as relações que buscava compreender. Para falar de tais relações, foi necessário que eu estivesse envolvida em experiências de engajamento com a coletividade de seres que habitam a paisagem da Floresta de Pedra Verde.

Essas relações tiveram início quando aceitei o convite do velho mestre para me tornar aprendiz, no tempo em que estivesse na Floresta. Além do aprendizado, o ato de desenhar, incorporado à pesquisa, e praticado tanto por mim quanto pelo Duilo, permitiu que o desenho fosse um dispositivo de troca e tradução, e – por que não dizer? – transmutação. A transmuta-

ção começou com minha busca por compreender a vida secreta das formigas, motivada pela admiração que o Duilo nutria por elas e pelo impacto desses pequenos seres no processo criativo do artesão. Ao me ver segui-las, o velho mestre me convidou para aprender a fazê-las, como um início de um processo para me transmutar em formiga. Nessa experiência, compreendi que ele não me ensinava apenas técnicas escultóricas, mas também me revelava, sem dizer uma palavra, que esculpir é uma tarefa que envolve uma coletividade de seres e tem como missão construir outros modos de existência.

Assim, os momentos de aprendizado não se restringiram ao ato de esculpir, pois o Duilo fazia reflexões profundas que transcendiam as nossas ações, uma delas foi sugerir uma correspondência entre o ato de esculpir, a gestação e o parto. O seu modo de criar analogias me inspirou a criar outras ao longo deste texto, assim como fiz ao propor uma aproximação entre a capoeira e a escultura, duas práticas de conhecimento que falam dos nossos modos de existência.

Esse exercício possibilitou que os nossos mundos se encontrassem novamente, e, ao olhar para uma prática de conhecimento e fazer o movimento reverso em relação a outra, eu compreendi melhor as duas, sem que, com isso, uma assimilasse a outra e as diferenças entre ambas fossem anuladas. Os ganhos no movimento de convergência das experiências distintas

de ambas as práticas estão em compreender, de modo profundo, as relações de criação ligadas a elas.

O esforço em construir o texto a partir de uma estrutura narrativa, e que conta com a inserção de desenhos e imagens como parte do texto, foi uma tentativa de fazer com que essa pluri-escrita pudesse acolher diversas audiências. Nesse exercício, encontrei desafios e limites. No entanto, segui o fio narrativo por acreditar que o papel fundamental do conhecimento é conectar as pessoas, e não as segregar. Em uma nação como o Brasil, essa é uma questão de sobrevivência.

Durante o acompanhamento do processo criativo e produtivo do mestre escultor Duilo Bretas, comecei a descortinar a natureza das relações entre pessoas e coisas de pedra e percebi que a criação de esculturas é atravessada por diversas coisas, pois as relações de criação se ampliam para a paisagem e para os seres que a habitam. Como o próprio artesão ressalta, tais seres, assim como ele, colaboram mutuamente com os processos de criação.

Essa percepção me instigou a fazer um estudo da paisagem, mas impossibilitada de ir a campo, desisti da ideia. Até que, numa tentativa de habitar a pesquisa, eu comecei a mexer no acervo de fotografias do Duilo, e elas eram, em sua maioria, registros daquela paisagem. Foi a partir das

fotografias do mestre artesão que eu refleti sobre a paisagem no contexto de produção de esculturas.

A Floresta de Pedra Verde, a mata de Cerrado e os processos constitutivos de seres e paisagens compõem o pluriverso criativo do artesão. As fotografias, além de me trazerem informações do início da constituição da floresta, como a primeira pedra plantada ali, funcionaram como um vetor de memória, que me fazia rememorar o tempo em que habitei aquela paisagem. Durante todo o curso da pesquisa fui convidada a colaborar com os processos compositivos da paisagem, o que me permitiu verificar que tais processos se dão através de relações simbiopoéticas que envolvem, além da paisagem, um corpo diverso de atividades, a coletividade de seres que a habitam e os materiais.

E qual foi a importância de descortinar tais relações simbiopoéticas? Poder contar outras histórias sobre a produção de esculturas de pedra-sabão em Minas Gerais, como um modo a garantir o pluralismo ontológico inerente aos seres que, ao habitarem a paisagem da Floresta de Pedra Verde, contribuem colaborativamente com a composição de esculturas.

“Quando nós rejeitamos a história única, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre nenhum lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso” (ADICHIE, 2009). Podemos dizer que a Floresta de

Pedra Verde, com sua diversidade de seres, existências, narrativas e práticas acolhe uma multiplicidade de histórias e constrói um paraíso.

Quando o mestre cria suas coisas esculpidas, como as fontes dos pequenos lagos da Floresta, refloresta o resquício de mata do Cerrado e esculpe pessoas negras e indígenas, ele cria composições simbiopoéticas que transcendem a escultura. Em conjunto, o que as esculturas fazem (não enquanto ações isoladas do mestre, mas que abarcam muitos seres) é prolongar a vida. O que o Duilo faz nos seus termos com a contribuição de outros seres é ampliar existências para estender o sopro de vida, como um modo de contribuir para que o céu não caia (KOPENAWA, 2016) e, quem sabe, tentar adiar o fim do mundo (KRENAK, 2019). Podemos dizer dos mundos...

Victória

*Que esta pesquisa, como a grande roda viva que foi, possa continuar a promover encontros e transformações, que, por outra via, nunca aconteceriam.
Que ela seja a continuação da vida para outros meios.*



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi; TED (ORGANIZAÇÃO). **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARTURO, E. *Sentipensar con la Tierra: Las Luchas Territoriales y la Dimensión Ontológica de las Epistemologías del Sur*. AIBR - Revista de Antropología Iberoamericana. vol. 11, nº 1, Enero, pp. 11-32, 2016.

BARROS, M. **Matéria de Poesia**. Rio de Janeiro: Record, 2001

BARROS, M. **Poesia Completa**. São Paulo: Leya, 2011.

BASKIN, C. C. BASKIN, J. M. *Seed: Ecology, Biogeography, and Evolution of Dormancy and Germination*. Academic London: Press, 1998.

BERGER, John. *Berger on drawing*. Jim Salvage (ed.) Agahbullogue: Ocassional press, 2007.

BEZERRA, Márcia. **Teto e afeto: sobre as pessoas, as coisas e a arqueologia na Amazônia**. 1ª ed. – Belém: PA: GKNoronha, 2017.

BEZERRA, M. **Com os Cacos no Bolso: o colecionamento de artefatos arqueológicos na Amazônia brasileira**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. vol. 38, pp. 85-99, 2018.

BEZERRA, M. **O machado que vaza ou algumas notas sobre**

peças e superfícies do passado presente na Amazônia. Vestígios – Revista Latino Americana de Arqueologia Histórica, Brasília: v. 12, nº 2, pp. 53-58, 2018.

BOSI, E. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos.** 14ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, E. **O tempo vivo da memória.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CARVALHO, J. J. **Um panorama da música afro-brasileira. Parte 1: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba.** Série Antropologia. Brasília, pp. 2-40 2000.

CARVALHO, J. M. **Ritual da Tucandeira da etnia Sateré-Mawé : língua, memória e tradição cultural.** 153 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Artes) – Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2015.

CASTAÑEDA, Q. **The “Ehtnographic Turn” in archaeology.** In: Castañeda, Quetzil & Christopher Matthews. **Ethnographic Archaeologies: Reflections on Stakeholders and Archaeological Practices.** Plymouth: Altamira Press, pp. 25-61, 2007.

CHATERLARD, D. S. & CERQUEIRA, A. C. **O conceito de simbiose em Psicanálise: uma revisão de literatura.** Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica, vol. 18, nº 2, pp. 257-271, 2015.

DA MATA, R. **O ofício de etnólogo, ou como ter Anthropological blues.** Boletim do Museu Nacional – Antropologia, nº 27. Rio de Janeiro: Nova Série, pp. 1-12, 1978.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Londres: continuum, 2004.

DIAS, V. C. P. L. **Panela de pedra-sabão mineira: estudo de um bem cultural pela perspectiva interdisciplinar do design**. 157 f. Dissertação (Mestrado em Design). Universidade Estadual de Minas Gerais – UEMG. Belo Horizonte, 2018.

FEYERABEND, P. K. **A ciência em uma sociedade livre**. São Paulo: Ed. UNESP, 2011.

FEYERABEND, P. K. **Contra o método**. 2. ed. São Paulo: Unesp, 2011.

FEYERABEND, P. K. **Matando o tempo: uma autobiografia**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

FILHO, A. M. M. **O Negro e o Garimpo em Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

FLORIANO, E. P. **Germinação e dormência de sementes florestais**. Caderno Didático, nº 2, 1ª ed. 2004, 19 p.

FONSECA, V. M. **Escola e status racial em Cachoeira do Campo/ MG no século XIX**. Cadernos de pesquisa. v.45 nº 155, pp. 156-177, 2015.

GELL, A. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**, In: Arte e Ensaios. n. 8, pp. 174-191, 2001.

GELL, Alfred.; DIAS, Jamille Pinheiro (trad). **Arte e agência: uma teoria antropológica**. São Paulo: Ubu, 2018.

Haber, A. F. **Arqueologia, Fronteira e Indisciplina**. *Revista Habitus - Revista Do Instituto Goiano De Pré-História E Antropologia*, 9(1), 5–16, 2012.

HARAWAY, D. **Antropoceno, capitaloceno, plantationoceno, chthuluceno: fazendo parentes**. *Clima Com Revista Científica – pesquisa, jornalismo e arte*. Ano 3, vol. 5, pp. 139-146, 2016.

hooks, bell. *Yearning.Race, Gender and Cultural Politcs*. Boston: South End Press, 1990

_____. **Teoria feminista: Da margem ao Centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

HARTEMANN, Gabby. **Voltar, contar e lembrar de Gangan: por uma arqueologia griótica afrodecolonial em Mana, Guiana**. 228 f. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG. Belo Horizonte, 2019.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Ouro Preto/MG. Informações sobre a formação do município (2010)**. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

INGOLD, T. **Estar vivo: Ensaio sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

_____. **Paisagem ou mundo tempo?** In: *Estar Vivo. Ensaios sobre Movimento, Conhecimento e Descrição*, pp 193-205. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

_____. **Desenhando juntos: fazer, observar, descrever.** In: *Estar Vivo. Ensaios sobre Movimento, Conhecimento e Descrição*, pp. 315-324. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

_____. *Making: Making: anthropology, archaeology, art and architecture.* Routledge: Londres, 2013.

_____. *Temporality of the landscape.* In: *The perception of the environment. Essays in livelihood, dwelling and skill*, pp.189-208. Londres: Routledge, 2000.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber.** Rio de Janeiro: Imago, 1976.

KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOPENAWA, D. & ALBERT, B. **A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami.** São Paulo: Companhia das letras, 2016.

KUSCHNIR, K. **Desenho etnográfico: onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo.** *Revista Pensata*, vol. 7, nº 1, pp. 328-369, 2018.

LATOUR, B. **Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia.** Bauru: EDUSC, 2004.

LATOURE, B. **Reagregando o social. Uma introdução à teoria do ator-rede.** Salvador: EDUFBA e EDUSC, 2012.

LEMOS, Afonso de. **Monografia da freguesia de Cachoeira do Campo.** *Revista do Arquivo Público Mineiro.* Belo Horizonte: APM, 1941.

MACEDO, R. B. *Unearthing real-time 3D ant tunneling mechanics. Proceedings of the National Academy of Sciences*, vol. 118, nº 36, 2021. Disponível em <<https://www.pnas.org/doi/full/10.1073/pnas.2102267118>> Acesso em: 04 jun. de 2023.

MACHADO, J. Arqueologias indígenas, os Laklãnõ Xokleng e os objetos do pensar. **Revista de Arqueologia - SAB.** vol. 30, nº1, pp. 89-119, 2017.

MELQUÍADES, V. **Os artesãos de pedra: arqueologia e museologia das vasilhas de pedra-sabão em Minas Gerais.** Dissertação (Mestrado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo. USP, 2011.

MELQUÍADES, V. **Pedras artesãs: materialidades, tecnologias e mobilidades das panelas de pedra-sabão em Minas Gerais.** 346 f Tese (Doutorado em Arqueologia) - Universidade de São Paulo - USP, 2017.

MESTRE PASTINHA. **Capoeira Angola.** Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1988.

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Ouro Preto/MG. Informações sobre a formação do município (2010)**. Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/mg/ouro-preto/panorama>>. Acesso em: 8 jan. 2020.

MESTRE PASTINHA. **Caderno Albo: “Quando as Pernas Fazem Miserê: a metafísica da Capoeira”** Salvador: não datado Disponível em: <<http://campodemandinga.blogspot.com/2007/08/os-manuscritos-do-mestre-pastinha.html>>. Acesso em 20 nov. de 2019.

MILLER, D. **Como conduzir uma etnografia durante o isolamento social**. Blog do Labemus. You Tube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NSiTrYB-0so>>. Acesso em: 10 agosto de 2020.

MUNZI, S., CRUZ, C., CORRÊA, A. (2019) *When the exception becomes the rule: An integrative approach to symbiosis. Science of the Total Environment*, Vol. 672, pp. 855-861, 2019.

NASCIMENTO, W. **Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis**. Ensaio Filosóficos, v. 13, pp. 153-170, 2016.

PALLASMAA, Juhani. **As mãos inteligentes: a sabedoria existencial e corporizada na arquitetura**. Rio de Janeiro: Bookman, 2013.

SAADA, J. F. **Ser afetado**. Trad. Paula Siqueira. **Cadernos de campo**, n.13, pp. 155-166, 2005.

SANTOS, A. B. **As fronteiras entre o saber orgânico e o saber**

sintético. In: Anderson Ribeiro Oliva *et al* (orgs). Tecendo redes antirracistas: Áfricas, Brasis, Portugal. Belo Horizonte: Autêntica, pp. 23-35, 2019.

SOURIAU, E. *Los diferentes modos de existencia*. Buenos Aires: Cactus, 2017.

SOUSA NASCIMENTO, L. A. **No rastro da cobra-grande: cosmologias e territorialidades no Médio Rio Negro**. Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste, vol. 5 n^o 10, pp. 207-222, 2018.

STRATHERN, M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. São Paulo: Cosacy Naif, 2014.

TARKOVSKY, A. *Sculpting in time: Reflections on the Cinema*. London: The Bodley Head, 1986.

TAUSSIG, M. *I swear, I saw it: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

TSING, A. **Viver em ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Brasília: Mil Folhas, 2019.

VIVIAN, R.; SILVA, A. A.; GIMENES, M.; FAGAN, E. B., RUIZ, S. T.; LABONIA, V. **Dormência em sementes de plantas daninhas como mecanismo de sobrevivência: breve revisão**. Planta Daninha, vol. 26, n^o 3, pp. 695-706, 2008.

VIDAL, L. **A Cobra Grande: uma introdução à cosmologia dos povos indígenas do Uaçá e Baixo Oiapoque – Amapá**. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2009.

VIVEIROS DE CASTRO. **O nativo relativo**. *Mana*, 8(1), 113-148,2002.

WAGNER, R. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

XAKRIABA, C. N. C. **O barro, o jenipapo e o giz, no fazer epistemológico de autoria Xakriabá: reativação da memória por uma educação territorializada**. 218 f. Dissertação (mestrado em Desenvolvimento Sustentável) - Universidade de Brasília, Brasília, 2018.

ZARANKIN & CRUZ. *Arqueología contaminante: Narrativas y una crítica ala falacia del distancamiento des arqueólogo y su objeto de estudio en la experiencia antártica*. *Sentidos Indisciplinados: arqueología, sensorialidad y narrativas alternativa*. Capítulo 11. *1ª ed.* – Madri: JAS Arqueología S.L.U, p. 345-369, 2017.

OUTRAS FONTES

KRENAK, Ailton. **Comunicação oral**, em 22 de agosto de 2019, no Encontro Internacional de Arte, Cultura e Democracia no Século XXI, em Belo Horizonte – Minas Gerais.

MESTRE IRAN. **Depoimento oral**, em 18 de maio de 2023, em Belo Horizonte – Minas Gerais.

MOURA, Jair. A dança guerra. **Documentário**,1968.

O CANTO DOS ESCRAVOS. **Disco.** Gravadora Eldorado, São Paulo, 1982. Programa Ensaio, Geraldo Filme, TV Cultura, 1992^o