

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE POS-GRADUAÇÃO EM ARTES

SABRINA MARIA RIBEIRO DAMAS

CORPO INCANDESCENTE:
o corpo e a ancestralidade no processo artístico de mestras ceramistas

BELO HORIZONTE
2024

SABRINA MARIA RIBEIRO DAMAS

**CORPO INCANDESCENTE:
o corpo e a ancestralidade no processo artístico de mestras ceramistas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Fernandino

BELO HORIZONTE
2024

Ficha catalográfica
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

738
D155c
2024

Damas, Sabrina, 1979-

Corpo incandescente [recurso eletrônico]: o corpo e a ancestralidade no processo artístico de mestras ceramistas / Sabrina Maria Ribeiro Damas. – 2024.

1 recurso online.

Orientador: Fabrício Fernandino.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Inclui bibliografia.

1. Argila – Teses. 2. Cerâmica – Teses. 3. Criatividade – Teses. 4. Arte – Estudo e ensino – Teses. 5. Ceramistas – Teses. I. Fernandino, Fabrício José, 1956- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

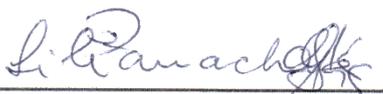
FOLHA DE APROVAÇÃO

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de Dissertação da aluna
SABRINA MARIA RIBEIRO DAMAS - Número de Registro **2021699514**.

Título: **“CORPO INCANDESCENTE: O corpo e a ancestralidade no
processo artístico de mestras ceramistas”**


Prof. Dr. Fabrício José Fernandino – Orientador – EBA/UFMG


Profa. Dra. Rosvita Kolb Bernardes – Titular – EBA/UFMG


Profa. Dra. Lilian Panachuk de Sa – Titular – FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 05 de julho de 2024

(Via do aluno)

AGRADECIMENTOS

Às minhas filhas, Yara e Ágata, amores da minha vida que me ensinam tanto todos os dias. São minha fonte de inspiração, energia e criação. Obrigada pela paciência e amor incondicional, principalmente nos dias de mais estresses, incertezas e cansaço.

Aos meus pais, Arnaldo e Ana Isabel, pela criação amorosa, por sempre me proporcionarem liberdade, amor incondicional e acolhimento para eu ser quem sou desde criança com toda minha essência. Por serem meu porto seguro, por tanto incentivo e apoio, desde sempre. Agradeço principalmente, por me oferecerem sustentação e me trazerem equilíbrio nos momentos mais difíceis deste percurso. Vocês são meu amor sem medidas, minha ancestralidade, os honro e reverencio;

Aos meus irmãos: Arnaldo, Eduardo e Leonardo; às minhas cunhadas: Denise, Stifany e Rejane; às minhas sobrinhas e sobrinhos: Raphael, Maria Luiza, Maitê, Alice, Ayla e Lucas, por promoverem em mim o real sentido de família e fortaleza, por todo apoio e incentivo, muito obrigada.

Aos meus ancestrais e antepassados que intuitivamente me guiaram e fortalecem meus caminhos e escolhas, os honro e reverencio.

Ao Antônio por me incentivar ao mestrado, me ajudar com o projeto inicial, por todo apoio e amizade, minha eterna gratidão.

À Lúcia por todo apoio, incentivo e carinho, muito obrigada.

À minha grande amiga, irmã de alma, comadre e companheira de trabalho, Débora Di Salvio, pelas ótimas fotos das minhas oficinas e atividades, pelo incentivo diário, pela compreensão e paciência quando estive só pela metade em tudo que fazia para conseguir me dedicar mais aos estudos. Obrigada, principalmente, pelos vinhos, danças e prosas que ajudaram a aliviar o cansaço, quando a mente já não aguentava.

Aos meus companheiros de trabalho e irmãos na amizade: Henrique, Regina, Eva e todos os colegas do Centro Cultural Venda Nova por fazerem parte da minha vida, apoiarem minha formação e estarem sempre à disposição, muito obrigada.

Meus agradecimentos sinceros aos amigos e familiares que me apoiaram e incentivaram, principalmente, ao Tio Otávio e primo Laurindo pelas informações e histórias de família que contribuíram bastante para elaboração deste trabalho.

Ao estimado professor, verdadeiro mestre e um grande orientador, Fabrício Fernandino. É com muita admiração e carinho que expresso meu sincero agradecimento por todo seu empenho, sensibilidade, dedicação e auxílio intenso. Por sua organização e disciplina que me deram um norte, por acreditar em mim quando eu quase desisti e por tanto incentivo.

Sou extremamente grata às mestras ceramistas Adel, Dalzira e Adriana por tanta generosidade na partilha de seus vastos conhecimentos, pelo afeto e carinho com que transmitem seus saberes. Vocês são uma fonte de admiração e inspiração. Muito obrigada por todo aprendizado.

Meus sinceros agradecimentos ao professor e mestre, João Cristeli, por todo incentivo e apoio na arte do barro, por sempre ensinar com tanta disposição, empenho e afeto. Obrigada, principalmente, pelo auxílio para construção do primeiro forno de cerâmica do Centro Cultural Venda Nova, o pontapé inicial que promoveu meu mergulho na arte da cerâmica.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro pelos aprendizados e trocas, por me proporcionarem tantos momentos valiosos.

Obrigada ao amigo Nei Leite e Ivanir, por me receberem em sua casa e me acolherem da melhor forma, por tantas trocas e vivências especiais, muito obrigada.

À amiga ceramista, companheira das queimas e uma professora inspiradora, Lílian Panachuk, obrigada pelas partilhas, por ensinar com tanta simplicidade e afeto, pelo entusiasmo e sorriso largo, muito obrigada.

Às maravilhosas professoras Rosvita e Ana Cristina por me apresentarem o campo das pesquisas autobiográficas que me abriu horizontes.

Às alunas, alunos e ex-alun@s do Centro Cultural Venda Nova que me enchem de orgulho com suas produções, me apoiam e incentivam à pesquisa e à criação artística constantes. As que participaram das construções dos fornos do CCVN. E aos que muitas vezes me ajudaram e ajudam no exaustivo processo da queima à lenha: Ana Luiza, Virgínia, Andrea, Silvia, Emi, Wanderlany e Rinara.

À Denise e Rômulo por me receberem com tanto carinho no sítio, pelas trocas e aprendizagens nesse caminho do barro.

Ao Cadu por sua amizade e carinho, pela tradução do Resumo desta dissertação, por me apoiar e incentivar a tantos anos, muito obrigada.

Às amigas e amigos do coração: Con, Bruna, Lu, Mari, Micha, Flávia, Gabi, Jaider, Vivian, Paulinha, Carol e Aline que sempre me acolhem, incentivam, apoiam e proporcionam verdadeiros momentos de bálsamo, risos e afeto, muito obrigada.

Ao Professo Marciel, aos alunos, amigos e colegas das aulas e noites de forró, essa dança que me enche a alma de alegria, deixa meu corpo e mente em êxtase e que aliviou várias tensões corporais durante a dissertação.

Aos mestres da FICA Jurandir, Cobra Mansa e Valmir; aos contramestres da FICA Gabriel e Thiago; a todos os amigos da família FICA e amigos capoeiristas das voltas que o mundo dá, muito obrigada pelos momentos de trocas, aprendizagens e vadiagens.

Finalmente agradeço aos professores, membros da banca, pelo tempo disponibilizado na leitura e na avaliação desta dissertação, que certamente irá contribuir para meu aperfeiçoamento como artista e em minhas futuras pesquisas.

RESUMO

Nesta dissertação, apresento minhas vivências, experiências e trocas com as mestras: Adel Souki – artista visual, ceramista, pesquisadora e professora formada pela escola Guignard, possui um atelier em Brumadinho, onde ministra cursos e promove queimas em seu forno Anagama; Dalzira Pereira Leite – ceramista Xakriabá que desenvolve a cerâmica tradicional do seu povo, do legado das suas ancestrais, produzindo esculturas de animais do cerrado desde sua infância, vive na aldeia Barro Preto, que se localiza próxima a cidade de São João das Missões, Norte de Minas Gerais e Adriana Martinez – ceramista argentina, reside em Avellaneda (Buenos Aires) onde realiza muitos cursos e residências artísticas em sua casa/ ateliê, é grande pesquisadora e difusora da cerâmica que reflete a tecnologia das peças arqueológicas de diferentes povos originários de Abya Yala. São mestras que se confluem na queima à lenha, ensinam com todo um corpo presente e disponível na lida com o barro; com movimentos e gestos cadenciados, firmes e precisos. Transmitem com muita generosidade e afeto saberes ancestrais. Neste trabalho procurei trazer detalhadamente essas vivências que traduzem as peculiaridades do fazer cerâmico de cada uma. Do tratamento do barro, da produção, criação artística, da queima à lenha ao acabamento das peças. Uma pesquisa que fala sobre a poética dos gestos, de conhecimentos que ficam impressos no corpo e entrega total de quem se propõe a este ofício com tanta dedicação. Fala da beleza, precisão e firmeza da gestualidade dos corpos femininos frente ao barro. Uma pesquisa em que procuro refletir sobre a potência da conexão real com a terra mãe, do corpo que fala e conduz o caminho da criação, da arte, que se ressignifica a cada nova proposta com esta matéria tão versátil e poderosa, a argila. Também procuro traçar a forma como as vivências, aprendizagens e experiências com as mestras influenciaram minha pesquisa em arte, meu processo criativo e seguem reverberando em minhas produções como artista e arte/educadora.

Palavras-chave: barro; queima à lenha; arte da cerâmica; saberes tradicionais.

ABSTRACT

In this thesis I present experiences and exchanges with two masters: Adel Souki – visual artist, ceramist, researcher and teacher at Guignard Art School, she has an atelier in Brumadinho where she teaches classes and burns pieces in her Anagama oven; Dalzira Pereira Leite – Xacriabá ceramist who does the tradicional ceramic of her people, promoting the legacy of her ancestors, producing animal sculptures from the "cerrado" (tropical savanna in eastern Brazil) since her childhood, who lives in the village of Barro Preto near to the city of São João das Missões, northern Minas Gerais; and Adriana Martinez – Argentinian ceramist, who lives in Avellaneda (Buenos Aires) where she teaches classes and does artist residencies at her home/ atelier, she's a great researcher spreading out the ceramic that reflects the technology of archeological pieces from different Abya Yala people. These masters converge in the burning of the wood, teaching with their present and available bodies dealing with clay,; with movements and cadenced gestures, firm and precise. They transmit with great generosity and affection ancestral knowledge. In this work I tried to describe with details these experiences that translate the peculiarities of the practical ceramic work from each one of them. From the clay dealing, the production, artistic creation, from the wood burning to finishing the pieces. This research is about the poetry of gestures, knowledge that imprints the body and the total implication of those who choose this craftsmanship with such dedication. It's about beauty, precision and the firmness of gestures from feminine bodies towards clay. A research in which I reflect about the power of a real connection with Mother Earth, the body that speaks and guides the way to creation, about art that resignifies each new proposal with such a versatile and powerful matter, the clay. I also trace a form on how the experiences and learning from these masters have influenced my research in art, my creative process and they still reverberate in my production as an artist and art educator.

Keywords: Clay; burns wood; ceramic art; traditional knowledge.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Foto da minha avó Maria com sua família	12
Figura 2 – Olaria do Vô Luiz Ribeiro dos Santos	17
Figura 3 – Mulheres trabalhando na olaria do Vô Luiz	17
Figura 4 – Encontro do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro na EBA/UFMG	19
Figura 5 – Término da construção coletiva do primeiro forno do CCVN	20
Figura 6 – Queima de Buraco no CCVN	22
Figura 7 – Detalhes da aula da Adriana Martinez na EBA/UFMG	23
Figura 8 – Queima Anagama no Ateliê da Adel em Brumadinho	33
Figura 9 – Queima em forno de papel na Estação Ecológica da UFMG	36
Figura 10 – Definição da medida da base do forno	38
Figura 11 – Quebra de argila seca com uso de enxadas	39
Figura 12 – Preparação da massa	39
Figura 13 – Adel iniciando a base do forno	40
Figura 14 – Início da construção da câmara das lenhas	41
Figura 15 – Tripé de galhos sobre a câmara das peças	42
Figura 16 – Construção do arco da entrada da câmara de lenha	43
Figura 17 – Início da chaminé do forno.....	44
Figura 18 – Detalhe da chaminé	44
Figura 19 – Primeira queima do forno	45
Figura 20 – Resultado das queimas	47
Figura 21 – Primeira etapa do forno no Espaço Cultural Flor do Cascalho	48
Figura 22 – Segunda Etapa do forno no Espaço Cultural Flor do Cascalho	49
Figura 23 – Nei e seus alunos da E.E. Indígena Xukurank	54
Figura 24 – Escola Estadual Indígena Xukurank na Aldeia Barro Preto	56
Figura 25 – Cantina da Escola Estadual Indígena Xukurank	56
Figura 26 – Construção da sala de oficina de cerâmica da E.E. Indígena Xukurank	57
Figura 27 – Corte e escolha das madeiras para as paredes de enchimento	58
Figura 28 – Mestre Etelvina amarrando as madeiras com cipós e detalhe da amarração	59
Figura 29 – Construção da parede de enchimento (pau a pique)	60

Figura 30 – Forno de arco catenário no ateliê do Nei Leite Xakriabá	61
Figura 31 – Estrutura de metal para o arco do forno catenário	62
Figura 32 – Esboço das medidas para construção do forno de arco catenário	63
Figura 33 – Construção do forno de arco catenário com Nei Leite	63
Figura 34 – Finalização da construção do forno com alunos da E. E. Indígena Xukurank	64
Figura 35 – Dona Dalzira me preparando uma tapioca em sua cozinha.....	65
Figura 36 – Visita à casa da Dona Dalzira	66
Figura 37 – Toás na Exposição “A água é mãe da terra” do Nei Leite e artistas Xakriabás/ BH.....	70
Figura 38 – Estileiro para pingar a dicuada.....	71
Figura 39 – Sabão feito por Dona Dalzira de pinhão e tingui.....	72
Figura 40 – Fabricação de sabão de cinza	73
Figura 41 – Adriana trabalhando no seu ateliê. Buenos Aires/Ar.....	76
Figura 42 – Dança das mãos. Ateliê Tierra Vieja. Buenos Aires/Ar.....	79
Figura 43 – Adriana colocando chamote na argila. EBA/UFMG	81
Figura 44 – Quantidade de argila para começar o belisco.....	82
Figura 45 – Construção do Forno na Escola de Belas Artes/UFMG.....	84
Figura 46 – Obras da Adriana Martinez no seu ateliê. Buenos Aires/Ar.....	87
Figura 47 – Minha produção na residência artística. Buenos Aires/Ar	89
Figura 48 – Técnicas de engobe e esgrafiato.....	90
Figura 49 – Almoço com as <i>Olleras Cooperativas</i> no Ateliê. Buenos Aires/Ar	92
Figura 50 – Aplicação de cera de abelha sobre as peças recém-saídas do forno.....	92
Figura 51 – Adriana modelando uma peça grande.....	93
Figura 52 – Construção de um tambor de cerâmica.....	94
Figura 53 – Eu, criança, sorrindo para meu pai que tirou a foto.....	96
Figura 54 – Minha mãe recebendo o diploma de professora em Santa Rita do Sapucai/MG.....	98
Figura 55 – Meu pai apagando incêndio em uma malharia em Santa Rita do Sapucaí/MG.....	99
Figura 56 – Dia da pamonha em família. Ribeirão Vermelho, Paraisópolis/MG.....	100
Figura 57 – Eu abraçada com meu Vô Luiz (ao centro), Vó Maria ao seu lado e toda família.....	102
Figura 58 – Obras explorando a forma do casulo e várias materialidades.....	104

Figura 59 – Trabalho criado durante uma disciplina optativa de dança cursada na Faculdade de Educação Física/UFMG.....	106
Figura 60 – Algumas obras e esboços relacionados ao corpo realizados durante a graduação.....	108
Figura 61 – Eu e Mestre Jurandir Nascimento.....	111
Figura 62 – Desenhos e Pinturas na FICA-Mx e Casa Brasil - México/DF.....	113
Figura 63 – Ateliê de Escultura - UNAM/México	114
Figura 64 – Momentos na capoeira angola e vivências coletivas nos encontros de Permangola	117
Figura 65 – Minha produção cerâmica de utilitários, apitos e objetos sonoros.....	120
Figura 66 – Confeção da fôrma de gesso e escultura de cerâmica a partir do molde.....	122
Figura 67 – Processo de elaboração do segundo molde de gesso da minha barriga de grávida.....	123
Figura 68 – Obra Ventres da Terra na exposição <i>O Tudo e o Nada</i>	124
Figura 69 – Yara e Ágata modelando o barro.....	125
Figura 70 – Obra Embarazo no projeto Escultura no Centro.....	127
Figura 71 – Registros das aulas, alunos, suas produções e queimas.....	129
Figura 72 – Queima de buraco da Eliana. Cachoeira do Choro, Curvelo/MG.....	131
Figura 73 – Preparação da massa para construção do forno no modelo pré-colombiano.....	132
Figura 74 – Base do primeiro forno no CCVN do modelo pré-colombiano.....	133
Figura 75 – Construção do arco e estrutura interna do forno (para grelha).....	134
Figura 76 – Reboco do forno pré-colombiano	135
Figura 77 – Queima à carvão com a <i>Compañía Hornera</i> no Museu de História Natural/UFMG	136
Figura 78 – Queima em família com forno efêmero a carvão.....	137
Figura 79 – Construção do forno da Denise e queima. Esmeraldas/MG.....	139
Figura 80 – Forma e tijolos de adobe do Rômulo.....	141
Figura 81 – Registros da construção do forno de biscoito do Rômulo.....	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	CAPÍTULO 1 – FOGO: ADEL SOUKI.....	29
3	CAPÍTULO 2 – TERRA: DALZIRA PEREIRA LEITE	51
4	CAPÍTULO 3 – AR: ADRIANA MARTINEZ	74
5	CAPÍTULO 4 – ÁGUA: SABRINA MARIA RIBEIRO DAMAS	96
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	144
	REFERÊNCIAS.....	148
	ANEXO	151

1 – INTRODUÇÃO

Sou filha, neta e bisneta de notáveis mestres em seus ofícios, legados de uma riqueza imensurável, que trago impresso no corpo, na alma e em cada uma das minhas células. São saberes que esboçam minha essência e me ajudam a traçar, com orgulho, a minha própria história no caminho do barro, um caminho em busca da simplicidade, do tempo do barro, da espera, do fogo, da memória, dos saberes das comunidades tradicionais, de grandes mestras e mestres anônimos que deixaram suas marcas em peças que atravessam os tempos, que me levam por um caminho que está apenas começando. Com esta dissertação, honro e venero os meus mais velhos e meus ancestrais.

Durante o processo de pesquisa, recorri muitas vezes à minha mãe, minha primeira mestra, Ana Isabel Ribeiro Damas, com objetivo de conhecer melhor minhas raízes. Ela me relatou algumas lembranças e memórias da sua infância e adolescência, na roça, como uma das filhas mais velhas da minha avó Maria (que pariu catorze filhos, mas a primogênita veio a falecer com apenas dois anos de vida, por pneumonia). Minha mãe possui muitas habilidades primorosas, é uma artista autodidata, uma costureira notável; a cada vez que eu desejava uma roupa para uma ocasião especial, com muita habilidade e perfeccionismo, traçava os moldes e dava vida a qualquer roupa que eu tivesse esboçado em um pedaço de papel, era impressionante. Ofício da costura, herdado da sua Tia Dita e Tia Nana, irmãs da minha Vó Maria Marcondes, sua mãe. Me contou histórias sobre meu bisavô materno, Octávio Pereira. Disse que ele confeccionava grandes cestos de taquara ou cipó, um tipo de balaio, segundo ela, chamados de Jacá, utilizados para transportar alimentos e grãos, no lombo dos cavalos, durante as viagens que ele fazia.

Por vezes, fiquei imaginando-o tecendo, vislumbrando sua destreza e rapidez em trançar as fibras, foi quando compreendi o quanto herdamos dele essa habilidade, pela facilidade que temos em tecer e usar as mãos, tanto minha mãe, quanto eu. Na época em que aprendi a tecer, trançar e urdir tramas, durante a faculdade, foi como se tivesse feito aquilo a vida inteira, os fios e fibras facilmente deslizavam por minhas mãos, parecia apenas que acessava algo já impresso em minhas entranhas. Na Figura 1 apresento uma foto antiga da minha família materna, da minha avó Maria ainda criança, ela está no centro da foto, de branco, ao lado dos seus irmãos e irmãs. No centro da foto, atrás dela, estão seus pais, meu bisavô materno, Octávio Augusto

Pereira e a minha bisavó Anna Izabel Martins Marcondes. É um registro que não possui data, mas, segundo meu tio Otávio, irmão mais velho da minha mãe (com quem também troquei algumas mensagens para conseguir mais fatos e registros), era aproximadamente o ano de 1935. Há alguns anos ele realizou uma profunda pesquisa e criou a árvore genealógica da família de José Luiz dos Santos, seu avô paterno e meu bisavô paterno.

Figura 1 – Foto da minha avó Maria com sua família



Fonte: Arquivo da autora [s.d.].

Sempre que aprendi alguma técnica tradicional percebi o quanto faz-se imprescindível valorizar os ofícios e assegurar-lhes uma continuidade, como é recorrente nas culturas africanas e indígenas. Honrar os que vieram antes de nós, é compreender como nossas raízes nos influenciam. Entender que somos o resultado de múltiplas facetas das diversas pessoas que compõem nosso passado mais distante. São as heranças que ficam em nossa memória, incorporadas em nossa essência. A conexão com o nosso passado existe independente do nosso querer,

somos o fruto de muitas histórias: é o que nos torna únicos e singulares. É o que promove a sensação de pertencimento, inclusão, conexão com a teia da vida. Na sabedoria dos povos originários, existe uma ancestralidade ainda maior, que vai além dos elos consanguíneos. Trata-se de uma respeitosa e profunda conexão da humanidade com a natureza e seus elementos, tudo é vida.

Atualmente, compreendo melhor o que passei a considerar como um processo de apagamento histórico, implícito e velado, característico dos processos coloniais: a questão do desconhecimento ou do pouco que sabemos sobre as inúmeras narrativas dos diversos povos originários que habitaram o continente antes da invasão e das populações de descendência africana, que foram escravizadas e extremamente violentadas. Entendi que as histórias contadas nos livros didáticos eram outras, subliminarmente o conhecimento eurocêntrico é imposto como uma verdade, única e dominante.

Tardei em aprender que existem diversas lacunas presentes nessa história. E passei a conhecer e respeitar as múltiplas trajetórias que sempre existiram, a perceber os diferentes modos de ser e pensar o mundo. Foi a partir das minhas vivências na capoeira angola, na universidade e nos encontros com mestres e mestras do notório saber, que pude compreender a coexistência de distintas perspectivas decoloniais¹. Um caminho sem volta, de aprendizados constantes, em que procuro estar com ouvidos atentos e aberta aos ensinamentos que chegam de diferentes maneiras, pessoas e lugares.

No percurso da pós-graduação, por exemplo, foram muitos momentos de trocas e compartilhamento de informações, principalmente entre os colegas discentes. Em uma das primeiras disciplinas que cursei durante o mestrado, recebi de um colega, Bruno Vilela, um exemplar do seu livro *Arte e Política na América Latina*², livro que me apresentou reflexões e discussões recentes acerca das maneiras de se ver, fazer, pensar arte e cultura neste território de Abya Yala. Termo que vem sendo utilizado como uma autodesignação dos povos originários das Américas e surge em oposição ao termo América, buscando construir um sentimento de unidade e pertencimento

¹ Decolonialidade, contra-colonial ou pensamento decolonial são termos que se contrapõem ao colonialismo, ao poder cultural, social e político exercido pelos europeus sobre os povos subalternizados.

² CAMPBELL, Brígida e VILELA, Bruno (Orgs.). "Arte e Política na América Latina". 1º Ed. Belo Horizonte: Espaço Experimental de Arte, 2021.

entre esses povos. Após séculos de subalternidade desde a invasão europeia em 1492, o termo Abya Yala representa a resistência desses povos em rejeitar a generalização eurocêntrica. Essa mudança não significa apenas uma substituição de nome, mas, sim, a afirmação de uma identidade política e a busca pela descolonização do discurso no continente. Como propõe o geógrafo, professor e escritor Carlos Walter Porto-Gonçalves (Doutor em Geografia pela UFRJ que atua principalmente sobre os temas de colonialidade do saber, ecologia política, território-territorialidade e justiça ambiental), em seu artigo “Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidade”, propõe:

Abya Yala configura-se, portanto, como parte de um processo de construção político-identitário em que as práticas discursivas cumprem um papel relevante de descolonização do pensamento e que tem caracterizado o novo ciclo do movimento indígena, cada vez mais um movimento dos povos originários. A compreensão da riqueza dos povos que aqui vivem há milhares de anos e do papel que tiveram e têm na constituição do sistema-mundo, vem alimentando a construção desse processo político-identitário (Porto-Gonçalves, 2009, p. 28).

O compilado de textos organizados por Bruno e Brígida aprofundam temas sobre as dinâmicas de resistência e poder sob um viés contra-colonial. Mostram que seguimos em uma estrutura de poder na qual os impactos da colonização permanecem através do tempo e influenciam a forma como enxergamos ou reproduzimos práticas de dominação.

A crueldade da nossa história não se manifesta somente nos violentos processos que exterminaram em massa povos indígenas e escravizaram africanos, mas se enraíza no campo da cultura na medida em que naturaliza as narrativas hegemônicas que não levam em conta a cultura de diversos povos que ainda sobrevivem nesse território, reforçando o racismo estrutural presente em nossa sociedade. Além de criar uma dinâmica de exclusão e invisibilização dessas vozes, as mantém nas margens do discurso oficial, impedindo, assim, a criação de um campo crítico que impacte na realidade política (Campbell e Vilela, 2021, p. 7).

A primeira vez que ouvi os termos e conceitos como *contra-colonização* e *decolonial*, por exemplo, foi somente entre os anos de 2016 e 2017, quando tive a oportunidade de participar como ouvinte, durante três semestres consecutivos, do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais³ da UFMG. Um programa que propõe diálogos que se cruzam e se atravessam entre os

³ Para conhecer sobre o Programa De Formação Transversal Em Saberes Tradicionais da UFMG acessar o site: <<http://www.saberestradicionais.org/sobre/>>. Acesso em: 29 jul. 2019.

conhecimentos acadêmicos e os saberes indígenas, quilombolas e de outras comunidades tradicionais, com presenças significativas de verdadeiros guardiões de saberes e ofícios em extinção, mestras e mestres do notório saber.

A cada aula, propostas muito instigantes e encontros cheios de vivências me trouxeram uma chuva de proposições, reflexões, experiências muito significativas para o corpo e a alma. Neste período, passei a ter conhecimento, por exemplo, sobre um grande pensador quilombola da atualidade, Antônio Bispo dos Santos, conhecido também como o Nêgo Bispo. Participou como mestre convidado da disciplina dos Saberes Tradicionais. É Lavrador, poeta, escritor, professor, se formou nos saberes de mestras e mestres do Quilombo Saco Curtume, no município de São João do Piauí. Faleceu no ano passado, em dezembro de 2023, deixando um legado enorme de ideias e pensamentos em que compartilha seus conhecimentos e cosmovisão adquiridos em experiências no quilombo. É de sua autoria conceitos como contra colonialismo e confluência. Em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significações*, afirma:

Vamos compreender por colonização todos os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e até de substituição de uma cultura pela outra, independentemente do território físico geográfico em que essa cultura se encontra. E vamos compreender por contra colonização todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios (Santos, 2015, p. 47).

Das tantas aulas especiais que pude participar como ouvinte da disciplina dos Saberes Tradicionais, uma delas me tocou profundamente, uma vivência com a Mestre Luceli Moraes Pio, raizeira do cerrado da Comunidade Quilombo do Cedro, município de Mineiros (GO). No primeiro dia de aula, éramos em torno de 80 estudantes; saímos da sala a pedido da mestra para nos dirigir à área externa, em frente ao prédio CAD 2, que se localiza dentro do campus da UFMG, e, assim, do lado de fora, com os pés descalços sobre a grama, fizemos um enorme círculo. Ela pediu que cada um se apresentasse dizendo o próprio nome e o nome completo dos avós, paternos e maternos. Para minha surpresa, e de muitos presentes, a grande maioria não sabia, não se lembrava ou sabia apenas o primeiro nome. Foi um choque geral. Muitos se entreolharam e riram da própria memória, do desconhecimento ou comentaram nunca terem parado para pensar nisso.

Após essa apresentação, Luceli deu uma aula inesquecível sobre ancestralidade, reconhecimento, respeito aos mais velhos e relatou casos referentes às suas próprias memórias e histórias. Enfatizou que somos parte de todos que vieram antes de nós. Fiquei muito tocada com suas palavras durante aquela experiência: me fez repensar minha própria história, com uma certa tristeza, por não ter tido essa consciência anos atrás, quando ainda tinha meus avós vivos e poderia me sentar aos seus pés e lhes pedir para ouvir seus relatos de vida com o coração cheio de curiosidades e entusiasmo.

Após essa vivência e no decorrer da pesquisa para esta dissertação, senti a necessidade de buscar mais informações acerca dos meus antepassados. Tenho muita admiração pela minha ancestralidade e pelo o que trago desses antepassados impresso em mim, principalmente dos meus pais, aos quais sou eternamente grata por tudo e pelo tanto que aprendo com eles, a vida inteira. Meu pai, Arnaldo Machado Damas, é um homem muito sábio, quem sempre admirei e que desde cedo nos incentivou à leitura e aos estudos, apesar de ele não ter tido a oportunidade de fazê-lo. Aprendi com ele vários ofícios e tarefas do dia a dia: como afiar uma faca na pedra; trocar lâmpadas; abrir e consertar aparelhos que, de repente, paravam de funcionar; colecionar antiguidades e quinquilharias; a ter uma caixa completa de ferramentas e saber usá-las; furar parede com furadeira, usar serrote, bater prego etc. Acredito que veio dele o meu gosto por esculpir, moldar, martelar, consertar, criar e o quanto eu adoro usar ferramentas.

Tenho orgulho de olhar para trás e saber, por exemplo, que meu avô materno, o Vô Luiz, produzia tijolos e tinha uma olaria (Figuras 2 e 3) que ficava no Ribeirão Vermelho, bairro rural de Paraisópolis-MG, onde minha mãe cresceu. Foi uma atividade que meu avô manteve por muitos anos. O meu primo mais velho, Laurindo, me contou que quando adolescente trabalhou por alguns anos ajudando a carregar de tijolos o caminhão do seu pai, tio Laurindo, que os comprava para revenda. Trabalho pesado do qual se orgulha porque lhe trouxe valores profundos que o conduziram a um caminho de sucesso e realização.

Segundo minha mãe, meu avô desenvolveu muitas profissões envolvendo a terra e o plantio. Em suas memórias de infância, ela recorda ajudá-lo a revolver o café colhido e espalhado no quintal para secar. Conta o quanto ele cuidava do cafezal, contratava pessoas para ajudar na colheita e, que, após a secagem, o café era

ensacado e vendido. Meu tio Otávio contribuiu somando informações de que o Vô Luiz trabalhou também com a criação de gado leiteiro, seguindo os passos do seu pai, meu bisavô José Luiz do Santos, produzindo leite e vendendo para cooperativa local. Em outro momento, montou uma pequena feccularia (fábrica de produção de farinha de milho e derivados).

Figura 2 – Olaria do Vô Luiz Ribeiro dos Santos



Fonte: Arquivo da autora. Outubro de 1978.

Figura 3 – Mulheres trabalhando na olaria do Vô Luiz



Fonte: Arquivo da autora. Outubro de 1978.

Tenho lembranças vívidas da minha infância nas memoráveis férias no Ribeirão Vermelho. Chego a sentir o cheiro delicioso do milho verde cozido e a salivar com a recordação das pamonhas, incomparáveis, produzidas pela família. Era um evento anual, praticamente uma tradição, onde todos os membros auxiliavam de alguma forma, até as crianças tinham uma função: tirar o cabelo do milho (eu adorava esta tarefa). São momentos que trouxeram muitas cores, sabores e cheiros à minha infância tão bem vivida.

Na maioria das aulas e experiências da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG que pude participar, o que mais me impressionou foi a forte conexão das mestras e mestres com a natureza, com a terra, mãe Terra, tão sábia e generosa, que ensina a todo momento, a partir de cada elemento que a compõe. Absorver essas experiências me levou de encontro ao desejo de investir na terra, no barro, um elemento versátil, farto e acessível, como matéria-prima tanto para o meu trabalho artístico quanto para o arte-educadora. Mas, para trabalhar com a argila e transformá-la em cerâmica fazia-se necessário um forno.

Sou servidora da Fundação Municipal da Cultura – FMC da Prefeitura de Belo Horizonte, desde 2011, e arte-educadora do Centro Cultural Venda Nova – CCVN, desde 2012. O lugar no qual o CCVN se encontra é lindo amplo e muito arborizado, um espaço cultural público e descentralizado, onde tenho autonomia para desenvolver muitos projetos artísticos e oficinas, oferecidas regular e gratuitamente, à população da cidade. No segundo semestre de 2016, após ter recebido da Cerâmica Braúnas, uma fábrica de tijolos localizada em Ribeirão das Neves/MG, uma doação considerável de argila (aproximadamente 100 tijolos crus), comecei a oferecer com bastante frequência e regularidade, as oficinas de modelagem em argila.

Um objeto feito de argila, se não for levado à queima para se transformar em cerâmica, fica muito frágil, pode se quebrar facilmente ou derreter se tiver contato com água. Como não tínhamos onde queimar as produções dos alunos e nem onde guardar tantas peças, era inviável dar continuidade às oficinas desenvolvidas no CCVN. Por isso, fui à Escola de Belas Artes-EBA da UFMG buscar orientação sobre como construir um forno à lenha para queimar as peças produzidas no centro cultural. Procurei o Professor Dr. João Augusto Cristeli de Oliveira, um grande artista visual e mestre ceramista, generoso e gentil, sempre disposto a auxiliar, com o qual tive aulas durante o período da graduação. Foi muito solícito quando o procurei sem fazer a

menor ideia de por onde poderia começar e com todas as dúvidas do mundo. Não sabia qual seria o forno mais apropriado para o nosso espaço. Não existia nenhuma verba da Fundação Municipal de Cultura para comprar os materiais necessários à execução do forno. Então, buscava algo que pudesse ser mais acessível e que utilizasse o mínimo de materiais. Após uma conversa esclarecedora, ele sugeriu que eu procurasse a artista e ceramista Adel Souki. Disse que ela tinha bastante experiência com a construção de fornos à lenha e coordenava um grupo de pesquisa intitulado Cultura do Barro, que também poderia auxiliar no processo.

Criado em 2013 e coordenado por Adel Souki e João Cristeli, o grupo de pesquisa Cultura do Barro se reunia na Escola de Belas Artes todas às terças-feiras à tarde. Contava com a participação de pesquisadores, estudantes da UFMG, artesãos, artistas e membros da comunidade externa. O objetivo era pesquisar e discutir questões sobre usos da cerâmica relacionados à arte, às práticas produtivas e culturais e aos universos simbólicos. Fiquei fascinada com o grupo e logo me tornei integrante. Com eles, vivenciei muitos aprendizados e experiências extremamente significativas para meu percurso inicial com a cerâmica, tanto por meio de estudos e pesquisas, quanto pelo aperfeiçoamento técnico.

Figura 4 – Encontro do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro na EBA/UFMG



Fonte: Arquivo da autora (mar. 2019).

Na Figura 4, vemos um registro desses momentos, do encontro às terças. No fundo da foto, ao centro, aparece o professor João Cristeli, de camisa azul claro em uma fala ao grupo. Vivenciar com eles distintas experiências nos encontros semanais

foi transformador, abriu meus horizontes para o campo artístico aliado ao fazer cerâmico. O grupo apresentava certa rotatividade de seus integrantes, mas alguns colegas, com os quais aprendi muito em trocas cheias de generosidade e afeto, já o compunham há bastante tempo. Agradeço a cada um deles, que, em algum momento, estiveram juntos a mim, compartilhando saberes: Juliana, Márcia, Helena, Marlúcia, Silésia, Onilson, Tânia, Leonardo, Ráisa, Theodora, Sofia, Nuno, Janaína, Armando, Alissa, Lili, Neide e, principalmente, aos queridos, João e Adel.

Foi sob a orientação destes ceramistas e mestres maravilhosos, Adel e João, que a construção do que considero meu primeiro forno à lenha ocorreu, na manhã do dia 13 de fevereiro de 2017 (Figura 5). Realizado de forma coletiva com alunos da EBA/UFMG e do CCVN e construído em uma área aberta ao lado da horta do Centro Cultural Venda Nova com alguns materiais doados e outros disponíveis no local, como esterco, argila e areia, representou um momento simbólico e marcante.

Figura 5 – Término da construção coletiva do primeiro forno do CCVN



Fonte: Arquivo da autora. Crédito: Débora Di Salvio (fev. 2017).

Após a construção, a demanda pelas oficinas gratuitas e realizadas periodicamente cresceu muito. Atraiu um público de diferentes pontos da cidade. Aprofundei os estudos, produções e experimentações artísticas em trabalhos de cerâmica, e, como professora, busquei multiplicar os saberes cerâmicos que apenas

se iniciavam, saberes do fogo que ensina a cada queima. Essa experiência representou um marco, porque abriu muitos caminhos, muitas portas, muitos encontros, encontros muito especiais, como o ocorrido em julho de 2018, durante um evento chamado Venda Nova Sustentável, promovido pela FMC por meio do CCVN.

Nessa ocasião, por meio de uma contratação pela FMC, tivemos a oportunidade de trazer o artista e ceramista indígena Xakriabá Vanginei Leite Silva, filho da Dona Dalzira, com quem aprendeu a modelar suas primeiras peças de argila. Nei Leite Xakriabá, como costuma se apresentar, é indígena da Aldeia Barreiro Preto, onde é professor da Escola Estadual Indígena Xukurank. Ceramista e pesquisador graduado em Formação Intercultural para Educadores Indígenas pela Faculdade de Educação da UFMG e Mestre em Artes pela EBA/UFMG, durante o evento, Nei Leite ministrou oficinas durante toda a semana para um público diverso; tivemos uma produção intensa de peças em argila e, ao final, uma queima que ocorreu no domingo, durante todo o dia.

É uma queima bastante demorada, foram quase dez horas de trabalho, além de demandar um gasto enorme de lenha e muita disposição corporal. Também levou muito tempo para que as peças esfriassem: somente ao terceiro dia de manhã foi possível tocá-las e ainda estavam levemente mornas quando foram retiradas.

A queima de buraco realizada por Nei Leite durante o encerramento da 4ª Edição do Venda Nova Sustentável no Centro Cultural (Figura 6) foi bem diferente daquela com que estávamos acostumados. Ele quis apresentar uma queima tradicional do seu povo, uma das queimas mais antigas da cerâmica, que consiste em cavar um buraco na terra com a profundidade de uns 50 centímetros, aproximadamente, para, em seguida, empilhar as peças umas sobre as outras e cobri-las com algumas telhas ou cacos de cerâmica a fim de protegê-las dos possíveis pedaços de brasas que vão caindo por cima. Ao redor do buraco são dispostas muitas lenhas (toras bem grandes) que à medida que queimam, vão produzindo brasa e sendo empurradas para o buraco.

Ter a oportunidade de conhecer e passar alguns dias junto ao Nei, ter ouvido atentamente suas histórias e narrativas sobre seu povo, experienciar na prática a dimensão dos seus conhecimentos tradicionais por meio das técnicas que se apresentavam simples e ao mesmo tempo sofisticadas, acessíveis e delicadas, foi maravilhoso e enriquecedor. Me ensinou, por exemplo, que era importante ter uma

“janela” ou um buraco no forno (no caso, no primeiro forno construído no CCVN não tinha), por onde pudesse observar a cor das peças durante a queima para aprender (por meio da observação) quando atingiam o ponto certo (a coloração incandescente, um laranja intenso quase branco, como a cor da brasa), para finalizar a queima e parar de alimentar o fogo. Essa experiência e tantas outras confluências que tivemos posteriormente, me deixou interessada em conhecer mais sobre a cerâmica Xakriabá. Ele me apresentou e presenteou com seu *Manual de cerâmica Xakriabá* (Leite, 2017). Um livro singular, fruto do seu Trabalho de Conclusão de Curso – TCC, que contempla sua pesquisa ao iniciar o movimento de retomada da cerâmica em seu território, na Aldeia Barro Preto, próxima a cidade de São João das Missões, Norte de Minas. Um livro que relata de maneira bem didática com o passo-a-passo de algumas técnicas, os saberes orais e tradicionais de seu povo.

Figura 6 – Queima de Buraco no CCVN



Fonte: Arquivo da autora (jul. 2018).

Tivemos uma troca direta de conhecimentos e histórias. Da relação de amizade que criamos, surgiu o desejo de conhecer de perto o trabalho da sua mãe, Dona Dalzira Pereira Leite, sua primeira mestra, sua base e referência, fonte viva dos conhecimentos ancestrais de seu povo na prática do barro.

Outro encontro muito significativo que implicou diretamente em meu processo de criação artística, na relação do meu corpo com o barro e que mudou minha forma de ensinar e lidar com a argila, ocorreu em novembro de 2018, quando participei de oficinas com a mestra Adriana Martinez em um evento realizado na Escola de Belas Artes/UFMG organizado pela ceramista, arqueóloga e professora Lílian Panachuk (que se tornou uma amiga nas experiências do barro e queimas à lenha) em parceria com o professor João Cristeli e o Grupo Cultura do Barro, do qual ela também era integrante. Panachuk é graduada em Ciências Sociais pela UFMG, possui o mestrado em Arqueologia na USP e doutorado em Antropologia na UFMG. É uma pessoa incrível, generosa, com vasto conhecimento acerca da cerâmica tupi guarani, com diversas publicações e artigos. Atualmente, é professora do Departamento de Antropologia e Arqueologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG. Quando soube da oficina, fiquei muito entusiasmada, porque já acompanhava o trabalho da Adriana pelas redes sociais e me encantava com os objetos sonoros que ela produzia. Mas, participar pessoalmente de suas aulas foi transformador.

Figura 7 - Detalhes da aula da Adriana Martinez na EBA/UFMG



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2018).

Vivenciei experiências pontuais, curtas e singulares. Foi marcante acessar a impressionante tecnologia dos povos originários que eu não conhecia, aprender outras técnicas e perspectivas no campo da cerâmica. Me identifiquei prontamente com essa relação das técnicas a partir das produções dos mestres do passado.

No Figura 7, apresento detalhes das aulas com a mestra Adriana Martinez. Na primeira foto, ela demonstra sobre minha cabeça como fazer a base para confeccionar uma panela de cerâmica a partir da técnica pré-colombiana, na qual a cabeça é usada como molde, como a base inicial para construção da panela. Na segunda foto, ela inicia a modelagem a partir de uma pequena bola de argila, explicando a importância do tato, do toque, da percepção do corpo sobre a peça de argila desde o começo de sua construção.

Fiquei fascinada pela metodologia da Adriana. Era notável a presença marcante do corpo em todo seu processo de ensino. Em alguns momentos, mostrava como o corpo era uma referência de medida; em outros, a ferramenta e muitas vezes o suporte, a base para executar a obra. Estava ali o tempo todo; corpo que falava, determinava, explicava, demonstrava, atuava; um corpo vivo, em constante movimento, incandescente. Os aprendizados daquela semana foram determinantes para a escolha da Adriana como uma das mestras da pesquisa para esta dissertação.

Percebo que o fio condutor que me conectou a essas mestras, que, além de terem se tornado para mim referências ceramistas primordiais, vem dos conhecimentos partilhados que promovem uma cerâmica acessível e permite, aos que aprendem, dar continuidade em seus estudos e criações. Saberes que refletem ancestralidade e tradição, saberes orgânicos que fomentam grande autonomia. Além disso, a relação direta e presencial, corporal, permeada pela oralidade, pelo aprender olhando e fazendo junto, assim como acontece na perpetuação do conhecimento com os saberes tradicionais.

Durante as pesquisas bibliográficas realizadas para esta dissertação, me identifiquei com o trabalho do historiador e pesquisador pernambucano, Antônio Torres Montenegro, que tem uma reconhecida atuação no uso da metodologia da história oral. É professor titular do Departamento de História da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e foi um dos responsáveis pela criação da Associação Brasileira de História Oral. Ele traz um conceito interessante quanto ao uso mais amplo e subjetivo da memória, onde propõe:

Um outro aspecto a ser analisado é o do resgate da memória. Esta é construída a partir de um universo diversificado de marcas que poderá nos remeter ao relato de imagens, situações, acontecimentos ou a narração de experiências. Tais quadros são lembrados por um processo de estímulos dirigidos à memória voluntária ou através de processos associativos inconscientes e/ou desconhecidos à memória involuntária [...]

No interior desse processo de universos imbricados, o tempo cronológico inexistente. O tempo da memória é o tempo da experiência de um período de vida, de atividade profissional, política, religiosa, cultural, afetiva... que nos arrebatam e condicionam quase que inteiramente, nos fazendo perceber e reconstruir a realidade de uma determinada maneira (Montenegro, 1992, p. 56).

Senti a necessidade de buscar referências como essas que aprofundam o debate quanto ao uso de fontes orais em pesquisas científicas, porque este foi o percurso que escolhi: da aprendizagem que surge do contato direto com as mestras, do observar o corpo, os movimentos repetitivos na lida com o barro, conhecimentos que estão nas delicadezas das falas, dos gestos, dos corpos e um pouco além, nas entrelinhas, no inaudível, nas subjetividades das palavras ditas, do olhar, do toque; essas aprendizagens, que penetram todos os poros do corpo e ficam ali, guardadas na memória sensorial e cinestésica do corpo.

Durante minha graduação, aprendi muito sobre saberes tradicionais e a riqueza com que a natureza nos brinda o tempo todo. Tive uma sólida formação no campo das fibras vegetais com uma outra mestra muito querida, da qual fui monitora em suas aulas por dois semestres consecutivos, a Profa. Dra. Joice Saturnino, que ministrava as disciplinas de Artes da Fibra da EBA/UFMG. Ela detém um amplo conhecimento acerca das fibras vegetais para fabricação de papéis, técnicas de trançado, tecelagem e produção de pigmentos naturais. Aprendi muito ao seu lado durante os primeiros anos da graduação, principalmente sobre a importância de se valorizar o conhecimento popular, tradicional, os saberes de terreiros e quintais, das matas e do campo, pois realizávamos pesquisas de campo em cidadezinhas do interior de Minas Gerais para aprender com senhoras e senhores locais determinado conhecimento ou ofício. Em sua tese de doutorado, intitulada *Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular*, Joice imprime em um texto muito poético e autobiográfico detalhes da riqueza desses aprendizados a partir dos conhecimentos e saberes da população, do “intercâmbio de conhecimentos” (Saturnino, 2014, p. 24):

[...] mas o que mais chamou minha atenção foi justamente o termo “Livro vivo” usado para identificar as pessoas que foram as fontes de informação para os registros, possuíam o conhecimento e os transmitiam oralmente. Aprendi

principalmente sobre o respeito devotado a elas, e, ainda que, para eles, a morte é como se fechássemos um livro para sempre, e que as pessoas podem e precisam ser “lidas” (Informação verbal).

Somos livros que se revelam na construção sensível do mundo, mas, às vezes, nada dizem ficando silenciosos, nem sempre prontos para serem lidos. Possuímos palavras escondidas em nossa intimidade, palavras que circulam dentro de nós, segredos fechados em territórios identitários alimentados pela vida (Saturnino, 2014, p. 24).

Com essa bagagem das vivências que tivemos, entendi que para sorver as sabenças e fazeres tradicionais da cerâmica, seria imprescindível a convivência direta com as mestras, pois, só assim seria possível um mergulho profundo em processos de criação estética e sensível nos devaneios do corpo, dos gestos, das formas tridimensionais impregnadas pelas memórias ancestrais.

Ancestralidade me remete à natureza da qual somos parte, uma vez que não estamos separados do mundo natural, mas intrinsecamente ligados à sua dança elementar. Somos parte de um todo, como a água, a terra, o fogo e o ar. Temos a presença de cada elemento em nós. Os quatro elementos imutáveis que compõem a matéria, simbolicamente traduzem perfeitamente as transformações da arte cerâmica. Cada elemento carrega consigo uma riqueza de significados e conexão com o cosmos e a vida. Por isso, de forma subjetiva e metafórica, os escolhi para representar as ceramistas e os quatro capítulos desta dissertação. Quatro capítulos, quatro elementos, quatro ceramistas que se confluem na arte do barro e da queima à lenha. Os três primeiros capítulos são dedicados às mestras, nossas trocas e confluências, onde procuro relatar e detalhar as experiências ao lado delas (com muito respeito e carinho). São saberes transmitidos com o corpo, o olhar, os gestos, a conversa, os movimentos e muito afeto. Por fim, no último capítulo, exponho minhas vivências, experiências e produções artísticas enquanto aprendiz da arte do barro e o quão essa arte se multiplica e reverbera na minha atuação como arte-educadora.

O primeiro capítulo representa o elemento FOGO. Feroz e transformador, este elemento impulsiona-nos para a mudança e a evolução. Simboliza a transmutação, a força vital, o entusiasmo e a criatividade que impulsionam a ação. A cerâmica surge com a transformação e ação do fogo sobre o barro. Fogo que acende a nossa paixão e energia criativa. Escolhi a mestra Adel Souki para representar este elemento, uma mulher forte, com uma energia impressionante, uma chama inspiradora e incandescente brilho no olhar. Nesse capítulo, abordo brevemente sua trajetória artística e percurso com a arte da cerâmica, apontando suas principais referências, e

apresento algumas vivências ao lado da mestra, relatos da construção de fornos que com ela aprendi de algumas vivências enriquecedoras com seu Grupo de Pesquisa Cultura do Barro.

O segundo capítulo representa o elemento TERRA, simbolizando estabilidade e crescimento em nossos esforços físicos e mentais. Na natureza humana, a terra é a nossa capacidade de permanecermos firmes em nossas convicções, nutrir nossos corpos e almas, cultivar relacionamentos e projetos duradouros. Tem como símbolo um triângulo apontado para baixo, cortado por um traço na horizontal pela parte inferior. Ao apontar para baixo, o triângulo evidencia a importância da terra, do chão, das raízes, da ancestralidade. Por isso a escolha da mestra Dalzira Pereira Leite, que em seu fazer cerâmico e jeito de ser, evidencia a estreita relação com a natureza, com seus antepassados e toda sabedoria do povo Xakriabá. Nesse capítulo, relato minhas vivências em seu território, como a construção de uma parede de enchimento (pau a pique) e as trocas e aprendizagens com seu filho, Nei Leite, que me recebeu em sua casa durante minha estadia na aldeia. No capítulo 2, apresento, ainda, a transcrição de uma conversa com a Dona Dalzira, que, com sua calma, fala mansa, doce e acolhedora, relata seus primeiros contatos com a modelagem no barro e alguns saberes tradicionais Xacriabás, como a fabricação de telhas, sabão de pinhão e tingui e o uso do toá e da dicuada.

O terceiro capítulo, por sua vez, representa o elemento AR. O ar é o sopro vital que inspira. Elemento da mente e da comunicação, leve e etéreo, simboliza a liberdade, clareza e expansão da consciência, do pensamento. Em nossa essência, o ar é a nossa capacidade de pensar criticamente, comunicar nossas verdades e sonhar com possibilidades infinitas. Corresponde ao mundo sutil entre o céu e a terra, ideias, conhecimentos e criatividade. Escolhi a mestra Adriana Martinez para estar representada por este elemento, pois vejo o quanto sua arte promove o intercâmbio e transmissão de conhecimentos. Nesse capítulo, procuro mostrar como a mestra dedica sua vida à pesquisa, divulgação e valorização das tecnologias presentes nas produções cerâmicas de peças arqueológicas de diferentes culturas e povos originários de Abya Yala. Sua arte reflete o saber feminino na ancestralidade do barro, um vínculo orgânico e visceral desde suas origens, como mostram diversas narrativas indígenas quanto a origem da argila. Ao final do capítulo, apresento os relatos das vivências com a mestra em Belo Horizonte e durante a minha residência artística na

Argentina em seu ateliê. Também faço um breve apontamento sobre as Olleras Cooperativas — “cooperativas de paneleiras” em tradução para o português —, um grupo de mulheres ceramistas que formaram um coletivo para promover um saber ancestral e fomentar a autonomia feminina (grupo do qual Adriana foi a precursora) por meio da produção e venda de peças totalmente artesanais em todas suas etapas e inspiradas nas tecnologias cerâmicas dos povos originários de Abya Yala.

O quarto capítulo representa o elemento ÁGUA. Elemento que com sua natureza fluida, adaptativa e misteriosa, simboliza a emoção e a intuição. Água que conecta e purifica, representa a profundidade dos sentimentos, é o veículo das emoções, reflete a capacidade de amar, sentir e conectar-se com o outro. Nesse capítulo, o elemento ÁGUA me representa, reflete minha empatia, desejo de partilha, envolvimento e habilidade de fluir com as marés da vida. E de forma intuitiva, no quarto capítulo esboço minhas experiências artísticas. Faço um breve relato do meu ser no mundo, da infância ao caminho percorrido no fazer artístico e no trabalho da pesquisa com o barro. E ainda, exponho minha atuação como professora pesquisadora, falo dos saberes e das criações no fazer cerâmico que são semeados, fertilizados e colhidos no campo fértil da arte-educação.

Como metodologia de pesquisa de uma abordagem qualitativa e natureza básica, busquei informações bibliográficas e coleta de dados em artigos, teses e dissertações de pesquisas que se alinhavam com meu trabalho; em livros, vídeos, sites, blogs e publicações de autores contemporâneos que também se acercaram aos temas investigados; em alguns livros de autores consagrados, e principalmente, na pesquisa de campo, que representou o ponto chave primordial desta dissertação, a valorização do conhecimento popular, da oralidade, por meio das vivências presenciais com as mestras.

Por fim, apresento as considerações finais, as referências bibliográficas (que estão bem completas e representam todo o universo pesquisado durante esse processo) e também referências pessoais que complementam essa pesquisa como o olhar da arqueóloga, ceramista e Profa. Dra. Lílian Panachuk sobre a cerâmica ancestral dos povos originários. No Anexo I, disponibilizo a transcrição de uma conversa nossa sobre a relação da cerâmica e agricultura em suas origens, sobre narrativas indígenas e a presença do corpo, do feminino, em peças arqueológicas.

2 – CAPÍTULO 1 – FOGO: ADEL SOUKI



Amigo Fogo

Elemento sagrado, de ti eu só preciso de uma chama para iluminar meu caminho. Ensina-me Grande Espírito, a discernir qual dessas inumeráveis chamas me pertencem, qual delas a mim é dedicada, para que não só ao meu ser eu possa guiar, mas a todos aqueles que do meu serviço precisam (Maria, p. 68, 2020).

Quando conheci Adel fiquei impressionada com sua vivacidade, energia e disposição para ensinar, transmitir com simplicidade e generosidade qualquer assunto que lhe perguntasse sobre cerâmica. Ele falava com entusiasmo, um sorriso no rosto e um forte brilho no olhar: era evidente sua paixão pela arte do barro. Adel é uma pessoa gentil, generosa, sábia, que consegue transmitir diversos saberes de uma maneira leve, descontraída, orgânica e visceral, uma verdadeira mestra do barro. Durante os encontros do grupo, costumava levar materiais como referência artística para apresentar e promover reflexões: livros, revistas, um folheto, encarte, catálogo de exposições de algum artista ceramista contemporâneo ou de alguma exposição do momento que havia ido e que achava interessante compartilhar. Gostava de instigar o grupo a proposições experimentais, semear ideias e de fazer anotações em seu caderninho, inseparável. Assim, surgiam os eventos do grupo, como os seminários, as atividades coletivas, as queimas experimentais; tudo era construído a muitas mãos, olhares, falas e gestos.

Adel Souki nasceu em Divinópolis, Minas Gerais, em 1940. Filha de pai libanês e mãe brasileira, mudou-se para Belo Horizonte aos 18 anos, quando cursou Letras Anglo-Germânicas na PUC-Minas. Foi servidora pública da prefeitura de Belo Horizonte por 23 anos, atuando como professora de inglês no Instituto Municipal de Administração e Ciências Contábeis – IMACO. Cursou Belas Artes na Escola Guignard em Belo Horizonte, considerando este um dos melhores períodos de sua vida de artista, tanto pelo contato próximo a grandes referências de professores artistas, como Amílcar de Castro e Marco Túlio Resende, por exemplo, quanto pela participação ativa em toda efervescência cultural da época. A convivência com Amílcar lhe rendeu muitos aprendizados, principalmente, sobre a importância do fazer, da persistência, de criar constantemente para ir ao encontro do que lhe é próprio e genuíno. O fazer artístico deveria estar alinhado com muito trabalho, esforço e

produção. Além de aluna, foi também sua colega de trabalho, pois, a convite dele, fez parte do corpo docente da Escola de Artes e Ofícios de Contagem, Minas Gerais, em 1983, como professora de cerâmica. Tal experiência fortaleceu sua paixão como educadora, como relata no livro *Adel Souki*, do projeto Circuito Atelier⁴. Nesse livro, que apresenta seu depoimento ao professor, poeta, crítico de arte e artista Márcio Sampaio, ela afirma: “a didática para mim passou a ser mais uma forma de criação. Cada oficina ou curso que preparo e executo é também o objeto de minha arte. Ensino cerâmica como prolongamento do meu trabalho” (Sampaio; Souki, 2007, p. 15). Dar aulas de arte era mais do que ensinar técnicas e conceitos, seu processo criativo e ensino de arte estavam conectados, provocando uma fusão entre poética pessoal e metodologia de ensino. Em sua trajetória, é perceptível sua inquietação e um forte desejo de explorar e conhecer cada vez mais uma matéria-prima tão potente como a argila, o barro. Souki é uma grande pesquisadora desta matéria, das técnicas, experimentações e dos procedimentos artísticos que a envolvem. Em seu depoimento, também afirma:

Bater e amassar o barro refaz meu caminho de vida. Tudo que faço se defronta comigo mesma e me reconheço na minha história e no meu tempo. Penso que construir um objeto de arte é parte de um ritual para tentar compreender a vida.

Argila eu tenho sempre muita e variada. Depois de feita a peça, o barro precisa secar. É um material de aparência dócil; por ser marcado com o mínimo de toque, precisa ser respeitado. Para cada tipo de trabalho uso uma mistura diferente de massa cerâmica. Depois de escolhida a argila adequada, é hora dos testes e dos experimentos (Sampaio e Souki, 2007, p. 19).

Qualificando-se amplamente por meio de inúmeros cursos ofertados dentro e fora do país. Em 1980, Souki fez um curso com a artista e ceramista Celeida Tostes⁵, que também se tornou uma forte influência para sua formação e desencadeou um processo de reflexão sobre seu próprio trabalho com o barro, momento em que passou a fazer experiências com terra e esmaltes. Construiu junto aos outros participantes do curso um forno simples para queima à lenha. O forno foi construído na Penitenciária das Mulheres em Belo Horizonte, onde após o curso desenvolveu um trabalho

⁴ A editora C/Arte criou em 1998 o projeto Circuito Atelier, coordenado por Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, com objetivo de apresentar ao público as produções plásticas, exposições, depoimentos e obras dos artistas selecionados.

⁵ Celeida Tostes nasceu no Rio de Janeiro, ceramista referência nas artes visuais, foi professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage por mais de 20 anos, seu trabalho reflete uma apurada investigação da materialidade do barro e inerente domínio do fogo, com uma extensa produção, destaca-se por suas práticas singulares de ensino em arte, sua poética pessoal, procedimentos coletivos e colaborativos.

voluntário por um ano. A experiência de construção do forno foi como uma iniciação, um momento simbólico, um rito de passagem e, assim, a partir daquela experiência não parou mais de construir fornos. Em parceria com a amiga, artista e ceramista de Belo Horizonte, Erli Fantini (que também participou do curso com Celeida), construiu vários fornos em escolas e entidades educacionais da cidade.

Outro fato marcante em seu percurso artístico foi conhecer Toshiko Ishii, uma ceramista japonesa naturalizada brasileira, que começou na cerâmica aos 70 anos de idade após se mudar para a região de Palhano, no Vale da Serra da Moeda, em Brumadinho (Minas Gerais). Exerceu a atividade cerâmica por 26 anos, se dedicando ao estilo Bizen⁶, técnica que a tornou conhecida e inspirou vários ceramistas (que se mudaram para lá ou construíram seus ateliês na região, como a própria Adel). Segundo Adel, Toshiko Ishii a influenciou de maneira muito significativa, a ponto de mudar sua forma de pensar, não apenas sobre a cerâmica, mas sobre a vida, conforme relata no documentário realizado pela TV Assembleia de Minas Gerais sobre seus 30 anos de carreira, no qual destaca momentos importantes e o contato com diversos artistas, principalmente sua relação com Ishii:

Maio de 82 foi muito importante na minha vida. Desse tempo em diante eu acho que mudou muito minha história de vida e da cerâmica. Não foi só a cerâmica, de vida também, por causa da pessoa que ela era. O modo de pensar a vida, que eu nunca tinha visto. O modo oriental, uma reflexão, uma reflexão sobre a cor. Eu lembro que... a gente pesquisou junto, ninguém era professora de ninguém, nós três pesquisávamos. E a gente falava, ah já aprendi a fazer a cor verde. Aí chegava e mostrava, olha aqui que cor que deu o verde (...) aí ela (falava), não Adel, não é esse tom de verde, eu quero aquele tom de verde da relva antes de amanhecer. Não é possível. (...) aí eu fui entendendo um pouco o que ela queria e o quanto é necessário em arte você ser exigente, a expressão é livre, mas na execução você tem que ser exigente (Trecho da fala de Adel Souki retirado do documentário: *Adel Souki: modelagem cerâmica e queima de argila*).⁷

Na estreita relação que adquiriram, foi absorvendo um pouco da cultura oriental de Ishii, tanto na exigência técnica (pela busca da cor ideal de determinado engobe, por exemplo) quanto no jeito de ser, na tranquilidade do fazer durante o processo de criação

⁶ Bizen caracteriza-se por um estilo de queima à lenha, de longa duração (aproximadamente 3 dias e 3 noites), de origem japonesa, que alcança alta temperatura (mais de 1200 graus celsius) e promove uma esmaltação natural sobre as peças a partir das cinzas das lenhas utilizadas para a queima.

⁷ Documentário realizado pela TV Assembleia de Minas Gerais sobre seus 30 anos de carreira. *Adel Souki: modelagem cerâmica e queima de argila* (2016). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=myJNDZn7J18>. Acesso em: 22 jul. 2022.

e na hora da queima, como também afirma em seu depoimento à Sampaio no livro do projeto Circuito Atelier:

O som tem um significado especial nesse momento. A escuta do fogo é necessária. Os sons de ar na porta e do fogo na chaminé indicam a temperatura acima de 1.100°C. O sopro, o assobio e a parada também são sinais característicos. Já a cor da fumaça na chaminé e a cor do fogo nas peças anunciam o momento certo de colocar mais lenha pela porta da frente. [...]

Toshiko, que me acompanhava nas primeiras queimas, usava uma palavra japonesa para tentar me fazer paciente nesses momentos de exaustão, em que o fogo negava a subir: *gaman*. Dizia ela que *gaman* é calma, é ter paciência com decisão de suportar. É dar tempo ao tempo (Sampaio, 2007, p. 23).

Toshiko Ishii faleceu em casa, aos 96 anos de idade, em sua Fazenda Palhano, no ano de 2007. Para conhecer mais sobre a cerâmica dessa artista japonesa sensível e talentosa, indico o livro *A Terra que virou poesia: a arte da cerâmica em Toshiko Ishii*, da professora, artista e ceramista, Márcia Seo, também integrante do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro. Em seu livro, de forma muito poética, tece com delicadeza trechos da biografia, vida e obra da ceramista Ishii, como afirma:

Em sua arte, transparece o comprometimento de alguém que veio de corpo e alma a Minas, trazendo consigo a bagagem artística de uma jovem que estudou no Japão desenho, canto e costura (Toshiko emigrou para o Brasil aos vinte anos de idade). Na Fazenda, desenhava a natureza e as pessoas ao seu redor. Em muitas peças, a presença do desenho é marcante. Foi pioneira em buscar a queima Bizen na região de Belo Horizonte, chamando assim a atenção de outros ceramistas. Hoje, vizinhas à Fazenda Palhano, as ceramistas Erli Fantini, Adel Souki e Inês Antonini instalaram seus respectivos ateliês com fornos à lenha criando assim um expressivo núcleo cerâmico mineiro contemporâneo (Seo, 2015, p. 32).

Para aprender mais sobre o forno Anagama, Adel Souki viajou para a França, e, durante um dos diversos cursos e formações das quais participava, conheceu um ceramista americano especializado em construir esse modelo de forno, Landry Deese, que, alguns meses depois, viajou ao Brasil para executarem juntos a construção do seu forno. Conforme relata a artista, ceramista e Profa. Dra. da Escola de Belas Artes /UFMG, Juliana Gouthier Macedo, em seu artigo “Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo”, conta:

Nessas andanças, em um curso no interior da França, conheceu o ceramista estadunidense Landry Deese, que aceitou o seu convite para construir um forno Anagama em seu ateliê, em um sítio vizinho ao de Toshiko, em Palhano, em Brumadinho, na região metropolitana de Belo Horizonte, em Minas Gerais. A primeira queima foi em novembro de 1998, durante quatro dias e quatro noites. O forno, seguindo os costumes japoneses, deveria ter um nome e, como conta Adel a ideia veio de Deese, que, todas as manhãs percebia as

terras de diferentes cores, remexidas, próximo ao local onde forno estava sendo construído. Era os rastros de um Tatu, animal que acabou dando nome ao forno (Macedo, 2019, p.145).

Figura 8 - Queima Anagama no Ateliê da Adel em Brumadinho



Fonte: Arquivo da autora (ago. 2019).

A Figura 8 mostra alguns registros de uma queima no forno Anagama, em Brumadinho, da qual pude participar e acompanhar parte do intenso processo. A primeira imagem mostra uma perspectiva frontal do seu forno Tatu. Na foto do meio, aparece Adel dispendo as peças dentro do forno. A terceira imagem retrata o fogo já saindo pela chaminé, um sinal que representa o quanto a temperatura já estava bem alta. A penúltima foto mostra a lenha sendo empurrada pela janela da frente do forno e, a última, apresenta as janelas laterais do Tatu, onde também são acrescentadas lenhas durante a morosa queima. É um longo e árduo processo que começa com a montagem do forno, cuja experiência ensina que há o lugar ideal para colocar cada

trabalho dentro do forno, pois, de acordo com o espaço escolhido, haverá determinado resultado e efeito da esmaltação sobre a peça. Mas, não se trata de um controle muito certo e específico, porque ainda assim, os efeitos e resultados pós-queima costumam ser imprevisíveis e encantadores.

É fascinante como a temperatura sobe e passa dos 1200 graus celsius, ainda que seja uma queima à lenha, normalmente é associada a uma queima de baixa temperatura. As peças a serem colocadas no forno precisam de ser feitas com uma argila preparada especificamente para aguentar uma temperatura tão alta. Geralmente, se adiciona à argila bastante chamote (que basicamente é um pó feito de cacos de cerâmica, da argila já queimada, triturada e moída) para temperar e aumentar sua resistência. Mas, não é qualquer argila. Muitos ceramistas preferem utilizar a porcelana para uma queima tipo Bizen, pois é um material cerâmico de maior dureza e resistência, de cor branca, às vezes translúcida, e, além disso, possui em sua composição uma mistura de caulim, feldspato e quartzo.

Na minha primeira experiência de queima no forno Anagama da Adel, apesar de ter colocado bastante chamote na massa com a qual preparei meus trabalhos, a argila não aguentou e minhas peças praticamente derreteram, como se tivessem se desintegrado, restando apenas alguns vestígios. Após esse dia, entendi o porquê da escolha da maioria pela porcelana.

Adel, durante a queima, acompanhava a medição da temperatura com ajuda de um pirômetro, que considera importante para entender quando colocar mais ou menos lenha, ou, indicando os procedimentos necessários para não deixar a temperatura cair, e, sim, seguir subindo gradativamente. É uma queima que exige bastante esforço corporal e muita disposição. Atualmente costuma-se formar grupos, para ter um pouco mais de mãos amigas, responsáveis por revezar a alimentação das chamas durante os dias e as noites que se sucedem, no decorrer do longo processo.

A queima mostra a importância do coletivo, de se trabalhar em grupo, pois são momentos de muito aprendizado, trocas e devaneios em que surgem os mais diversos assuntos, como discorre Macedo, também em seu artigo:

(...) Mas, mais especificamente nos momentos de queima no Anagama, entram em cena o que se pode chamar de performances da matéria, os sons do fogo, das chamas percorrendo as peças no interior do forno, a fumaça, em diferentes densidades e tonalidades, anunciam sutilezas quase imperceptíveis. O espaço ganha novas densidades, propiciando experiências

estéticas únicas a cada conformação, que se molda também pelas pessoas que passam por ali, (...)

Enfim, o Ateliê/Instalação se configura estética e poeticamente como uma plataforma para pensar e criar, afetando quem se dispõe a visitá-lo e a se amalgamar entre suas provocações sensíveis que emergem em seus cantos. Há, para a artista, momentos de silêncios, de pesquisas individuais, solitários, atravessados por encontros polifônicos, entre múltiplas narrativas, que se compõem e se recompõem com sons, cores, formas, cheiros, sabores e texturas, entre o torno, o fogo, os livros, as pessoas, as conversas, os ruídos (Macedo, 2019, p. 149).

Adel ministrou diversos cursos de cerâmica em Belo Horizonte e em cidades do interior de Minas Gerais, compartilhou inúmeras técnicas e tipos de queimas, como, por exemplo, a queima de origem japonesa, o *Raku*. Uma queima peculiar em que as peças de cerâmica biscoitadas (termo utilizado na cerâmica para se referir a uma peça que passou por uma queima de baixa temperatura: biscoitada ou biscoito), são esmaltadas e retiradas do forno incandescentes, colocadas primeiro em um recipiente fechado (como um latão), depois mergulhadas na água. Onde não foi esmaltado, a cor se torna preta e onde há esmalte aparece um efeito craquelado. As peças, neste tipo de queima, se destacam pela beleza do craquelê que apresentam. Outro tipo de queima que compartilhou foi a queima de “Forno de papel”. Um tipo de queima e forno efêmero em que as peças de cerâmica (também biscoitadas) são cobertas com lenha, uma tela de arame por cima e depois várias camadas de papel embebido em barbotina (argila líquida), com a função de isolante térmico. Pode atingir a temperatura de até 1000 graus celsius. É uma queima em que as peças apresentam efeitos bem interessantes, provocados por ingredientes que podem ser lançados sobre as obras antes da queima começar, como óxidos, sal etc.

A Figura 9 apresenta uma queima de papel realizada durante um seminário promovido pelo Grupo Cultura do Barro, que ocorreu na Estação Ecológica da UFMG, por dois dias consecutivos. Tivemos a realização do seminário no primeiro dia e a execução de dois tipos de queima no dia seguinte, a de buraco e a de papel. Quem conduziu a construção e queima do forno de papel foi a Marlúcia Temponi, uma das integrantes mais antigas do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro. Ela é artista visual, ceramista, professora de Artes na Prefeitura Municipal de Belo Horizonte. Além disso, ministra vários cursos em seu ateliê no bairro Floresta, em Belo Horizonte. Temponi nos orientou sobre todo o processo de como fazer a montagem do forno e apontou a necessidade de cobrir a tela de arame com pelo menos quatro camadas de papéis embebidos em barbotina. Ela aparece na primeira imagem da Figura 9, vestindo um

macacão cinza, ao lado do forno. Marlúcia Temponi é uma referência em Belo Horizonte quanto à construção desse tipo de forno.

Figura 9 - Queima em forno de papel na Estação Ecológica da UFMG



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2017).

A cerâmica é uma arte que, em si, promove vários processos coletivos e agrega muitas pessoas a partir de um interesse comum, o de adentrar neste vasto campo de conhecimento repleto de nuances, percalços, imprevisibilidade, mistério, poética, encanto e que, ocasionalmente ou quase sempre, leva a um caminho (sem volta) de conexão intrínseca do corpo com a natureza, com o barro.

Em meu primeiro contato com a Adel, lhe fiz a proposta da construção de um forno à lenha para o Centro Cultural Venda Nova. Expliquei que estava começando a desenvolver oficinas de cerâmica, mas que não podia queimar as produções dos alunos, porque não havia forno. Perguntei se poderia me ensinar a construir algo e ela logo se prontificou em ajudar, se disponibilizou a ir ao CCVN para fazê-lo juntas, sugerindo que convidássemos a turma de cerâmica do professor João Cristeli. Marcamos o encontro para a semana seguinte.

Foi em uma manhã de fevereiro de 2017 quando nos reencontramos para começar a construção do forno no Centro Cultural Venda Nova, um momento simbólico que contribuiu muito para maximizar as ações formativas e artísticas desenvolvidas naquele espaço. Após a construção, as oficinas tiveram amplo e notório desenvolvimento. Acredito que quando as pessoas se juntam para promover uma ação coletiva e artística, repleta de aprendizados, todos os presentes saem transformados e a ação ganha repercussão em outras dimensões.

Participaram da construção, alguns alunos do centro cultural, alguns moradores do entorno e alunos do professor João Cristeli. Adel Souki conduziu todo o processo. Sua paixão pela cerâmica se explicitava visivelmente em sua maneira tão peculiar de ser e transmitir o que sabe. Com naturalidade, esbanjava uma energia forte e contagiante, uma fala tranquila, mas ao mesmo tempo precisa, e, sempre, com um farto sorriso no rosto.

A primeira etapa foi definir a escolha do melhor local onde seria construída a base do forno, e, então, começamos a percorrer uma área previamente definida por mim e pela Débora Di Salvio, grande amiga e gestora do Centro Cultural Venda Nova. Escolhemos uma parte cimentada próxima à horta do centro cultural. A mestra explicou que a base poderia ser construída diretamente na terra ou sobre uma superfície cimentada. Segundo ela, isso não fazia diferença, importava, sim, prestar atenção ao vento. Foi a primeira pergunta que me fez, se eu conhecia a direção do vento ali, naquela parte. Por alguns segundos, parei para refletir e percebi que, em

momento algum tinha observado isso, mesmo estando diariamente lá, onde trabalho há mais de 10 anos. Aquela pergunta me marcou, mostrou claramente a conexão da cerâmica com a natureza, do quanto é imprescindível estar com os sentidos atentos, abertos e aguçados para se sensibilizar aos ensinamentos constantes da Mãe Terra ou Pachamama (termo andino que representa o nascimento, a maternidade, a natureza no seu conjunto e proteção dos que nela habitam).

Adel Souki estava parada no local onde acreditava ser o ideal. Seu semblante com os olhos cerrados parecia mergulhar em um silêncio momentâneo e profundo, como se pudesse ouvir o som do vento, parecia que o sentia roçando em sua pele com delicadeza e, em alguns instantes, soube dizer qual era a direção do vento. Entendeu com seu corpo de que lado ele vinha e deu orientações para iniciarmos os trabalhos. Era muito interessante notar como ela usava seu corpo para nos ensinar. Explicou que o caminho do vento faria uma grande diferença.

Era importante que a abertura do forno (a parte onde são colocadas lenhas para alimentar o fogo) estivesse voltada para o lado onde o vento soprava, pois este seria um bom aliado em ajudar a temperatura a subir durante as queimas.

O material usado para construção do forno foi adquirido por meio de doações. Utilizamos, aproximadamente, 400 tijolos requeimados, 100 kg de argila, 2 sacos de areia, 2 sacos de esterco e 4 barras bem grossas de ferro maciço (2 molas de trator cortadas em 4 pedaços iguais).

Figura 10 - Definição da medida da base do forno



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2017).

Após a escolha do lugar onde o forno seria construído (Figura 10), o grupo foi dividido em várias equipes.

Figura 11 - Quebra de argila seca com uso de enxadas



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2017).

Figura 12 - Preparação da massa



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2017).

Um grupo ficou responsável por quebrar os tijolos de argila crua e seca, para transformá-los em pó (Figura 11), agregar areia e esterco para fazer a massa que seria usada entre os tijolos. A Figura 12 mostra o Prof. João orientando os alunos sobre a proporção dos materiais para se fazer a mistura: usamos aproximadamente 40% de argila, 40% de esterco, 20% de areia e água até dar o ponto de uma pasta grossa.

Enquanto isso, a mestra começava a base para receber o forno. Ela dispunha os tijolos de dois em dois, de forma cruzada, fazendo a costura e intercalando o sentido deles. Antes, forrou o solo espalhando um pouco de areia para receber os tijolos, como isolante térmico. Ao todo, foram utilizados 40 tijolos formando um grande retângulo: de um lado, quatro, e, do outro, cinco fileiras de tijolos duplos (Figura 13). Nessa etapa, não foi necessário utilizar a massa preparada. Em seguida, um grupo de alunos ficou com Souki para subir as primeiras paredes do forno, seguindo suas orientações.

Figura 13 - Adel iniciando a base do forno



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2017).

Começamos a subir as paredes do que seria o compartimento de entrada para as lenhas (Figura 14). Os tijolos eram enfileirados de dois em dois, seguindo a costura (intercalando o sentido).

Figura 14 - Início da construção da câmara das lenhas



Fonte: Arquivo da autora. Crédito da foto: Débora Di Salvio (fev. 2017).

Foram erguidos três lados porque a parte aberta seria a entrada para colocar lenhas. Os tijolos eram mergulhados em um balde com água para receberem melhor a massa. A cada nível, uma camada de massa, uma camada de tijolos e assim sucessivamente. A cada vez que o tijolo era colocado sobre nova fileira, recebia leves batidinhas para fixá-lo melhor.

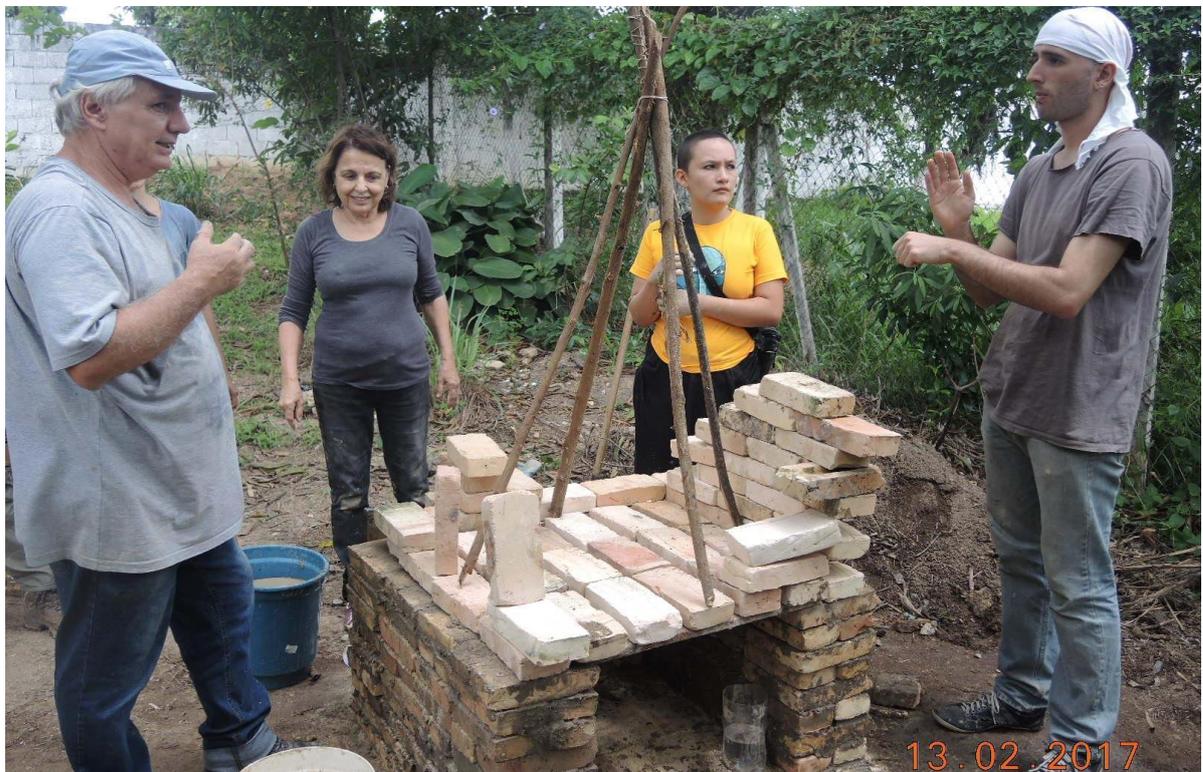
Após subir nove fileiras duplas de tijolos (câmara das lenhas), foram colocadas 4 barras de ferro apoiadas nas paredes construídas. Sobre as barras foram dispostos 26 tijolos, aproximadamente, formando a câmara interna para receber as peças que seriam queimadas posteriormente (câmara das peças).

A forma como João e Adel conduziam a construção foi muito orgânica e natural, buscavam resolver os imprevistos que surgiam (como a falta de um equipamento, por exemplo) com alternativas e materiais que tínhamos no próprio local, faziam parecer

um processo simples e acessível, de forma que todos que estavam ali participando teriam condições de reproduzi-lo, se quisessem.

A Figura 15 ilustra justamente esse improviso. João e Adel fizeram um “tripé” de galhos para determinar o tamanho da câmara das peças. A parte mais alta do tripé representava a medida, o ponto final, até onde seriam levantadas as fileiras de tijolos da câmara das peças. Nessa etapa, as paredes seriam formadas com fileiras simples, de apenas um tijolo (não duplos como embaixo, na câmara das lenhas).

Figura 15 - Tripé de galhos sobre a câmara das peças



Fonte: Arquivo da autora. Crédito da foto: Débora Di Salvio (fev. 2017).

A entrada da câmara das peças foi feita na lateral da câmara das lenhas e não do mesmo lado. Foram erguidas três paredes e com auxílio de dois tijolos dispostos em pé e dois tijolos na horizontal (Figura 16). João explicou que aquela medida determinava a porta de entrada da câmara das peças (abertura por onde seriam colocadas as obras para serem queimadas).

Enquanto a construção da câmara das peças era realizada, ao mesmo tempo, outro grupo de alunos iniciava a construção de um arco de tijolos emparelhados que iriam compor a entrada da câmara das lenhas. Essa parte foi confeccionada com um

pedaço de compensado de madeira bem fino (Figura 16) encontrado na área do CCVN; foi envergado com barbante e serviu de base para sustentar os tijolos que foram dispostos lado a lado.

Figura 16 - Construção do arco da entrada da câmara de lenha



Fonte: Arquivo da autora. Crédito da foto: Débora Di Salvio (fev. 2017).

Foram levantadas dez fileiras de tijolos para fazer as paredes da câmara das peças, o que representava um amplo espaço para poder acomodar vários trabalhos para serem queimados ao mesmo tempo. Era um espaço bem grande, onde cabiam muitas peças, e, além disso, costumava reunir a produção de muitas aulas para realizar uma queima.

Em seguida, o professor João nos orientou sobre a construção da chaminé. Explicou que a faríamos com os próprios tijolos. Inicialmente, era preciso diminuir a medida de, aproximadamente, um dedo a cada nova fileira (Figuras 17 e 18). Após atingir o perímetro desejado, passamos a subir os tijolos de forma empilhada, alinhada com a fileira de baixo, exatamente, uns sobre os outros, e respeitando a costura. Rapidamente, a chaminé foi feita e todo o forno construído em uma manhã, refletindo a força do trabalho coletivo.

Figura 17 - Início da chaminé do forno



Fonte: Arquivo da autora. Crédito da foto: Débora Di Salvio (fev. 2017).

Figura 18 - Detalhe da chaminé



Fonte: Arquivo da autora. Crédito da foto: Débora Di Salvio (fev. 2017).

Com o forno pronto, a primeira queima somente aconteceu quase dois meses depois, no final de maio de 2017, pois para conseguir conduzir uma boa queima era primordial a experiência e a prática (que eu não tinha). Contei novamente com a generosidade e orientação do Prof. João Cristeli. A queima aconteceu com a presença

dos alunos do centro cultural e da turma da disciplina de cerâmica da EBA/UFMG (Figura 19).

Figura 19 - Primeira queima do forno



Fonte: Arquivo da autora (maio 2017).

Poucas semanas depois da primeira queima, voltamos a realizar outro mutirão para rebocar o forno. Preparamos uma massa com terra de cupinzeiro, um pouco de argila, esterco e areia. A força do coletivo foi imprescindível para a atividade acontecer de forma rápida e eficiente. É uma alegria fomentar, promover e compartilhar conhecimentos e aprendizagens tradicionais. Barrear o forno era importante para ajudar a manter a temperatura durante a queima. Foi um longo processo até aprender a realizar uma boa queima a partir do momento em que passei a ter um forno à disposição, bastante lenha das podas das árvores do CCVN e uma grande produção dos alunos nas oficinas.

Não era tão simples aprender a controlar a temperatura do forno, entender e absorver os ensinamentos do fogo. Foi necessário e muito importante ter um forno à disposição e uma prática constante. Além, claro, de aprender muito durante os encontros do Grupo Cultura do Barro, nas vivências com Adel e na troca de experiências com os colegas integrantes do grupo.

A queima neste modelo de forno era bem longa. Geralmente, eu começava a montar as peças dentro do forno por volta das 8h da manhã. Depois, às 9h, acendia uma pequena chama somente com gravetos, bem na entrada da câmara das lenhas. Ao mesmo tempo, fechava a entrada da câmara das peças com tijolos e um pouco de argila. Fazia isso a cada queima, porque o CCVN não tinha recursos para instalar no forno uma porta de ferro. No decorrer das quase 8h de queima, ia subindo a temperatura do fogo gradativamente. Na primeira hora, com os gravetos, mantinha a chama bem na entrada do forno, depois ia empurrando a lenha mais para dentro e empurrando as brasas que eram produzidas. Na segunda e terceira hora, colocava uma pequena quantidade de lenha. A cada hora, intensificava essa quantidade, era imprescindível controlar cuidadosamente a temperatura. Se o fogo ficasse forte demais em pouco tempo, na primeira ou segunda hora, corria o risco de peças explodirem ou trincarem. Nas últimas horas, após umas 4 ou 5 horas de queima, colocava bastante lenha, toras maiores que eram consumidas rapidamente. A queima era encerrada ao final do dia. Por volta das 17h ou 18h, eu parava de alimentar o fogo. Eram, aproximadamente, 8h contínuas colocando lenhas e alimentando o fogo. No dia seguinte, de manhã, retirava as peças já frias e avaliava os resultados.

Passaram-se alguns meses até que eu me sentisse satisfeita com os resultados. As primeiras peças saíam muito manchadas (Figura 20). Os resultados mudaram quando recebi uma dica valiosa de uma colega do Grupo de Pesquisa, Tânia Mara, que possuía muita experiência com a queima de forno à lenha (ela tinha um forno semelhante na sua casa).

Ela me ensinou que o próprio fogo limpava as peças, que se eu quisesse que as peças saíssem menos manchadas, seria necessário colocar pequenos gravetos ao final da queima, bem na última hora. Explicou que as chamas (que seriam provocadas) iriam limpar as peças, chamas sem muita fumaça. E, realmente, o fogo lambia as peças e retirava toda fuligem, deixando-as sem tantas marcas ou manchas escuras.

Normalmente, no início de uma queima e dependendo da lenha que se utiliza, pode haver muita fumaça preta que gera bastante mancha, por isso a escolha da lenha é essencial e extremamente importante. O ideal é evitar madeiras que tenham óleo. Lenhas de mangueiras geram muita fumaça. A melhor madeira é a do eucalipto, ótimo como lenha, mas nem sempre uma opção acessível, gratuitamente. Por isso, o que normalmente utilizamos no CCVN são caixotes de feira ou paletes.

Figura 20 - Resultado das queimas



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2017 e 2018).

Em setembro de 2018, vivenciei ao lado da Adel a construção de mais um forno, um modelo próximo ao do CCVN. Tenho um amigo da capoeira, Tales Bedeschi, professor, artista, capoeirista, que estava organizando um evento do seu grupo de capoeira angola Associação Cultural Eu Sou Angoleiro, do Mestre João, de Belo Horizonte. Ele me perguntou sobre a possibilidade da construção de um forno para cerâmica no Espaço Cultural Flor do Cascalho, uma associação de educação e cultura do seu grupo, que fica no Aglomerado Morro das Pedras, em BH. É um espaço onde

são desenvolvidos projetos culturais e sociais e, naquele momento, desejavam implementar oficinas de cerâmica para a comunidade local. Não havia verbas, mas conseguiriam os materiais para a construção. Fiz o convite ao Grupo Cultura do Barro, que prontamente aceitou. Realizamos, então, a construção em duas etapas.

Figura 21 - Primeira etapa do forno no Espaço Cultural Flor do Cascalho



Fonte: Arquivos da autora (set. 2018).

No primeiro dia, estávamos presentes apenas eu, Adel e Alissa (Figura 21). Novamente, pude vivenciar uma experiência marcante ao lado de Adel, em uma manhã muito intensa, de trabalho bem pesado. Mas, ver Adel conduzindo a construção com tamanha disposição, alegria e energia nos deixava animadas. Ela se sentava no chão, parecia não se importar de ficar em posições desconfortáveis. Estava com a mão na massa o tempo inteiro. No final do dia, seguia com um sorriso no rosto e não demonstrava cansaço, enquanto eu sentia todo meu corpo dolorido.

Figura 22 - Segunda Etapa do forno no Espaço Cultural Flor do Cascalho

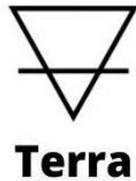


Fonte: Arquivos da autora (out. 2018).

No segundo dia, mais integrantes do grupo estiveram presentes e conseguimos terminar todo processo (Figura 22). O modelo que fizemos era um pouco diferente do construído no Centro Cultural Venda Nova, sendo um forno menor e com outro tipo de acabamento para chaminé. Ao invés de subir com tijolos até o final, a partir da sexta fileira, paramos de acrescentar tijolos e fizemos um espaço para que fosse acrescentado um tubo de metal, tipo manilha, como chaminé. Não havia tijolos o suficiente para fazer do outro modelo. Por isso, foi necessário criar outra alternativa, que se tornou mais um aprendizado para ficar na memória.

Com os registros da construção desse forno, encerro os relatos de tantos momentos, vivências e aprendizagens ao lado dessa mestra maravilhosa e de grandes artistas, ceramistas e colegas do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro, com os quais aprendi valiosas lições que levarei comigo no corpo e na mente. Vivências que se multiplicam e se frutificam a cada nova turma com a qual tenho a oportunidade de promover o ensino da cerâmica a partir de técnicas tradicionais. E sigo ensinando e aprendendo, como se diz na capoeira “Sou discípulo que aprendo, meu mestre me dá lição” (Dito popular).

3 – CAPÍTULO 2 – TERRA: DALZIRA PEREIRA LEITE



Amiga Terra

Minha mãe, meu amor, um dia voltarei a ti; agora de ti eu tiro a vida para me nutrir, dia chegará que tu te nutrirás de mim e, neste dia, Grande Mãe, quero estar pronta para amorosamente, retornar ao ventre daquela que me gesta (Maria, 2020, p. 69).

Sento-me e observo ao meu redor. São exatamente 17h de uma sexta-feira do dia 04 de novembro de 2022. Estou na rodoviária de Januária/MG e bem à minha frente, vejo três mulheres de galochas (bem altas e pretas) que terminam de limpar o piso da rodoviária jogando um pouco de água do balde, puxando com um rodo enorme e levando toda água para fora da plataforma, onde se encontram os ônibus estacionados, que em breve irão embarcar. Estou o dia todo à espera do meu ônibus, que me levará de retorno à Belo Horizonte, após uma imersão artística de cinco dias (longos e muito especiais) na Aldeia Barro Preto, em território Xakriabá, que se encontra a duas horas em estrada de terra, da cidade de São João das Missões, em Minas Gerais. Deixei a aldeia quando o dia começou a raiar com a única carona que eu teria para cidade de Itacarambi. Um motorista que trabalha para secretaria da saúde e passaria nas casas recolhendo pacientes para levá-los a consultas na cidade. Saímos às 5h45min e quando chegamos na entrada da cidade de Itacarambi, ele parou em um posto de gasolina e me conseguiu outra carona para que eu pudesse chegar à Januária ainda de manhã, com um motorista amigo seu, que também trabalha para Secretaria de Saúde e estava abastecendo seu ônibus para levar pacientes à Januária. Entramos na cidade às 10h da manhã. Perambulei por algumas horas para conhecer um pouco da cidade, pois meu ônibus partiria somente às 20h com destino à Belo Horizonte. Por um longo tempo, estive ali, na rodoviária, em silêncio, observando e pensando, procurando digerir e refletir tantas informações e aprendizagens vivenciadas em uma semana tão marcante.

Meu amigo, Nei Leite, havia me convidado para participar de algumas atividades que iriam acontecer em sua aldeia. Ele iria ensinar como construir um forno para cerâmica de arco catenário, como professor convidado da disciplina Saberes Tradicionais – Artes e Ofícios – Arquitetura + território + cerâmica + culinária Xakriabá, atividade do Programa de Saberes Tradicionais da UFMG, coordenada pelo professor Dr. Adriano Mattos Corrêa da Faculdade de Arquitetura/UFMG. Consegui me organizar para tirar alguns dias de folga do trabalho e pensar a logística para deixar minhas filhas

em BH aos cuidados da família. Viajei sozinha e tranquila, muito feliz de poder visitar meu amigo, passar alguns dias em sua casa, em seu território, para trocarmos experiências e, principalmente, visitar a Dona Dalzira, sua mãe, sua primeira mestra do barro. Beber da sua fonte de saberes ancestrais seria um privilégio.

A viagem de ônibus foi bem longa, porque era necessário fazer algumas baldeações. Quando cheguei à Januária, Ivanir, ceramista, professora da Escola Estadual Indígena Xukurank e esposa do Nei, estava me esperando de carro. No caminho para Aldeia, foi me apresentando o território, mostrando as divisas, explicando até onde iam as terras Xakriabás, onde estavam as outras aldeias e contando algumas histórias do seu povo. Em sua casa, fui muito bem recebida e acolhida. Sou muito grata ao Nei, Ivanir e sua família, seus três filhos tão atenciosos, carinhosos e educados, por me receberem com tanto afeto e consideração, passamos dias muito significativos para mim.

No primeiro dia de atividade, houve a apresentação da Associação Comunitária do Barreiro, com as mestras e mestres da cultura XaKriabá, dos professores da UFMG e estudantes. Fizemos uma grande roda de abertura e eu me sentei sobre um tronco para ouvir. Fiquei observando a terra no entorno e foi quando me dei conta de que realmente todo o chão parecia pura argila. Por curiosidade, peguei um pedaço de barro do chão à minha frente e comecei a apertar entre as mãos, para sentir sua textura e plasticidade, e, sim, era uma argila com um tom marrom escuro, bem terroso e muito plástica. Perguntei ao Nei se poderia coletar e trazer um pouco para experimentar nas minhas aulas. Ele autorizou e explicou que a argila que usava em suas aulas era outra, mais amarelada, coletada de um barranco em outro ponto do território, prática que realizava junto aos próprios alunos do ensino fundamental da Escola Estadual Indígena Xukurank de sua disciplina de Cultura, artes, literatura Xakriabá e interculturalidades. Em seu artigo, “Ensinar sem ensinar”, Nei apresenta o trabalho diferenciado que desenvolve com seus alunos, promovendo um aprendizado que vai além da sala de aula. Também descreve as particularidades e todo o contexto histórico, de violências e desrespeito, pelos quais seu povo Xakriabá passou, ensina que:

Xakriabá significa “bom de remo”, mas hoje sua Terra Indígena está a cerca de 40 km do Rio São Francisco. Além da retomada do território em direção ao rio, os Xakriabá estão retomando a língua e práticas como a cerâmica. Pesquisando com os mais velhos, buscam trazer de volta saberes guardados em segredo durante muito tempo (Xacriabá, 2021, § 1).

Enfrentaram muitas lutas para que hoje a escola indígena pudesse ter todo um corpo de professores indígenas da própria aldeia, o que faz com que também consigam promover e disseminar o respeito às suas práticas ancestrais e culturais, como afirma:

Logo percebi que as aulas protocolares de cinquenta minutos, apenas lendo ou falando sobre a cerâmica, não traziam resultados efetivos. Resolvi, então, trazer os alunos para o espaço onde trabalho na minha casa, na minha oficina de cerâmica. Condensamos as aulas de todo o mês nos finais de semana, e assim não ficávamos mais preocupados com a hora do relógio. O que passa a determinar a hora da aula é o barro, seguimos a hora do barro. A lua domina a terra, e isso é um ponto muito importante para nós. Observamos as fases da lua. Seguimos as fases da lua para fazer quase todas as nossas atividades. O aluno aprende, assim, a coletar e a preparar o barro, a saber o que deve ser feito antes de começar a fazer a cerâmica. E após a modelagem e o acabamento das peças, os alunos levam os objetos produzidos para que sejam utilizados em suas casas, para darem de presente ou para fazerem trocas (Xacriabá, 2021, § 24).

Uma das práticas ancestrais presentes no dia a dia da sua comunidade e que reflete a intrínseca relação com a natureza, está em observar e respeitar as fases da lua e sua influência em diversos aspectos da vida, não apenas sobre a terra, a agricultura ou os ciclos femininos, como também sobre a coleta da argila, pois há o período certo para retirá-la, conforme Nei descreve em seu *Manual de Cerâmica Xacriabá*:

Na preparação do barro, os cuidados começam antes de tirar o barro. É importante escolher a quadra de lua para tirar o barro. As luas minguante e muito novinha não são boas para tirar o barro porque racha muito. A lua boa para tirar o barro é a quarto crescente pra cheia. Na época do broto também não é bom pra tirar o barro porque racha muito. O broto começa no mês de agosto quando as plantas começam a renovar as folhas (nascer folhas novas) e termina alguns dias depois das primeiras chuvas do tempo das águas. As águas é o período chuvoso que no Xacriabá inicia mais ou menos em outubro e termina mais ou menos em março ou abril. Durante esse período os Xacriabás quase não fazem peça de barro porque estão ocupados nos roçados e é o período chuvoso (Leite, 2017, p. 10).

Nei ensina a seus alunos todas as etapas que envolvem o processo cerâmico, da coleta da argila à modelagem e acabamento das peças: caminham juntos até o ponto de retirada da argila, retiram pedaços do barranco, que são levados em um carrinho de mão até sua casa/ateliê. Em seguida, os pedaços são socados com um toco (Quadro 9) até que se tornem grãos bem fininhos. São peneirados e umedecidos para começar o trabalho de sovar a massa. Deixam descansar por uns dois dias para que fique em um ponto bom de modelar (Figura 23). A escolha do barro, o preparo

correto e o tempo de descanso são muito importantes para a cerâmica tradicional e influenciam no resultado das peças, tema que Nei também aborda em seu manual:

A escolha do barro depende muito do tipo de peça que vai fazer. Peças decorativas, peças utilitária. Tem barro mais chorão que retém mais umidade e é mais arenoso, tem o mais oleoso e o mais puro. Cada um serve para fazer um tipo de peça.

Em casa tem que machucar os torrões do barro e tirar os pedaços de raízes e pedrinhas. É bom também cessar (peneirar) o barro. Isso no caso de barro seco.

Os barros que são tirados no período de chuvas ou em beira de corgos (riachos), não dão para peneirar e tem que ser amassado de pouco retirando todas as sujeiras.

Depois de restoiar molha e amassa bem amassado, em seguida, pode começar a fazer as peças.

É bom bater bem o barro antes de começar e deixar de molho. Porém, para obter melhores resultados é melhor guardar o barro amassado dentro de sacolas plásticas e deixar algum tempo de molho para curtir. Quanto mais tempo ficar de molho, melhor ficará o barro, fica igual uma pumada afirma seu Antônio Paca, ceramista da Aldeia Pindaibas (Leite, 2017, p. 13).

Figura 23 – Nei e seus alunos da E.E. Indígena Xukurank





Fonte: Arquivo do Vanginei Leite Silva (maio 2023).

O empenho do Nei, a forma como transmite seus conhecimentos, revela não apenas a importância da cerâmica na vida cotidiana da sua aldeia, mas como desde cedo as crianças e jovens passam a aprender práticas ancestrais, a valorizar a transmissão de saberes por meio da oralidade e da vivência, a entender o quanto pode ser simples e acessível o aprendizado da cerâmica.

Diferente da nossa realidade na cidade. Na minha prática com a cerâmica no Centro Cultural Venda Nova desde 2016, percebo que muitos alunos não fazem ideia de onde conseguir argila. Tive alunos, estudantes de artes visuais, que também desconheciam o processo natural de coleta, limpeza e preparação do barro. Como acontece com muitos ceramistas quando iniciam, assim também aconteceu comigo, de comprar massas cerâmicas, industrializadas e caras, por acreditar que é um material de qualidade superior e mais fácil de conseguir. No entanto, hoje, prefiro a coleta, conhecer territórios, perceber por experimentação e testes a diversidade de matérias argilosas, características, cores e texturas. No processo de deixar decantar e peneirar, por várias vezes, a argila coletada pode se tornar tão fina e macia quanto a massa cerâmica industrializada. Considero fazer a própria coleta e preparação da argila um processo decolonial, marcado pela valorização de práticas simples, acessíveis e profundamente arraigadas nos saberes ancestrais da terra, que promovem a conexão com a natureza e com nossa própria ancestralidade.

Figura 24 - Escola Estadual Indígena Xukurank na Aldeia Barro Preto



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Figura 25 - Cantina da Escola Estadual Indígena Xukurank



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Das atividades previstas durante a semana, tanto a construção do forno de arco catenário, quanto as paredes de enchimento faziam parte de um projeto de ampliação da Escola Estadual Indígena Xukurank (Figura 24 e 25): a construção de um novo espaço para abrigar a Oficina de Cerâmica (Figura 26).

Quando o Nei me fez o convite para participar das atividades em seu território, ele havia comentado que o mês de novembro marcava o começo do período das águas para seu povo e que não seria o mais adequado para a atividade acontecer.

Ele também havia dito isso ao professor Adriano, que não conseguiu mudar o período de execução da disciplina por questões de calendário acadêmico. Me orientou que seria melhor ir de ônibus e não de carro, pois como não conhecia a estrada, caso chovesse muito, correria o risco de ter problemas no percurso, de não conseguir passar ou transitar em algumas partes da estrada de terra. Não pensei duas vezes e segui prontamente suas orientações. Durante a semana, já no território, pude entender seu aviso e preocupação, pois onde eu pisava, parecia que estava sempre com os pés sobre argila.

Figura 26 - Construção da sala de oficina de cerâmica da E. E. Indígena Xukurank



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Aprender sobre o processo da construção de uma parede de enchimento (pau a pique) foi uma experiência maravilhosa, sendo uma técnica muito antiga que retrata a história das moradias tradicionais Xakriabás, profundamente conectada à sua cultura e tradição. A construção da parede foi conduzida por Mestra Etelvina, que falou um pouco sobre a história e como era comum, antigamente, que todos construíssem suas próprias casas dessa maneira. Também ensinou sobre os tipos de madeiras e os cipós utilizados. A coleta das madeiras e cipós é feita de maneira cuidadosa, segue princípios de preservação ambiental e conhecimentos transmitidos de geração em

geração. A escolha do tipo de madeira também é muito importante, considerando a durabilidade, resistência e disponibilidade local.

Figura 27 - Corte e escolha das madeiras para as paredes de enchimento



Fonte: Acervo da autora (nov. 2022).

Os cipós desempenham um papel fundamental nas amarrações, conferindo estabilidade e resistência à estrutura. Após a coleta das madeiras e cipós, iniciou-se a produção das paredes (Figura 27). As madeiras mais largas foram habilmente encaixadas sobre buracos fundos, feitos para receberem as madeiras posicionadas na vertical, que depois receberam as madeiras finas, dispostas horizontalmente (do lado externo e interno da construção), seguindo uma distância regular de, aproximadamente, um palmo entre elas. Foram fixadas com os cipós, em amarrações bem elaboradas, que a Mestra Etelvina realizava com desenvoltura (Figura 28). Após a estrutura, com madeiras verticais e horizontais, ficar pronta, foram acrescentados pedaços de paus, de telhas quebradas, entre os vãos e buracos, para ajudar a preencher os espaços e, também, com objetivo de dar resistência à parede.

Figura 28 - Mestra Etelvina amarrando as madeiras com cipós e detalhe da amarração



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Em seguida, a parede foi finalizada com o barro adicionado em toda superfície; toda a área (da parte exterior e interior da estrutura) foi coberta com bastante barro, que é apertado ou lançado sobre a trama, resultando em uma parede de enchimento sólida, de aproximadamente dez centímetros de espessura, estável e resistente.

Ao final, o acabamento é feito alisando a superfície de barro com as mãos (Figura 29). Depois, pode ser aplicada sobre a parede uma pintura com toá, rocha mineral bem leve, facilmente encontrada na região. Existem toás de várias tonalidades: branco, amarelo, lilás, rosa, verde, azul, vermelho etc. Para fazer a tinta de toá é necessário socá-lo no pilão até se tornar um pó bem fininho, peneirar, adicionar água, coar e deixar descansando para decantar. É muito utilizado na decoração das casas e das peças cerâmicas Xakriabás.

Figura 29 - Construção da parede de enchimento (pau a pique)



Fonte: Arquivos da autora (nov. 2022).

Ao mesmo tempo em que as paredes de enchimento foram sendo construídas, também iniciávamos a construção do forno de arco catenário sob a orientação do Nei. A primeira etapa foi conhecer seu forno (Figura 30). Ele nos levou ao seu ateliê para apresentá-lo. É um forno bem grande e com uma chaminé bem alta, que auxilia no controle e distribuição da temperatura dentro dele.

Figura 30 - Forno de arco catenário no ateliê do Nei Leite Xakriabá



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Ele explicou como o forno foi construído, falou sobre o seu desempenho e de como é possível queimar muitas peças ao mesmo tempo, além da grande economia

de lenha, em comparação ao forno anterior utilizado antigamente e a queima de buraco, onde o consumo de lenha é altíssimo. Conforme expõe em sua dissertação:

Em 2006, em parceria com a Universidade Federal de São João Del Rey (UFSJ), foram realizadas duas oficinas sob a coordenação do professor e ceramista Rogério Godoy, a partir de sua pesquisa de análise e caracterização dos ze em várias dazakru Huminixã. A primeira foi de construção de forno e ocorreu na aldeia Sumaré I, ao lado da Casa de Cultura Huminixã, quando os ceramistas aprenderam a construir o forno de arco catenário. Este forno possibilitou queimar as peças com um uso muito menor de lenha comparado com o forno colonial, já utilizado nas aldeias, nas olarias que ainda produziam telhas (Silva, 2022, p. 43).⁸

Nei também nos apresentou a estrutura de metal (Figura 31) que é utilizada para a parte da construção do arco do forno. Tomamos as medidas de todas as partes do seu forno e fizemos um esboço (Figura 32). Depois, voltamos ao local da construção para iniciar o processo. Considerei a construção do forno bastante elaborada e complexa (em relação às minhas experiências anteriores, além de perceber o uso de uma quantidade considerável de tijolos, aproximadamente 1.200 (as paredes do forno são feitas com fileiras duplas).

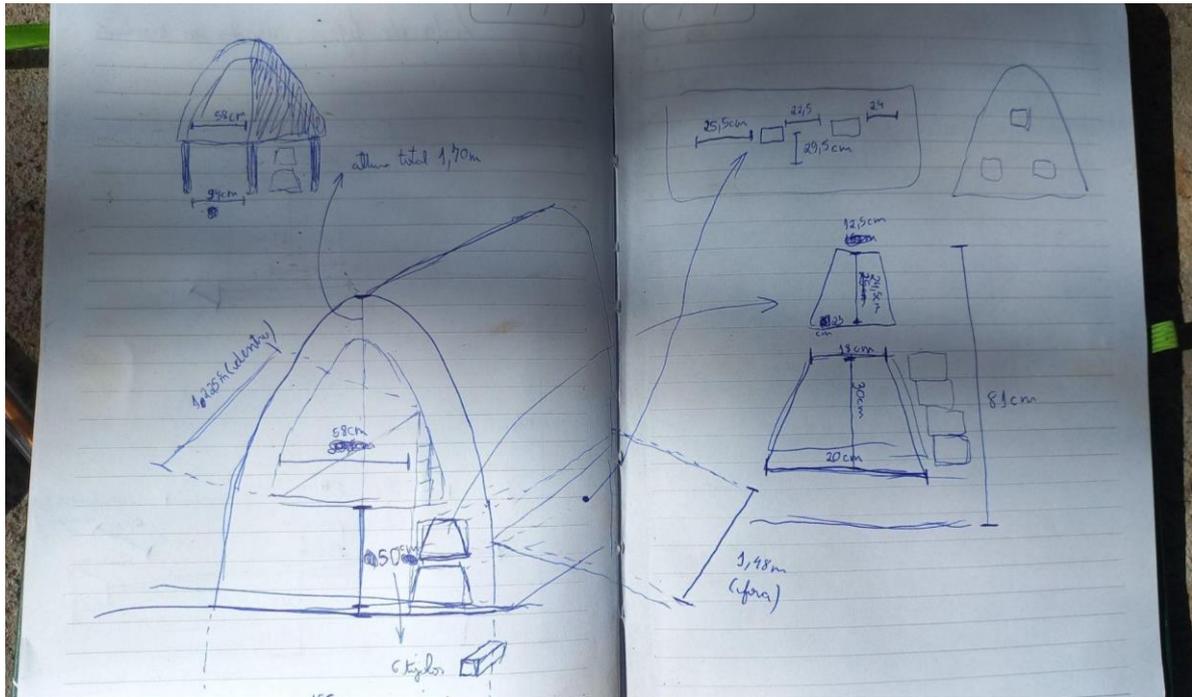
Figura 31 - Estrutura de metal para o arco do forno catenário



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

⁸ Em sua dissertação, Nei dispõe no decorrer do seu texto algumas palavras na língua Akwë. As traduções para as palavras que aparecem nesta citação, são: dazakru – aldeia; Huminixã – Xakriabá e Ze – barro. Disponíveis em: <<https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/52390>>. Acesso em: 08 maio 2023.

Figura 32 - Esboço das medidas para construção do forno de arco catenário

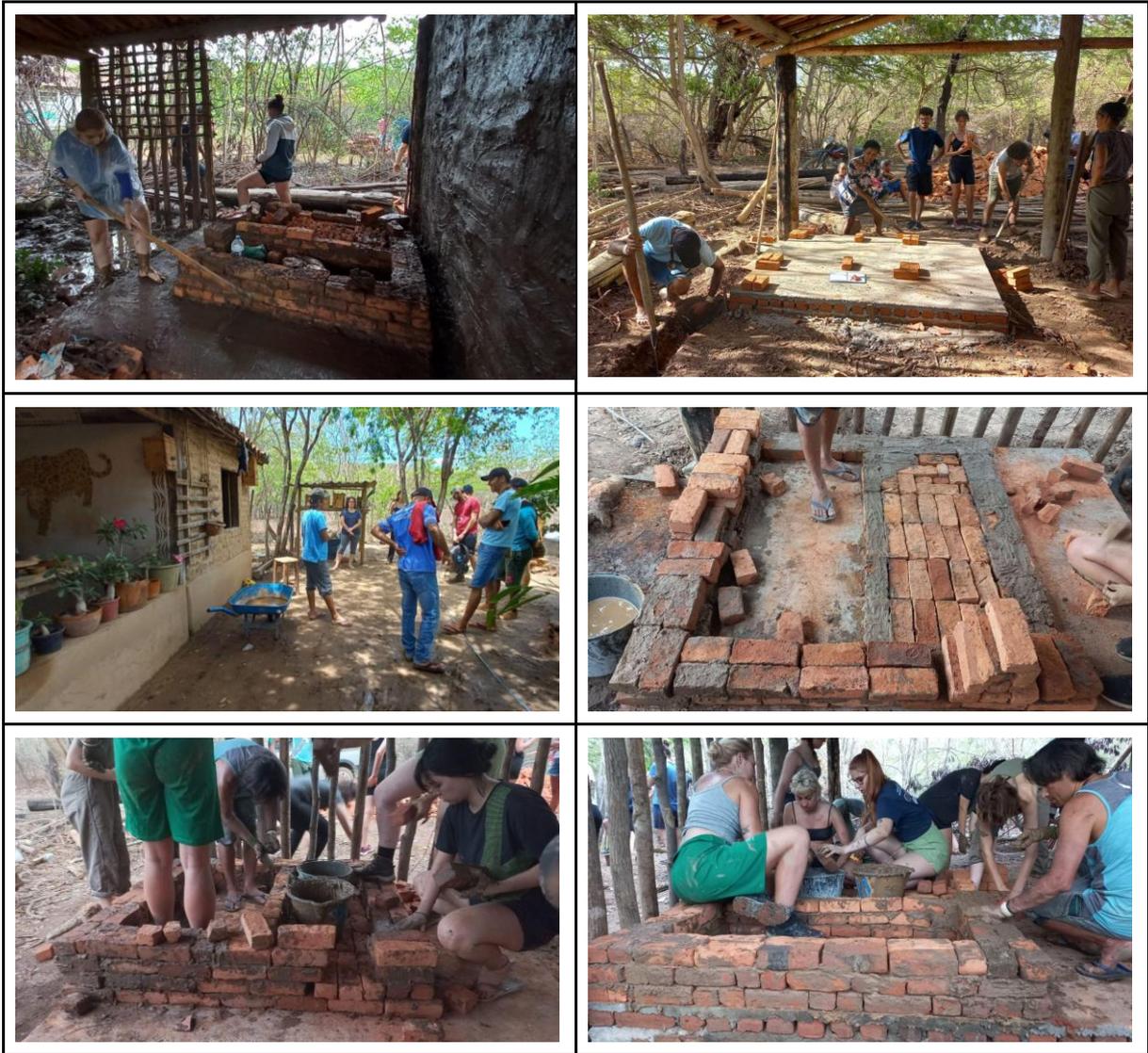


Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Durante a semana, não foi possível concluir a construção do forno. Fizemos apenas a base inicial. A chuva prejudicou bastante o ritmo da construção. O forno foi concluído posteriormente e, o Nei, por sua vez, pôde envolver os alunos da Escola Estadual Indígena Xukurank em mais um grande aprendizado.

Figura 33 - Construção do forno de arco catenário com Nei Leite





Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Figura 34 - Finalização da construção do forno com alunos da E. E. Indígena Xukurank





Fonte: Vanginei Leite Silva (nov. 2022).

Entre as aprendizagens e os processos coletivos, no meio da semana, combinei com a Dona Dalzira de ir até sua casa, que se localizava um pouco distante da casa do Nei, onde eu estava hospedada. Quando chegou o dia, Nei pediu ao seu irmão, Márcio Leite da Silva (que mora com seus pais), que me buscasse de moto em sua casa, porque como eu não conhecia o trajeto, disse que poderia me perder se eu fosse a pé, sozinha, como sugeri.

Figura 35 - Dona Dalzira me preparando uma tapioca em sua cozinha



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Conhecer pessoalmente Dona Dalzira foi bastante especial. Quando cheguei em sua casa, fui muito bem recebida com um cafezinho passado na hora e uma tapioca de queijo, deliciosa e quentinha (Figura 35). Ela me apresentou seu marido, o

Sr. Evangelista Ferreira da Silva, que em determinado momento da tarde, agradável, quando eu e Dona Dalzira já estávamos com a mão no barro após nossa conversa (eu havia combinado de lhe ensinar a fazer apitos), ele veio me mostrar uma coleção de apitos de madeira que tinha. São apitos nasais, conhecidos pelo nome de zabelê. Ele começou a soprá-los, cada um imitava o som de um pássaro, achei fascinante.

Eu e a dona Dalzira conversamos por um bom tempo. Ela me apresentou sua casa e o espaço onde guarda os seus trabalhos (Figura 36). Contou suas memórias de infância, disse que é natural da aldeia Pindaíba, onde seus pais José Pereira Leite e Dominga Pereira de Souza moravam. Lá, teve seus primeiros contatos com a argila; quando ia pegar água na fonte, aproveitava para pegar o barro no barranco e voltava para casa (com a vasilha de água na cabeça) a fim de modelar as peças. Tinha por volta de uns 8 ou 10 anos, disse. Depois de se casar, foi morar na aldeia Barro Preto, onde já vive há mais de 40 anos. Com uma fala doce e calma, acessou lembranças de quem aprendeu a trabalhar com o barro desde criança, observando as tias. Contou que na aldeia onde nasceu havia muito barro, um barro branco que sempre gostou de usar, mas que na aldeia Barro Preto não é tão fácil de encontrar.

Figura 36 - Visita à casa da Dona Dalzira





Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Ninguém se sentou para ensiná-la, disse. Aprendeu olhando o que faziam. Esta é a forma de ensinar em muitas comunidades tradicionais, a observação do fazer de quem domina o ofício, o aprender olhando. Ela sempre gostou de fazer bichos. Como seu pai era caçador, matava-os e os trazia para casa e, ela, ficava com pena, então pegava um pouco de argila e tentava moldá-los no barro. Observando os animais que ele trazia, reproduzia modelando-os e fazia de tudo: tatu, veado, pássaro, coruja, tartaruga, jacaré, boi, cavalo, raposa, os bichos todinhos, conta.

A seguir transcrevo uma conversa maravilhosa que tive com a Dona Dalzira, recheada de ensinamentos. Minha intenção foi colocar em forma de texto um registro oral, gravado com celular e autorização da Dona Dalzira, para compartilhar um pouco da sua história e seu vasto saber. Considerei mais pertinente colocar apenas suas falas.

Dalzira Pereira Leite:

Minha realidade foi assim, eu cresci vendo só os potes que as minhas tias faziam. Porque teve um tempo aqui que eles pararam de mexer com barro, nós falava de mexer com o barro, eu acho que posso falar do jeito meu, né?

Aí, tinham parado de mexer. O povo só fazia telha pra cobrir casa, igual aquela casa que Nei trabalha, sabe? Aquela lá é feita aqui. Aí, só tava fazendo isso, por enquanto tinham parado de fazer pote. Porque viam as coisas lá da cidade, aí começaram a comprar tudo pra lá e quietou aqui. E as pessoas que sabiam fazer, foi morrendo, foi ficando de idade também. Os que estavam vivos era gente já fraca, já não aguentava mais trabalhar, aí só falava como é que era. Quando eu cresci, eu tive interesse de trabalhar com barro quando eu vi uma prima de pai fazendo um cavalo

de barro. Ninguém me ensinou não, eu só passei e vi ela fazendo, fiquei assim olhando.

Ela só fazia bicho, mas só que não queimava, porque não tinha mais forno. Os fornos já tinha caído tudo, tinha acabado. Eu via ela fazendo. Lá onde eu morava tinha bastante barro, eu ia pra fonte apanha água com as vasilha de água na cabeça, numa cabaça ou uma lata de água. Eu pegava os barro lá no barranco, tinha bastante e vinha fazendo também. Eu fazia cavalo, fazia boi e meu pai era caçador. Quando ele matava os bichos, quando ele chegava com o bicho lá, eu ficava assim, com dó. Eu pegava e ia fazer de barro. Fui aprender a fazer tatu, fazer veado, fazia pássaro, fazia coruja, esses trem tudinho eu fazia. Fazia tartaruga, fazia jacaré, fazia boi, fazia cavalo, raposa. Aí, quando as pessoas iam fazer Lapinha, sabe o que é Lapinha, né? É aquele presépio. Presépio do mês de dezembro, pra colocar a imagem do menino Jesus. Eles mandavam fazer bicho de tudo quanto é tipo. Pra colocar em volta do presépio. Eu fazia, mas eu fazia cru, não queimava porque não tinha forno. Não sabia também como é que queimava, nem pai, nem mãe, também não sabia. Tinha algumas tias que sabia, mas era tudo já de idade, tias irmãs da minha avó.

Eu vi os pote que elas faziam, via a panela. Tinha panela de fazer sabão. Tudo eu só via. Mas, ninguém sentou pra me ensinar. Não tive a oportunidade não. Elas diziam que quando ia fazer uma panela não era do mesmo barro que a gente tava trabalhando pra fazer essas outras coisas não, o barro tinha que ser barro diferente. Elas pegavam e pisavam caco de outras panelas que já tinham quebrado ou até mesmo caco de telha que eles tinham feito, pisava e colocava assim, um pó grosso misturado no barro. Não tinha esse negócio de trinta por cento. Agora fala que é né. Mas, antes não tinha, elas falavam que tirava uma parte do barro, partia o barro em cruz, que as mais velhas faziam, que partia em cruz, tirava uma parte e essa parte colocava de pó. Desse pó cheio de caroço, né. Que era pra panela ficar forte.

Elas ensinou que era assim. Eles falavam de partir em cruz, baseava o tamanho da panela que fosse fazer, do barro, a quantidade, marcava assim em cruz e tirava uma parte. E essa outra parte tinha que ser preenchida com o pó, ela falava que era com o pó do caco de panela. Era pisado no pilão. Nós aprendemos assim, a gente foi resgatando.

E fazia bichos maciços. Agora que eu aprendi, depois do curso que nós fizemos, veio uma pessoa de lá também dar um curso aqui. Aí, que eu aprendi a fazer oco, mas eu fazia tudo era maciço. Eu fazia boneca pra eu brincar, fazia cada

meninão, fazia chupeta. Eles brincava com eles (seus filhos), com esses bonecão pesado. Tudo sem queimar. Não tinha forno. Depois que eu fui trabalhar na escola, porque eu já trabalhava assim com as cerâmicas, só não sabia como é que queimava, eu já trabalhava e fui escolhida pra trabalhar na escola, pra ensinar para os alunos, daí que nós fomos construir, a procura de gente pra fazer forno. Achemos quem fazia forno. Depois, era pra ensinar nós queimar. Nós aprendemos a queimar também. Que é essa queima daqui também, essa queima que põe o fogo de manhã cedinho e vai o dia todo, depois só de noite que pára.

Nei também foi em busca da queima que é a céu aberto. Ele conseguiu também com umas pessoas lá do Sapé, que faziam essas queimas. O sapé é depois do Barreiro. É outra aldeia. Aí, com pessoas de lá que ele conseguiu resgatar essa queima a céu aberto, porque de lá os fornos queimava ainda desse jeito, quando pararam, era assim. E os daqui, quando pararam, era esse forno igual ao seu, só que era quadrado, igual esse que você falou, mas só que forno quadrado. Nós ainda via lá o crivo do forno, via assim o formato dele, mas só o alicerce. Já não tinha mais nada, eles faziam as telhas pra cobrir as casas, depois a telha também tinha parado de fazer, já tava é comprando telha de fora.

E a telha eles faziam com forma. Tinha a forma. A forma que eu vi eles fazendo era um banco assim e espalhava o barro por dentro da forminha. Da grade, né. Dentro de uma grade quadrada assim. E espalhava com pau e depois tinha um pedaço de pau grande assim que chamava garlape (guanape), tem gente que tem por aqui ainda, eles pegava esse barro que estava colocado na grade, que eles tinha esticado ela assim, colocava em cima dessa madeira que chamava garlape (guanape). E essa madeira era assim tipo uma coxa mesmo, mais grossa e aqui mais fina. E tinha um cabo assim de segurar. Aí, colocava a telha em cima, desenhava o que fosse pra desenhar, colocava no chão, puxava o pau e a telha ficava lá. Fazia aquelas fileiras assim, o chão ficava assim só de telha pra secar. Depois que eles iam apanhar para enforar, nesses fornos que eu estou te falando, que era um forno quadrado. Queimava com o pote. Depois, eu ainda vi umas pessoas que tornou a resgatar lá também essas telhas para fazer as casas de cultura. Eu vi fazendo as telhas, vi enforando e vi queimando também.

O marido aqui tinha umas também, ele tinha um forno também, que ele fazia telha. Nós fazia lá, mas depois também nesse tempo que eu aprendi, que eu comecei a trabalhar, o forno já tinha caído, ele tava só o crivo lá, quem sabe onde é passa lá e

vê. Ainda tá lá o forno. Mas, foram largando, parece que achavam que não iam precisar mais, que não ia servir mais, foi largando, os mais novos não se interessando.

Figura 37 - Tóas na exposição *A água é mãe da terra* de Nei Leite e artistas XaKriabás /BH



Fonte: Arquivo da autora (set. 2023).

Sobre o toá (Figura 37) a gente aprendeu aqui. Quando os mais velhos faziam os potes, tinha uns desenho. E quase toda pessoa que fazia uma casa de pau a pique, depois que rebocava, pegava um barro, uma terra branca de outro lugar. Tinha bastante lugar aqui com terra branca e passava na casa, ficava parecendo que tinha passado cal. Ficava tudo bonitinho. Aí ia pegar o toá e fazia desenho, pintava as portas e fazia pé de planta nas paredes tudo, dentro da casa, por fora. Fazia a pintura, a pintura também indígena, fazia na frente da casa. Com isso os mais velhos também usavam nos potes. Pintava as casas, eu ainda lembro que eles pintavam, meu avô tinha casa que as minhas tias pintavam assim. Tinha tóa rosa, azul, tinha marrom,

vermelho, eles pegavam e faziam as flores rosas, as folhas azul e ia fazendo aqueles pé de planta assim nas portas das casas. A dicuada (acrescentada ao tóia para ajudar a fixar melhor a tinta na peça de argila) diz que era para dar mais resistência no barro, usava pra emendar peça também que rachava. Eles faziam uma coisa misturada com dicuada, tipo uma lama para colar rachadura. A dicuada todo mundo fazia porque usava o sabão era de dicuada, para lavar roupa e a cabeça. Tomar banho. Lavar o cabelo era com sabão de dicuada. Todo mundo quando queimava uma roça, juntava os paus que eram bons, que eles conheciam os paus e faziam o sabão, porque não tinha sabão de barra aqui. Não tinha sabão em pó. Essas coisas não tinha aqui não. Sou de 62, até os 75, aqui não tinha sabão de barra. O que usava era sabão de dicuada.

Figura 38 - Estileiro para pingar a dicuada



Fonte: Arquivo cedido por Dona Dalzira Pereira Leite [s.d].

Você perguntou como é que faz. Pega a cinza, também tem que cortar, diz que corta na lua boa. Não é em qualquer lua também que corta não, viu? Porque aqui

também tem esse negócio de lua. A lua é depois que ela for nova. Quando ela é nova ela não presta não. Depois de uns três ou quatro dias que ela já estiver mais alta, indo pra crescente e na cheia, é que podia cortar, que as cinzas saíam fortes. Na minguante e na nova, não. As madeiras que eles costumam usar, tem as madeiras da mata é covi, cansanção, angico que é boa e aroeira. Esses são bons. Diz que esporão de galo também é boa. Essas que o povo usa. Só que eu nunca usei não. Eu uso mais é angico porque dá uma cinza bem forte. Tem pau assim que você queima ele, tem uns que você põe na boca, você não sente que ele tá forte não. Só depois que vai molhar pra fazer a farofa, pra fazer o incenso da cinza, que ele aparece um pouquinho assim que está travando. Você põe a cinza na boca e prova. E o angico, você pega a cinza dele, tem vez que se foi cortado na lua boa, você põe na boca, você já vê que ele tá ardendo. Aí você pode preparar e colocar pra pingar que vai ser bom (Figura 38).

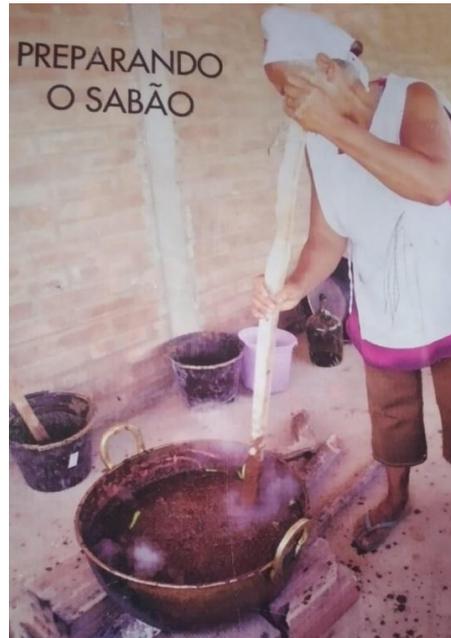
Se põe na boca e arde, é que tá bom, se põe e tá travando, não vai sair muito forte. Porque faz é queimar igual soda, já pôs soda na boca? Experimentou? É igual pimenta, arde e até péla se deixar, tem que ser só um trisquinho, só pra experimentar. Senão queima. Nesse tempo que eu falei pra você não tinha sabão de barra, só usava esse sabão (Figura 39).

Figura 39 - Sabão feito por Dona Dalzira de pinhão e tingui



Fonte: Arquivo da Autora (nov. 2022).

Figura 40 - Fabricação de sabão de cinza

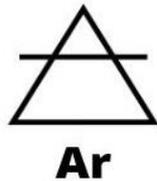


Fonte: Arquivo cedido por Dalzira Pereira Leite [s.d.].

As mulheres quando ia ganhar neném fazia um tanto desse aí para lavar os panos do neném. Tem um (sabão) que é preto que é de pinhão. Dicuada da cinza com fruta. Você conhece pinhão? Ele é um pau que dá umas frutinhas e dentro tem umas coisinhas parecendo uns coquinho, aí parte, tira a semente, pisa, cessa (peneira) e faz o sabão. Esse preto aí é de pinhão e esses, que é claro aí, é de tinguí. De tinguinho, também é a fruta do tinguí que pega. Pinhão tem uns pés aqui perto. E pequi também. Pequi você conhece, né? Pois é, pequi raspa ele, igual raspa buriti, tira a polpa dele e põe pra secar. Só as raspa. Aí, vai, pisa e cozinha na dicuada. É cozinhada, é um dia inteiro também, igual a fazer telha, não é na hora que você chega lá e você já põe lá e já sai pronto não. Fica no fogão de lenha, numas trempe lá mexendo, mexe, mexe e só de tardinha que ele tá bom de tirar. Ai num embola no mesmo dia não, tem que por lá pra ele esfriar, pra no outro dia embolar. Embolar é fazer uns bolo. Depois no outro dia ou passa uns três dias, que ele endurece, aí a gente vai lá embola e põe no saco. E já faz uma quantidade grande. Então, antigamente não colocava no saco assim não, do prato colocava na palha de banana, de milho, fazia os pacotinho tudo direitinho. Mas com a palha mesmo.

Conversa gravada em uma tarde de primavera,
02 de novembro de 2022,
Aldeia Barro Preto.

4 – CAPÍTULO 3 – AR: ADRIANA MARTINEZ



Amigo Ar

Ensina-me, meu querido, a ti me entregar, fazei com que eu saiba fluir em Tuas ondas profundamente amorosas e sensuais. Que meu corpo saiba dançar Tua dança, tendo a flexibilidade dos sábios e a firmeza dos justos (Maria, 2020, p. 70).

Adriana Martinez nasceu em 1964, em Trenque Lauquen, situada na província de Buenos Aires, Argentina. Cresceu no campo. É ceramista há mais de 35 anos. Sua arte apresenta o estilo cerâmico referenciado nas diferentes tradições arqueológicas dos povos originários de Abya Ayala. É profunda conhecedora de instrumentos musicais em cerâmica e vasilhas sonoras que apitam com o movimento da água. Em seu ateliê, ministra cursos regulares na capital e na zona rural. No Brasil, já realizou cursos no Rio de Janeiro, Paraty, São Paulo, Cunha e Belo Horizonte. Na modelagem da argila, Adriana, trabalha com o conceito de se pensar e criar o volume a partir do vazio, provocando formas e gestos para a construção de peças como panelas, copos, potes, vasilhas sonoras, tambores escultóricos e esculturas. Considera os professores Victor Hugo Garay e Carlos Moreyra, grandes mestres que determinaram sua trajetória com a cerâmica a partir da raiz pré-colombiana. Carlos Gaspar Moreyra é um renomado mestre ceramista, pintor, escultor e pesquisador argentino. Trabalhou como assessor técnico em projetos de Pesquisa do Departamento de Arqueologia da Faculdade de Ciências Naturais e do Museu de La Plata (Argentina). Já expôs suas obras em vários países da América do Sul, Centro América e Europa. Dedicou sua vida à pesquisa das culturas originárias e se define como arqueólogo experimental. Víctor Hugo Garay foi desenhador industrial, design gráfico e docente da Faculdade de Belas Artes da Universidade Nacional de La Plata (FBA-UNLP), pesquisador e ceramista. Juntos, criaram a Associação Hombre Barro Fuego, na cidade de Berisso (Argentina), onde fomentaram o ensino da cerâmica pré-hispânica e pesquisas arqueológicas, com a reprodução de peças cerâmicas a partir das técnicas usadas pelas comunidades originárias do território americano. Sobre Carlos Moreyra, o *Diário Virtual de La Plata* (Argentina), relata:

Sin embargo, el fuego de la docencia se encendió cuando conoció al por entonces profesor de Diseño en Bellas Artes, Víctor Hugo Garay, quien lo animó a explorar el arte que no estaba en los libros de las facultades. (...) En Panamá, por ejemplo, una investigación sobre los colores naturales de la zona los llevó a redescubrir rojos, naranjas y azules jamás antes vistos. El

procedimiento para hallar nuevos matices se dio a través de las piedras, plantas e incluso desde la tinta de algunos peces del mar.

“La satisfacción más grande es ver cuando el alumno se emociona con lo que está experimentando”, plantea Carlos, que se entusiasma y describe las cerámicas más antiguas del continente: casualmente encontradas en su tierra, Berisso.

“Es fascinante porque son simples, porque tiene líneas sencillas, pero están relacionadas a la geografía de los habitantes de esta tierras. Los pampas, por ejemplo, veían nacer el sol y ponerse. Las líneas tienen que ver con su paisaje plano. Las obras te están contando que ahí vivió gente y te está contando lo que vieron”, desarrolla Moreyra (Pilatti, 2023, § 30).

Adriana destaca um episódio marcante e definitivo no seu percurso com cerâmica: o primeiro contato com uma panela arqueológica da zona onde nasceu (Trenque Lauquen/Argentina), que aconteceu a convite do professor Moreyra. Foi um momento simbólico e vibrante para ela, que determinou a escolha por trilhar nesta vertente cerâmica, afirma. Também considera ter aprendido com os diversos oleiros (os antepassados de seu território), cujas tecnologias cerâmicas estão presentes em cada peça que reproduziu ou criou. Afirma não poder nomeá-los, mas enfatiza que foram e seguem sendo seus mestres.

Quando conheci a mestra Adriana Martinez foi muito impactante e marcante, me identifiquei prontamente com suas técnicas, seu fazer cerâmico e sua maneira de transmitir o que sabe; senti no corpo o quanto ela concretizava a forma de ensinar e trabalhar que eu almejava. Em sua prática, promove os saberes e técnicas ancestrais dos mestres do passado, cujo domínio adquiriu a partir das reproduções (do estudo detalhado e profundo), durante anos, de peças arqueológicas das diversas culturas e povos originários de Abya Ayala.

Seu trabalho se destaca como uma forma de divulgar e promover esses saberes, conhecimentos que refletem uma tecnologia cerâmica de alto rigor técnico, primor e acabamento impecável. A escolha por trilhar a cerâmica como ofício em uma vertente tão peculiar, de técnica apurada e perfeccionismo assombroso, exige dela um trabalho corporal de muito empenho, seja ao modelar uma peça pequena, uma panela grande ou esculturas enormes. Ela sempre utiliza os mesmos princípios: preparar a massa, sovar e deixar descansar; depois começa a modelar, sempre a partir de uma bola que caiba na palma das mãos; para subir ou aumentar o tamanho da peça, vai agregando roletes⁹ de barro, costurando, alisando, raspando, até chegar

⁹ Rolete, cobrinha, pavio ou rolo são termos utilizados na cerâmica para se referir ao formato dado a um pedaço de argila quando se quer subir uma peça para aumentar seu tamanho. São feitos com o

à medida certa do trabalho que deseja executar. Para costurar¹⁰ ou emendar os roletes de argila, um sobre o outro, costuma usar uma baba de cactos (como a palma), que prepara cortando uma folha grande em vários pedaços, coloca em uma panela com água, leva ao fogo para ferver por alguns minutos (para soltar mais baba) e utiliza essa quantidade feita por até 3 dias. Na construção de seus trabalhos, sempre utiliza essa mistura (que tem uma consistência gelatinosa), quando necessita fazer ou melhorar um acabamento na borda da peça, que, independentemente do tamanho, refletem um trabalho de grande dedicação, perceptíveis em cada detalhe (de obras muito finas e resistentes), cujo virtuosismo impressiona.

Figura 41 - Adriana trabalhando no seu ateliê. Buenos Aires/Ar



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2024).

uso das duas mãos esticadas, apertando e rolando um pedaço de argila sobre uma superfície (previamente forrada com jornal ou tecido para não grudar na mesa). De acordo com o tamanho e espessura da peça executada, o rolete pode ser mais fino ou bem grosso e, às vezes, pode ser achatado para se adequar melhor ao formato da obra.

¹⁰ O termo costurar é muito utilizado na cerâmica e se refere a ação de arranhar ou rasurar (com alguma ferramenta) a parede ou o pedaço de argila que vai se juntar a um outro pedaço como, por exemplo, quando um rolete é colocado por cima de outro ou ao colocar uma alça em uma xícara, panela etc.

Ao tocar qualquer peça da Adriana, é notável perceber e entender a presença destas características. Suas obras são muito delicadas e brilhantes, um brilho que indica o polimento muito bem-feito, realizado com pedras lisinhas (como ágatas).

Adriana Martinez, em sua metodologia, todo o tempo relaciona e conecta seu corpo com a argila (Figura 41). Em seu processo de ensino, ela demonstra (em vários momentos) esta forma muito peculiar da relação visceral do corpo com o barro, por exemplo: toca minha mão e comprime minha palma entre o seu polegar e demais dedos para me ensinar qual a pressão adequada para iniciar a modelagem de uma peça; sempre acomoda qualquer peça de argila que está trabalhando sobre seu ventre ou seu colo (seu corpo se torna o suporte para que a peça não perca sua forma); se está modelando um copo (nas etapas finais do seu acabamento), encosta sua boca sobre a borda dele e confere se está confortável ao toque suave dos lábios, para garantir que quem for usá-lo também desfrute dessa delicadeza.

No decorrer das experiências que tive com a mestra, em uma atitude observadora e atenta (ansiosa por absorver cada detalhe das suas técnicas, métodos e ensinamentos), comecei a notar e refletir que havia similaridades em seus movimentos, como uma dança sincronizada, um baile das mãos e gestos cadenciados. Um corpo firme frente ao barro e flexível nos momentos necessários.

A Prof. Lílian Panachuk, em seu artigo “As ceramistas e a arqueóloga: a argila na construção de corpos distintos”, apresenta de forma bastante poética e sensível as relações do seu corpo, seus movimentos e gestos com a argila a partir dos seus aprendizados, experiências e ensinamentos com as ceramistas Laila Kierulff¹¹ e Adriana Martinez. Ela afirma que “a olaria é uma técnica corporal exigente que requer um corpo ativo. É preciso (constantemente) atenção voluntária, treino, repetição, abertura à crítica e autocrítica, tolerância à dor (e de novo)” (Panachuk, 2018, p. 29). Ainda em seu texto, propõe:

O que essas mulheres ensinam é justamente a ter (e manter) uma postura de corpo frente ao barro, conhecer a linguagem própria a essa matéria, desempenhar uma série de ações sequentes e concatenadas. Me ensinam sobre o corpo e sobre movimentos de membros e dedos, e assim, cada parte vai se tornando – com o treino – mais espessa, mais densa e mais sensível.

¹¹ Ceramista natural de Belo Horizonte/MG (1961), onde ministra aulas de cerâmica em seu ateliê e de modelagem no torno na Escola Guignard/UEMG. Estudou cerâmica nos ateliês de Harriet Ross, Norma Grimberg e Nícia Braga. Em suas obras Laila questiona de modo lúdico a funcionalidade de objetos. Disponível em: <<https://bdmgcultural.mg.gov.br/acervo-artistico/sem-titulo-31/>>. Acesso em: 23 maio 2024.

Durante o processo de ensino e aprendizagem a atenção voluntária é demandada, não somente de aprendizes, mas da argila. Instruções verbais e demonstrativas caminham juntas, e assim o gesto é o grande facilitador do aprendizado. Perante o fracasso, Adriana instrui a resiliência: “quien lo sigue, lo consigue”. (Panachuk, 2018, p. 30).

A prática de começar a modelar a partir de uma pequena bola e ir dando forma para criar uma peça (assim como a mestra), me fez aprimorar bastante a técnica da modelagem, a entender o controle e tensão necessários das mãos e dos dedos em um pedaço de argila (que recebe cada movimento do corpo com precisão). Para qualquer força que se imprime no barro, há uma resposta ao movimento. Segundo a Adriana Martinez, criar a partir de uma bola é modelar a partir do vazio, é dar forma ao vazio, é pensar a partir do vazio. Um conceito que me ajudou a entender a importância da intenção inicial do movimento do corpo na concepção de um trabalho. Da necessidade de ampliar a percepção corporal e gerar um movimento com as mãos de acordo com o que se quer realizar. A mestra reforça todo o tempo que é necessário e imprescindível pensar o que se deseja criar antes de começar a modelagem:

Entender que todo el tiempo, todo movimiento que haga, tiene que tener que ver con lo que vos queréis, con la forma, es decir, la herramienta no es traer el cuerpo, son las manos. Entonces, si vos no prestás atención a eso, la forma es como que sale. (Informação verbal)¹²

Pois, cada trabalho requer um ritmo e movimento das mãos. Por exemplo, se a ideia é fazer uma panela, para formar a base inicial faz-se necessário pressionar a bola de argila com o polegar enquanto os outros dedos se posicionam bem esticados e firmes para formar uma placa circular. Mas, se a ideia for começar algo como um copo, o polegar vai pressionar a argila sobre os outros dedos para formar uma espécie de concha, a mão deve ficar encurvada, é preciso fazer uma conchinha com as mãos para que o formato do copo comece a tomar corpo desde o início. Todo movimento requer uma intenção prévia e muita atenção corporal direcionada ao que se deseja elaborar. Esse foi um aprendizado que fez muita diferença no meu processo de execução e produção de peças, sejam obras escultóricas ou utilitárias; os resultados ficaram bem melhores e percebi que ganhei mais tempo durante a execução também, pois não ficava corrigindo o formato no meio do caminho. Entendi com o corpo e pelos resultados que começar com a intenção a partir dos primeiros gestos é fundamental.

¹² Fala da Adriana ao me explicar sobre a modelagem da base de uma peça em seu ateliê, em Buenos Aires.

Figura 42 - Dança das mãos. Ateliê Tierra Vieja. Buenos Aires/Ar



Fonte: Arquivo da autora (fev. de 2024).

“*Que es chamote?*”, pergunta que fiz à Adriana durante sua oficina na Escola de Belas Artes da UFMG em novembro de 2018. Ela respondeu que chamote são argilas já queimadas, *horneadas*, que precisam ser moídas e depois passar por malhas de peneiras. Afirma que a característica que o chamote agrega à argila é aumentar sua resistência e quantidade de alumina nas peças. Informou ter algumas comunidades que não usam chamote, mas areia. Neste momento, Lílian Panachuk, acrescentou à sua fala que em muitas comunidades na Amazônia, em vez de chamote, fazem uso do Cariapé e Cauixi, que possuem sílica (assim como a areia). Um, é de origem animal e outro, vegetal. Lílian apresenta em sua tese *Gestando potes*

e pessoas: a cerâmica como processo de aprendizagem do sensível e concreto, experiências que obteve junto a comunidades tradicionais. Em seu texto, afirma que:

É muito comum na cerâmica tradicional queimar os elementos orgânicos antes da sua inclusão na pasta, nesse sentido, inclui pedaços carbonizados, cinzas e carvão. O processamento demanda o trabalho de não apenas coletar, mas também carbonizar o material, geralmente em temperatura baixa, que depois pode ser moído e peneirado. O material queimado é mais estável e pode atingir granulometria mais fina para a inclusão na pasta. (...) O uso do cauixi (HILBERT, 1955:35) melhora a uniformidade na secagem e na queima em decorrência dos poros formados na pasta. Assim, promove melhor resistência ao choque térmico (segurança durante o processo de cozimento e queima); melhor resistência ao impacto mecânico (maior solidez). Nesse caso, o cauixi como o cariapé, uma sílica animal e outra vegetal respectivamente, são exemplos de sílica amorfa (Panachuk, 2021, p. 48- 49).

João Cristeli também adicionou uma informação, dizendo que o saibro usado nas quadras de tênis é a cerâmica moída (pó de telha), que também serve como chamote usado na cerâmica.

Adriana explicou e mostrou o jeito de acrescentar chamote à argila. Quando trabalha com argila seca (em pó), mistura tudo primeiro, argila e chamote, antes de adicionar água para umedecer. A quantidade de chamote vai depender do tipo de peça que se deseja modelar. Como trabalha com a queima à lenha, sempre coloca alguma quantidade de chamote na massa preparada. Em peças pequenas, como copos e potes, adiciona ao menos 10%. Já para confecção de painéis, acrescenta na argila até 30% de chamote e 10% de talco industrial¹³. Naquele momento, utilizamos, aproximadamente, uns 15% de chamote e 10% de talco. Como estávamos trabalhando com o barro úmido, primeiro espalhamos o barro sobre a bancada. Então, ela polvilhou o chamote, o talco e o umedeceu com um pouco de água, que estava em um recipiente spray de plástico (Figura 43). Depois, dividiu em pequenas partes e ensinou a sovar a massa para homogeneizar a mistura. Ela mantém seus braços (mais juntos ao corpo) e mãos firmes enquanto pressiona o bloco de barro. Joga o peso do seu corpo ao começar a sovar, de forma que não faz nenhum esforço com as mãos.

A partir desse dia, passei a fazer como ela, achei valioso o ensinamento de como usar o próprio peso do corpo para sovar a massa. Parecia algo tão simples, mas me deixou reflexiva, porque não havia feito daquela forma antes. Não usava todo meu

¹³ Talco é um mineral (magnésio hidratado) utilizado na cerâmica para aumentar a resistência da peça ao choque térmico, diminuir a retração de queima e aumentar sua resistência. A quantidade de talco utilizada varia de acordo com o processo e o produto que se quer obter.

corpo para sovar a argila. Eu normalmente fazia um grande esforço com as mãos e depois tinha o costume de jogar o barro sovado com força sobre a mesa, para retirar possíveis bolhas de ar. No entanto, ela afirma que isso pode acabar gerando mais bolhas. Disse que sovando bem a massa, da forma como ensinou, não há necessidade de bater o barro sobre a mesa. E, ainda, tal atitude (de bater o barro), caso se esteja trabalhando com mais pessoas em uma mesa, pode prejudicar o trabalho do outro (no sentido de movimentar a mesa, sem querer, com o impacto do barro).

Figura 43 - Adriana colocando chamote na argila. EBA/UFMG



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2018).

Aquele foi apenas o primeiro dia de aula, repleto de ensinamentos valiosos. Outro ponto que me chamou a atenção (e que hoje, com um pouco mais de experiência, percebo melhor o quanto faz a diferença) é sobre a importância da observação, pura e simplesmente. Mas, às vezes, se faz tão difícil silenciar o corpo, a mente e apenas olhar, ver atentamente e aprender com o fazer do outro (assim como nas comunidades tradicionais). Ela solicitou a turma (que estava bastante ansiosa, cada um com argila em mãos no ponto de começar a modelar), pediu gentilmente que apenas observassem: *“Yo voy a mostrar, después van a comenzar, así primero, es interesante observar!”*. Naquele momento, não tinha a compreensão que tenho hoje.

A importância do que significava apenas observar, atentamente e detalhadamente. Foram necessárias muitas experiências, erros e fracassos, uma vivência corporal intensa com o barro, para entender que se tratava de um pedido, realmente, de ouro.

Em seguida, vieram vários outros ensinamentos e que a todo momento relacionava seu corpo (em um modo muito peculiar de promover o conhecimento através do corpo, tão importante quanto a fala, estava o movimento, a delicadeza e a precisão do gesto). Ao ensinar o “*belisco*”, por exemplo, explicou que a quantidade de argila para começar um trabalho deve ser apenas o que cabe na palma das mãos e se encaixa, confortavelmente, entre os dedos, e mostrou em suas mãos uma pequena bola de argila (Figura 44).

Figura 44 - Quantidade de argila para começar o belisco



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2018).

O interessante é que, dessa maneira, cada um tem um pedaço diferente, pois esta medida vai respeitar, se adequar a cada corpo, ao tamanho de cada mão. Mãos maiores vão começar com maior quantidade de argila e mãos menores, com uma quantidade menor. No entanto, não importa a quantidade com que se começa o

trabalho. O mais importante é entender, é ampliar a percepção corporal em relação a espessura e uniformidade da peça, à medida que se vai modelando. Sensibilizar-se ao toque da ponta dos dedos e o sentir cada pedacinho do barro, para que o trabalho fique com a espessura mais homogênea possível. Este é o grande ponto.

Ela também explicou por que não começa um trabalho com uma grande quantidade de argila. Disse que alguns ceramistas quando vão começar uma peça grande preferem pegar um bom pedaço de barro, sovar, abrir com um rolo (para abrir uma placa) e atingir toda a base da peça de uma vez. No entanto, enfatizou que prefere à maneira pré-hispânica, porque (segundo seus estudos, experiências, constatações arqueológicas e observação) é muito raro que uma peça feita dessa maneira estoure na queima à lenha. Pois, quando se constrói a partir de uma pequena bola e pouco a pouco se vai abrindo com o movimento preciso das mãos, o corpo sente a espessura, a superfície, a peça e os dedos percorrem cada parte da argila modelada. Isso ajuda a aprimorar a percepção corporal, aguçar os sentidos, o tato, para que seja possível perceber (notar a presença) de uma bolha de ar, caso se encontre com alguma no caminho das mãos (algo que se adquire com muita prática).

Adriana foi enfática, *“es preferible trabajar aparentemente más lento, con consciencia, do que mui rápido”*. É possível construir uma peça, que, apesar de grande, não sofrerá risco de se romper, trincar ou explodir na queima. Conversamos muito sobre isso, de que muitos aprendizes do barro consideram a queima à lenha bastante arriscada. É comum a afirmação de que sempre pode haver a possibilidade de a peça trincar ou explodir, como se algo sempre pudesse acontecer durante a queima. Mas, a mestra afirma que não há riscos, quando se tem atenção e cuidado em todas as etapas, as quais envolvem preparar a massa (e o que se agrega a ela), a maneira correta de sovar, e principalmente, o modelado. Além do acabamento, a secagem da obra e o domínio da própria queima. A percepção intrínseca do corpo com a argila, sentindo cada parte. Como uma fusão do corpo com a matéria, as mãos se tornam uma extensão do barro.

Um dos grandes aprendizados que adquiri com a mestra Adriana Martinez foi a partir da sua destreza em construir um forno à lenha permeado pela sapiência e tecnologia dos povos originários (Figura 45). Um forno que se destaca por ser muito eficiente, reduz o tempo da queima pela metade (em relação ao tempo que eu levava com o forno anterior). Ele atinge a temperatura de quase mil graus, em aproximadamente

quatro horas de queima, o que gera uma grande economia de lenha. A construção do forno foi ensinada em um domingo (último dia das atividades realizadas na EBA). Realizado coletiva e rapidamente na parte da manhã, após a construção, o forno foi aceso para secar com o fogo e ao mesmo tempo, realizar a queima das peças produzidas durante a semana. Procurei participar e registrar todas as etapas, pois tinha a intenção de reproduzi-lo. Acompanhar a queima com Adriana foi outro aprendizado pontual e precioso.

Figura 45 - Construção do Forno na Escola de Belas Artes/UFMG.



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2018).

Alguns meses depois, em março de 2019, junto aos meus alunos do Centro Cultural Venda Nova, desfizemos o primeiro forno (construído com Adel e João) e reaproveitamos os tijolos para construir o forno no modelo pré-colombiano ensinado por Adriana. A construção também ocorreu em uma manhã, foi rápida e realizada por muitas mãos. Me identifiquei muito com esse modelo de forno, principalmente, em função do rápido tempo de queima comparado ao tempo que eu levava antes, entre oito e nove horas de queima. Por isso, sigo utilizando-o até o momento. Já desmontamos e refizemos o forno duas vezes. E irei refazer uma terceira vez com a atual turma da minha oficina de cerâmica no CCVN. A construção está agendada para junho deste ano de 2024, uma atividade que praticamente se tornará um evento comunitário, que visa envolver várias pessoas para multiplicar este conhecimento. Assim, cada vez mais pessoas têm acesso e podem construir seus próprios fornos. Como aconteceu no ano passado, parte da turma da minha oficina se envolveu na construção e queima (do mesmo modelo de forno) na casa de uma das alunas. Foi uma alegria e satisfação perceber que naturalmente os fornos vão sendo replicados.

Adriana Martinez, em 2023, criou a publicação *Siembra De Hornos: manual de construcción de horno cerámico para cocción a leña*¹⁴ com o objetivo de disponibilizar gratuitamente o passo a passo para construção desse modelo de forno. Sobre seu manual, ela afirma:

Siembra de Hornos es un manual, una guía con los pasos para la construcción de un horno de tiro directo y carga superior. Un formato específico de horno. Este formato no pretende ser invención alguna sino reinención o adaptación de los hornos de barranca y otros hornos similares utilizados históricamente por la humanidad.

Esta forma de horno es, de alguna manera el resumen de experiencias propias a través de los años y que para mí, y varias personas que lo han adoptado y propagado resulta óptimo para el desarrollo de nuestro oficio.

Desde hace años los construimos solidariamente en comunidades, espacios privados y públicos pero, la copresencia tiene límites reales, entonces comenzó a gestarse la idea de una guía que circule libremente para que sigan brotando hornos en diferentes espacios, allí, donde sean necesarios.

Considero que un horno no debiera ser parte del mundo de las cosas en su sentido económico, me encanta pensarlos como instrumentos que se construyen, que se erigen colectivamente y así siguen derramando hacia otros espacios (Trecho do texto da Adriana Martinez publicado em seu perfil no Instagram).¹⁵

¹⁴ Publicação virtual da Mestra Adriana Martinez disponível, gratuitamente, para download. Disponível em: <https://manualceramica.wordpress.com/siembra-de-hornos/>. Acesso em: 14 maio 2024.

¹⁵ O texto completo pode ser acessado em seu perfil do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CzDLz52ua8w/>. Acesso em: 23 maio 2024.

Outro aprendizado significativo com a mestra durante sua oficina na EBA/UFGM foi a construção de uma panela a partir da tecnologia dos povos originários. Uma técnica que me impressionou pelo uso da cabeça como medida inicial para moldar a base e o acabamento peculiar em que não há necessidade de curar a panela (ela já fica pronta para o uso após a queima). O processo de construção se fez nas seguintes etapas: a partir de uma bola de argila (que coubesse dentro da palma da mão) modelou uma placa circular; acrescentou um pequeno rolete de argila para completar o tamanho do círculo (o diâmetro precisava atingir a medida de um palmo); depois, colocou essa placa circular de argila sobre a cabeça de um dos participantes da oficina para copiar seu formato (cada panela confeccionada é única e conserva os detalhes e forma da cabeça de quem serviu de molde); para essa etapa, cobriu a cabeça da participante com um tecido; deu pequenas e leves batidinhas com uma colher de pau (poderia ser uma ripa de madeira leve); alisou a superfície com uma faca antes de retirar da cabeça cuidadosamente, utilizando as duas mãos; em seguida, colocou esta estrutura para secar, de cabeça para baixo, sobre a mesa (em cima de um jornal para agilizar a secagem) até que atingisse o ponto de couro¹⁶; com a estrutura mais seca (em ponto de couro), adicionou roletes de argila até chegar no tamanho desejado; (o acabamento por dentro da peça é feito com a parte convexa da colher, alisando toda superfície e na parte externa, o acabamento é feito com uma faca, alisando e raspando se necessário. Para finalizar, utiliza-se uma pedra de rio, bem lisa, com objetivo de selar os poros (impermeabilizando) e, conseqüentemente, para dar brilho, na parte interna e externa da peça. Após a queima, retira-se a panela ainda quente do forno para realizar o último passo (muito importante) que consiste em passar cera de abelha virgem e esfregar um pano até que a peça esfrie e a superfície tenha absorvido bem a cera. Assim, a panela estará pronta para uso, sem necessidade de ser curada como acontece em outras técnicas e comunidades tradicionais.

Acompanho o trabalho da Adriana Martinez, virtualmente, há alguns anos, porque me fascinava sua produção de peças sonoras a partir do movimento da água. Mas, foi só em 2018 que tive a oportunidade de conhecê-la presencialmente,

¹⁶ *Ponto de couro* é um termo técnico na cerâmica que representa o ponto de secagem da argila, onde a peça se apresenta mais firme, mas não está completamente seca. Tem a consistência de um sabão, fase em que ainda é possível fazer incisões, acrescentar pedaços, retirar, modelar e dar acabamento ao trabalho. Diferente do “ponto de osso”, onde a argila se apresenta completamente seca e não aceita nenhuma interferência.

conforme a experiência ímpar que já citei e que transformou completamente minha forma de enxergar e ensinar a cerâmica.

Posteriormente, vivi novas experiências extremamente singulares, ao dividir os dias com a mestra em seu Ateliê Tierra Vieja, localizado à rua Gobernador Oliden, 1335, Piñeiro, em Avellaneda (Buenos Aires/Argentina). Vivência viabilizada a partir de um projeto meu que foi selecionado e contemplado pelo Edital de Mobilidade Artística da FUNARTE, uma residência artística de dez dias com a Adriana Martinez.

Cheguei em Buenos Aires ao final da tarde do dia vinte e seis de janeiro de 2024. A mestra me recebeu com um sorriso no rosto, de forma muito afetuosa e acolhedora. Na fachada de seu ateliê me encantei com uma frondosa parreira (que mais parecia uma grande árvore, tamanha dimensão, era difícil perceber seu início e fim), os galhos saíam de dentro do espaço do ateliê para rua e vice-versa, repleta de uvas rosadas, vários cachos maduros e verdes, onde todos os dias pude apreciar e desfrutar o privilégio de comer uvas deliciosas no pé.

Conhecer o cotidiano da mestra Adriana Martinez, ter a oportunidade de tocar qualquer uma de suas obras, vivenciar uma profunda imersão e prática em seu fazer cerâmico, me proporcionou aprendizados os quais guardarei para sempre na memória, com uma maravilhosa sensação de êxtase. Foi notável perceber e entender a presença da tecnologia ancestral em todos os processos que ela me ensinou e ver o quanto se destacam em suas obras.

Figura 46 - Obras da Adriana Martinez no seu ateliê. Buenos Aires/Ar



Fonte: Arquivo da autora (jan. 2024).

No primeiro dia de residência, como já estava anoitecendo quando cheguei, não trabalhei na confecção de peças. Conversamos e definimos um roteiro de trabalho para os dias seguintes. Ela me apresentou todo o espaço, o cômodo onde estão guardadas suas inúmeras produções, que reúnem muitas obras escultóricas e enormes (Figura 46).

Também conheci seus fornos e o local (perto de sua casa) onde coleta *pallets* de madeira (descartados na rua) que servem de lenha para suas queimas. Explicou alguns de seus processos cerâmicos, por exemplo, uma técnica em que as argilas, após serem coletadas de diferentes lugares, primeiro passam pelo processo de limpeza, são colocadas para decantar em baldes com água e peneiradas; depois são colocadas em sacos de pano e penduradas no varal para perder água e chegar mais rápido ao ponto de se poder trabalhá-las.

No segundo dia, 27 de janeiro, iniciei, a partir da modelagem da bola e belisco, a confecção de bases para fazer dois copos, para duas técnicas diferentes que Adriana iria me apresentar. Nesse dia, aprendi todo o processo para confecção de uma peça sob a técnica do corrugado, da cultura Tupiguarani, em que são adicionados roletes à base côncava, modelada anteriormente. A cada rolinho, imprime-se com a ponta dos dedos, uma pressão sobre o barro, deixando uma textura — que representa a marca da ponta dos dedos — e bastante volume, aspecto que caracteriza essa técnica. Acabei criando mais de uma peça através dela, pois senti a necessidade de praticar mais vezes para aprimorá-la.

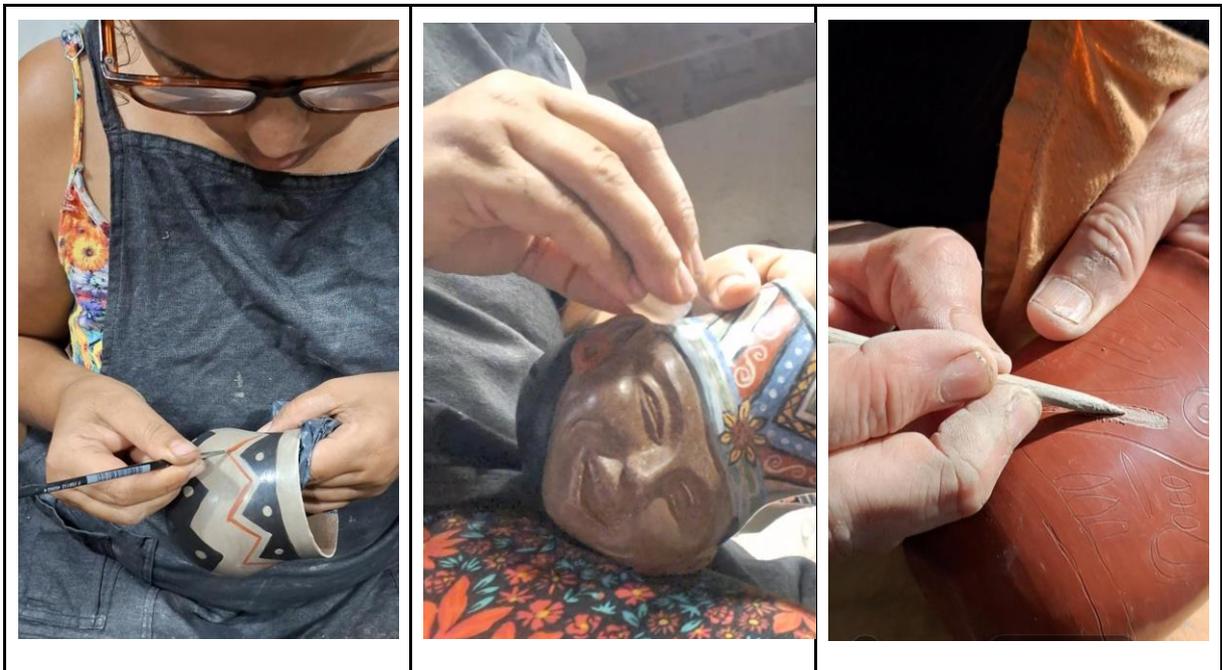
Figura 47 - Minha produção na residência artística. Buenos Aires/Argentina



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2024).

Os dois dias seguintes, domingo e segunda-feira, respectivamente, foram dedicados ao aprendizado da pintura com engobe na técnica pré-colombiana. O engobe é uma tinta feita a partir de argila de diferentes tonalidades. Adriana faz seus engobes com apenas água e argila, decantada e peneirada diversas vezes, cada vez com uma peneira mais fina, a última peneira a ser utilizada, segundo ela, possui malha de 200 fios. Ela não acrescenta fundente como faz a maioria de ceramistas para produzir engobes. Quando quer uma cor mais específica ou alguma tonalidade que não possui, acrescenta um pouco de pigmento mineral puro (na Argentina, é possível comprá-lo sem a presença de fundente em sua composição) à um engobe de argila branca, por exemplo. O engobe é aplicado com pincel de cerda macia, sobre a peça ainda em ponto de couro, assim, a tinta se fixa melhor. A parte essencial é saber trabalhar com a pedra; ela passa o engobe em um pedaço da peça e logo vem com a pedra, dando leves batidinhas e fazendo o polimento por cima. O resultado é uma peça engobada bastante brilhante. Na terça-feira, confeccionei um copo para aprender a técnica do esgrafiato¹⁷, e, outro, para aprender a criar um rosto trabalhando a questão do volume a partir do vazio.

Figura 48 - Técnicas de engobe e esgrafiato



Fonte: Arquivo da autora (jan. 2024).

¹⁷ O esgrafiato ou esgrafito é um termo usado na cerâmica para designar uma técnica decorativa que consiste em criar desenhos ou traços provocando levemente sulcos na superfície de uma peça engobada.

Nesse dia, conheci o coletivo Olleras Cooperativas¹⁸. Elas definem coletivamente e previamente as características das peças (para de certa forma uniformizar a produção) que vão ser criadas e posteriormente vendidas em feiras. As peças devem apresentar um estilo comum (parecidas entre si), não há “assinatura” da artista/artesã de cada obra, as obras levam um carimbo com a logomarca do grupo, a ideia não é fomentar e valorizar as individualidades, mas fortalecer e pensar como o coletivo que são. Para qualquer peça vendida, o valor recebido é dividido entre as integrantes. Todas às terças-feiras, se reúnem no ateliê da Adriana para produzir juntas e também realizar a queima das suas produções.

Olleras Cooperativas somos un grupo de siete mujeres ceramistas de la Llanura Bonaerense a las que nos reúne el amor y la convicción en nuestra forma de abordar el oficio y que producimos ollas de cerámica para fuego directo con las Técnicas Precolombinas sin resignar ningún aspecto del proceso artesanal. Preparamos las pastas, elaboramos a mano nuestras ollas con el cuerpo como herramienta fundamental, impermeabilizamos con bruñido, desarrollamos guardas incisas con elementos de la naturaleza y horneamos con leña. (...) Cada vez que nos es posible cocinamos en las ferias y mercados y convidamos la comida, porque sentimos la necesidad de, mediante el hecho concreto de observar las ollas sobre el fuego plantear la factibilidad del uso. Al conversar con las personas que se acercaban con curiosidad o impulsadas por el recuerdo de alguna abuela o madre que cocinaba «en ollita de barro» vimos que era necesario ofrecer a través de talleres o clases la posibilidad de que cualquier persona construya su propia olla, ya que al regresar a las técnicas antiguas la factibilidad es real porque no requerimos de herramientas complejas y la forma de hornear es de absoluta simpleza.¹⁹

Foi um dia de muitas trocas e aprendizados, de almoço coletivo, de aprender sobre a potência e força do feminino, sobre saberes da queima e do fogo. Enquanto um grupo cuidava da alimentação, outro ficava por conta de controlar as chamas do forno e conduzir a queima. Aprendi como deixar algumas peças pretas por dentro. Diferente do processo que conhecia, elas adicionam serragem bem fininha ao recipiente que desejam que fique preto por dentro e o posicionam de boca para baixo, dentro de outra peça, uma panela, por exemplo, onde também desejem um detalhe preto. Dessa forma, provocam intencionalmente as manchas negras que deixam as peças belíssimas. Ao final da queima, as peças eram retiradas do forno ainda quentes

¹⁸ Conheci sobre a existência desse coletivo em 2018, por meio da Adriana Martinez, durante suas aulas na EBA, ela faz parte e ajudou a fundar o grupo, mas nas pesquisas para esta dissertação encontrei a publicação de um TCC também sobre as Olleras Cooperativas, escrito por Raquel Moreira Saraiva. Para conhecer o TCC visitar o repositório da UFBA, disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/34531>> Acesso em: 24 out. 2023.

¹⁹ Trecho do texto sobre as Olleras Cooperativas, publicado pela *Revista Cerámica de Argentina*, em outubro de 2019. Disponível em: <https://revistaceramica.com.ar/olleras/> Acesso em: 25 mar. 2024.

para o processo de aplicação da cera de abelha, derretida em uma panela e aplicada com trapos (esfregados sobre as peças até que elas esfriassem), depois esfregavam um pedaço de pano seco para destacar o brilho singular de cada peça (Figura 50).

Figura 49 - Almoço com as Olleras Cooperativas. Ateliê Tierra Vieja. Buenos Aires/Ar



Fonte: Arquivo da autora (jan. 2024).

Figura 50 - Aplicação de cera de abelha sobre as peças recém-saídas do forno



Fonte: Arquivo da autora (jan. 2024).

Nos dias seguintes até sábado, 3 de fevereiro, fui aprendendo inúmeras técnicas que não conhecia, criando peças para cada nova técnica e de acordo com a necessidade de aprimorar mais. Combinamos que eu fazia copos, pois eram mais rápidos de produzir, para haver tempo de aprender o máximo de técnicas possíveis. Trabalhávamos das sete ou oito da manhã até às duas da madrugada, todos os dias. Quase não consegui acompanhar a rotina e o ritmo de trabalho da Adriana, achei admirável. Perguntei quantas horas dormia por dia e me surpreendi com a resposta: “cuatro horas son suficientes”. Adriana, sempre muito amável e gentil, se preocupava em fazer suco ou vitamina para mim, entre as refeições principais, para que eu não precisasse parar o meu trabalho. Vivenciei uma verdadeira imersão. E fui muito bem cuidada e acolhida. Desfrutar de sua presença, as conversas e observar a forma como trabalhava foram grandes aprendizados. Enquanto eu criava uma peça, ela fazia cinco ou sete. Sua habilidade, rapidez, perfeccionismo e desenvoltura eram impressionantes. Nesse período, ela estava desenvolvendo a encomenda de uma enorme peça para uma exposição e utilizava a mesma técnica (das peças pequenas) para executar aquele grande trabalho: a partir da bola de argila modelada circularmente, ia agregando e costurando roletes de argila, eram rolos enormes, costurados um a um, alisados com colher, faca, e, depois, o acabamento de engobe e pedra (Figura 51).

Figura 51 - Adriana modelando uma peça grande





Fonte: Arquivo da autora (jan.-fev. 2024).

No sábado, anterior ao meu retorno, realizamos a queima das minhas peças. Ela deixou que eu conduzisse todo processo (sob sua orientação) e, depois, juntas, enceramos cada uma das produções. No domingo de manhã, dia 4 de fevereiro, foi meu último dia de residência e antes de me dirigir ao aeroporto, pude vivenciar um último aprendizado com a mestra: colocar um couro sobre o tambor de cerâmica construído na sexta anterior. Adriana mostrou como furar o couro, depois deixou ele de molho por um tempo na água. Em seguida, com fios de cordão encerado (porque não foi viável comprar tripas com um açougueiro que conhecia e de quem costumava comprar, que seria o ideal, mas não deu tempo), me mostrou como colocar e ajustá-los para que o couro ficasse bem esticado e o som do tambor ressoasse (Figura 52).

Figura 52 - Construção de um tambor de cerâmica



Fonte: Arquivo da autora (fev. 2024).

Ao final da manhã segui para o aeroporto com o coração emocionado e a alma transbordando de alegria, vivi a realização de um sonho, me senti plena em concretizar uma residência tão desejada. Da janela do avião, admirava o mar de nuvens, recebia o calor do sol que acariciava meu rosto e me sentia tomada por imensa gratidão com a oportunidade de receber tantos ensinamentos e aprendizados. Pisei em solos brasileiros ao entardecer. Quando retornei à minha rotina de trabalho no Centro Cultural Venda Nova, iniciei oficinas de cerâmica, nas quais pude replicar e transmitir as diversas técnicas e ensinamentos adquiridos. Agradeço muitíssimo a mestra Adriana, por tamanha generosidade e empenho, com os quais ministra suas aulas e transmite seus saberes, é inspirador. Como discípula, desejo seguir aprendendo com afinco e amor, trilhando um longo caminho que apenas se inicia.

5 – CAPÍTULO 4 – ÁGUA: SABRINA MARIA RIBEIRO DAMAS



Amiga Água

Que eu saiba me deleitar em Tuas células amorosas e penetrantes. Que a alegria dos Teus sussurros embale meu ser interno e possa eu, às Tuas margens, limpar minha real visão e descobrir meu real propósito neste espaço de tempo chamado vida (Maria, p. 71, 2020).

Figura 53 - Eu, criança, sorrindo para meu pai que tirou a foto



Fonte: Arquivo da autora [s. d.].

Nasci em Itabira, Minas Gerais, onde permaneci até sair para a faculdade, como a maioria dos jovens itabiranos da minha geração, pois não existiam muitas opções de curso superior na cidade. Sou a segunda de quatro filhos. Tenho um irmão, um ano e meio mais velho, e gêmeos, três anos mais novos. Por isso, sempre me considerei a filha do meio. Pude brincar tanto de boneca e casinha, quanto de carrinho de rolimã, bolinha de gude e bola. Tive uma infância feliz, bem ao estilo do interior, repleta de liberdade para ir e vir pelas ruas do bairro onde as crianças passavam o dia brincando até o pôr do sol, quando a mãe gritava da janela ou do muro que já era hora

do jantar. As brincadeiras eram muitas e envolviam, praticamente, todas as crianças da rua. Brincávamos de pega-pega, pique esconde, garrafão, polícia e ladrão, salada mista, queimada, rouba bandeira, entre tantas outras atividades, brincadeiras e jogos. Vivía com os pés no chão, pisando aquela terra vermelha do Vale do Rio Doce. Andava sempre descalça. Gostava de subir em árvores para comer frutos no pé, até passava pelo buraco da cerca do vizinho, enquanto não existia muro, só para comer fruta do quintal da casa dele e vivenciar a sensação do perigo, a aventura de estar invadindo uma propriedade privada sem ser descoberta. Ainda hoje, me lembro do dia em que dei de frente com o vizinho, não deu tempo de correr, o coração parecia que ia saltar pela boca. Mas, ele foi bonzinho e me deixou ficar com todas as mexericas que peguei. Frequentava muito a casa da vizinha de frente, porque nela, morava a Suely, professora da educação infantil. Ela tinha um mimeógrafo em casa e me dava muitos desenhos para colorir, eu passava horas em sua casa colorindo desenhos, amava. Todo final de ano, logo no início de dezembro, meu pai nos levava para passar as férias na casa da minha Avó Maria, em Paraisópolis e depois só voltava no final de janeiro para nos buscar. Minha mãe, Isabel, foi a única dos treze filhos dos meus avós maternos que precisou ir morar bem longe do Sul de Minas. Afinal, meu pai, Arnaldo, teve que sair da polícia para se casar com minha mãe, ele conta, e foi trabalhar na empresa Vale do Rio Doce, em Itabira. Entre as muitas histórias que ele costumava contar com frequência, cito aqui um trecho de como ele conheceu minha mãe, uma linda e jovem professora que lecionava no bairro rural de Santa Rita do Sapucaí-MG. Quando o transporte da prefeitura que a levava todos os dias para dar aulas estragou, a prefeitura solicitou auxílio ao delegado da cidade para ajudar com o transporte da professora (minha mãe) e ele escolheu seu braço direito na delegacia para executar essa tarefa, no caso, meu pai, que se tornou o motorista da vez e, entre idas e vindas, se apaixonaram. Meu pai veio de uma família simples, nasceu no Serro-MG, mas passou a infância e juventude em Três Corações/MG, onde meu avô se aposentou da carreira militar como Tenente Coronel. Sempre foi muito trabalhador desde jovem. Também sempre foi um pai extremamente amoroso e superprotetor, nos ensinou (a mim e meus irmãos) diversos valores sobre ética, respeito, cuidado e principalmente, quanto a importância dos estudos, dizia que não queria que fôssemos “burros de carga” dos outros. Nos incentivava à leitura constante, assinava revistas em quadrinhos e comprava muitos livros. Minha mãe, uma artista e artesã autodidata, gostava de fazer pinturas à óleo, sabia bordar, costurar, fazer crochê, tricô, cozinhar, mil e uma habilidades.

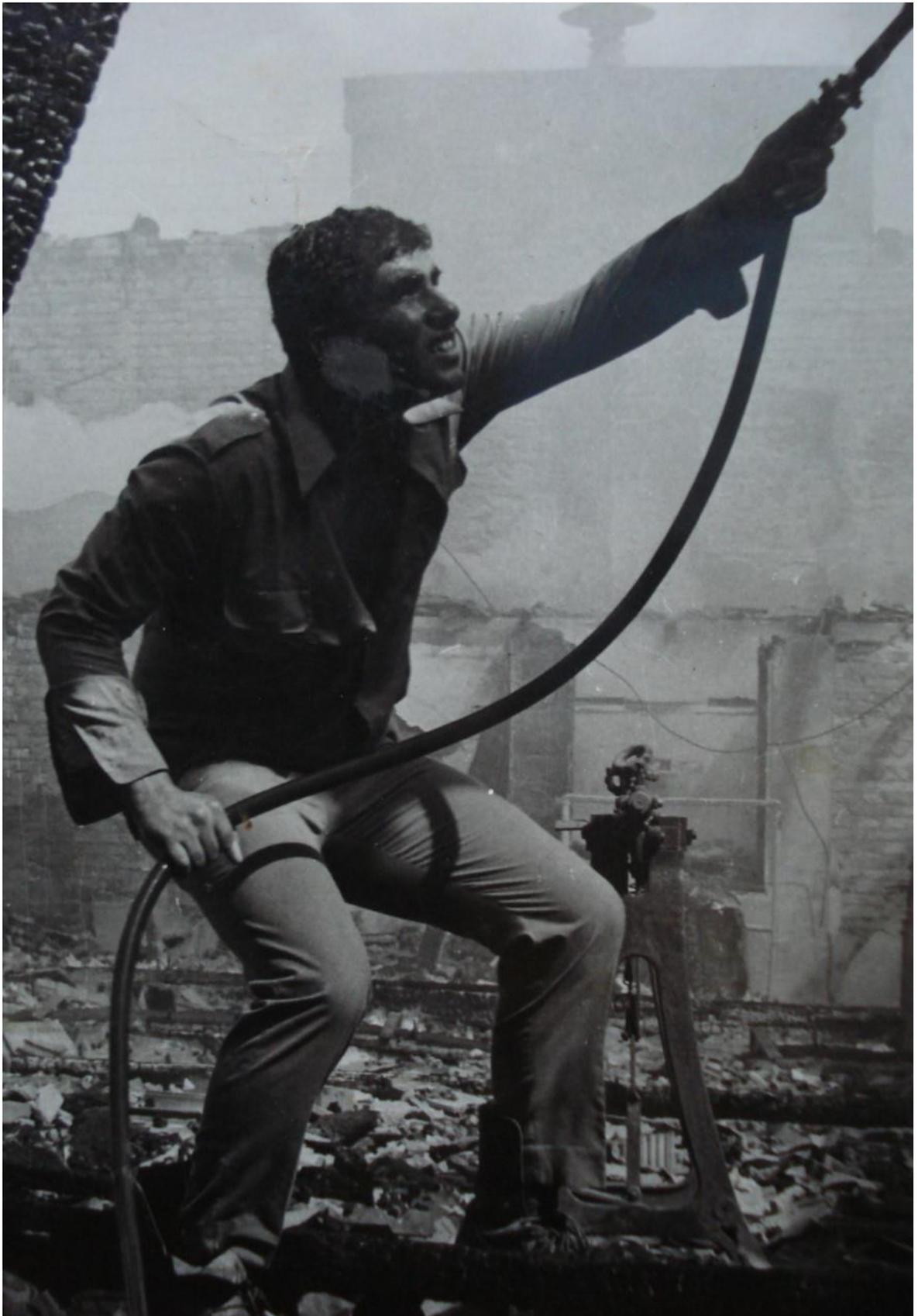
Muito estudiosa, incentivada por meu avô Luiz, saiu de Paraisópolis para estudar, trabalhar e fazer curso superior em Santa Rita do Sapucaí, onde estudou administração e trabalhou como professora.

Figura 54 - Minha mãe recebendo o diploma de professora em Santa Rita do Sapucaí/MG



Fonte: Arquivo da Autora [s. d.].

Figura 55 - Meu pai apagando incêndio em uma malharia em Santa Rita do Sapucaí/MG.



Fonte: Arquivo da Autora (aprox. 1973).

As férias em Paraisópolis eram enormes e inesquecíveis, era o único período do ano em que eu podia conviver com tantos primos e primas, tios e tias, participar de amigo secreto, de ceia, comer comida de vó, ir para o Ribeirão Vermelho (bairro rural de Paraisópolis) e participar do dia da pamonha. Uma tradição familiar que ia desde tirar a palha e catar cabelo nas espigas de milho (uns dois sacos comprados na região) a ralar as espigas, coar em tecido fino (enquanto minha avó era viva e gostava de fazer assim, depois que ela se foi, minhas tias costumavam coar em peneiras finas mesmo) e separar as palhas boas para fazer os copinhos que receberiam o líquido da pamonha (antes amarravam os saquinhos com a própria palha, depois passaram a usar barbante). Ao final do dia, os saquinhos eram colocados em uma panela enorme com água para cozinhar, por bastante tempo, até as pamonhas chegarem ao ponto de cozimento.

Figura 56 - Dia da pamonha em família. Ribeirão Vermelho, Paraisópolis/MG





Fonte: Arquivo da Autora (jan. 2012).

Era dia de comer muito milho verde cozido, curau e a melhor pamonha da vida, quentinha, com queijo canastra derretendo na boca. Dia de um lindo trabalho coletivo, com praticamente todos os membros da enorme família da minha mãe, pois esta era uma forma maravilhosa de reunir todo mundo. E cada um desempenhava, com cuidado e atenção, alguma tarefa importante. O papel das crianças, por exemplo, era catar os cabelos das espigas. Eu adorava fazer isso na minha infância, mas gostava mais de comer milho verde, comia vários.

Foi em Paraíso onde vivenciei os momentos mais mágicos da minha infância e adolescência, participei do meu primeiro baile e voltei para casa com o dia quase raiando, por lá andávamos despreocupados pelas ruas da cidade e o contato com a natureza, a terra, o barro era constante.

Figura 57 – Eu, abraçada com meu Vô Luiz (ao centro), Vó Maria ao seu lado e toda família



Fonte: Arquivo da Autora (aprox. 1982).

Mas, foi em Itabira que o meu amor pela arte floresceu e começou a se desenvolver. Na adolescência, frequentava diariamente o Centro Cultural Carlos Drummond de Andrade. Período em que integrei um grupo de teatro amador, denominado Caras e Máscaras. Fazíamos saraus pelas ruas da cidade, eu sabia

várias poesias do Drummond na ponta da língua. Essa experiência expandiu meu olhar para a literatura, a poesia e o teatro. Decidi que faria faculdade de teatro e queria morar em São Paulo. Até que no Festival de Inverno de Itabira, em julho do ano de 1996, meu rumo de vida mudou completamente. Fiz um curso onde tive aulas de desenho de observação e pintura com a artista Nydia Negromonte. Suas aulas me despertaram para as artes visuais, um caminho como possibilidade de estudo e trabalho desconhecido para mim até aquele momento. Ela teve muita sensibilidade em perceber meus traços e aptidão, elogiou bastante meus primeiros desenhos, minhas pinturas e de uma forma afetuosa, me incentivou a produção plástica e a fazer o vestibular para Belas Artes, curso que, até então, eu nem fazia ideia da existência. Participar de suas aulas foi decisivo na hora de marcar as opções de cursos para a prova da UFMG que eu faria no final do mesmo ano. Artes Visuais passou a ser minha primeira opção.

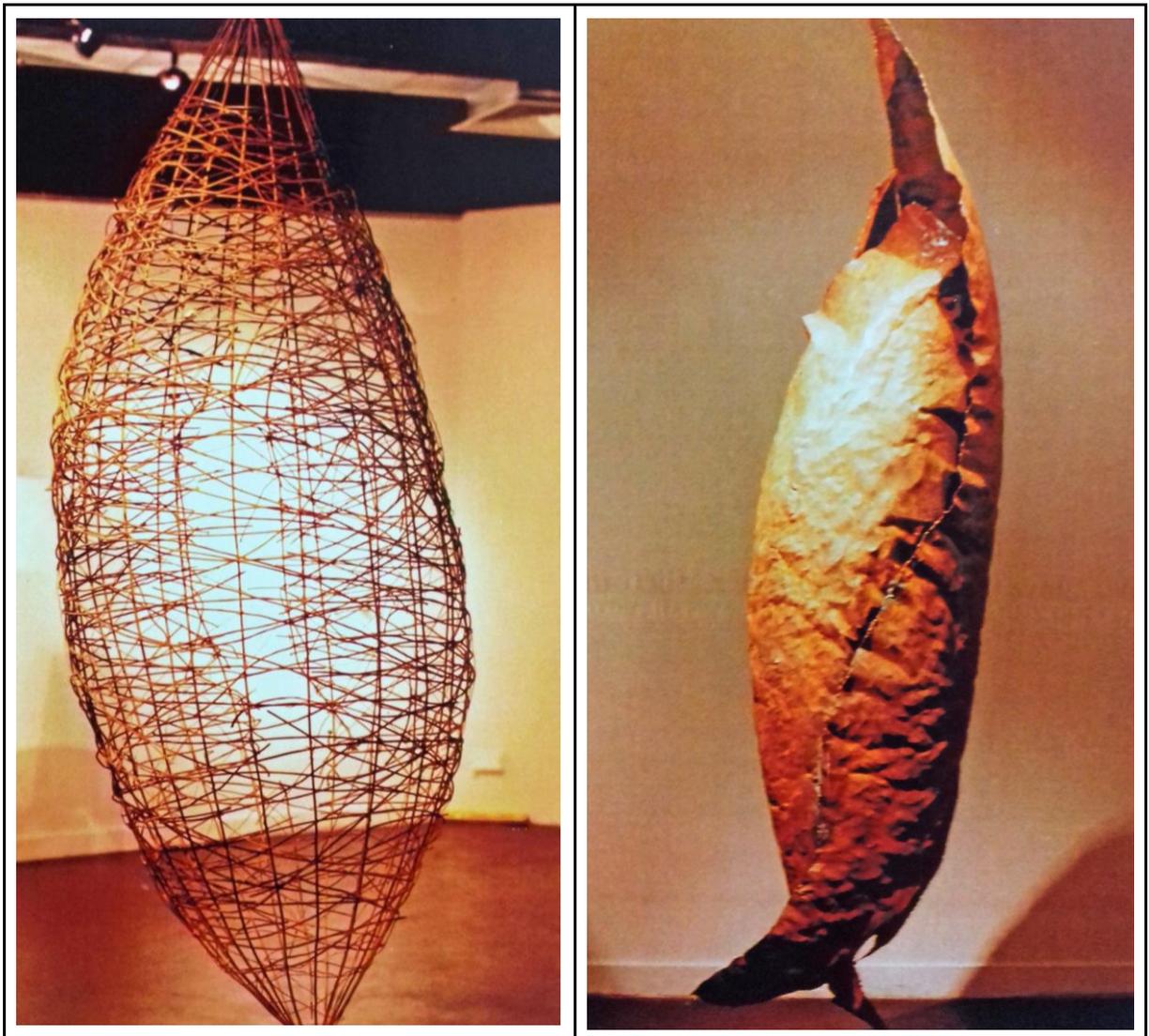
Entre para a Escola de Belas Artes da UFMG no segundo semestre de 1997, quando me mudei para Belo Horizonte. Cursar Belas Artes foi a melhor escolha que poderia ter feito, me apaixonei pelo curso e por todas as matérias que eram oferecidas, não sabia qual área gostava mais. Durante os primeiros anos da graduação, desenhava e pintava com muita frequência, como uma atividade rotineira.

Fui monitora das disciplinas de Artes da Fibra e Escultura, áreas pelas quais meu interesse crescia e se ampliava. Com a monitoria pude aprofundar as pesquisas no campo tridimensional. Conhecer a professora Joice Saturnino, responsável pelas disciplinas de Artes da Fibra na EBA/UFMG, foi um verdadeiro privilégio. Enquanto pude, bebi da fonte de sua imensa sabedoria acerca das fibras vegetais, da fabricação de papel artesanal, tecelagem e cestaria. Com ela também comecei a compreender a profunda importância dos saberes tradicionais, a riqueza dos conhecimentos transmitidos pela oralidade, a entender e respeitar a influência da lua, a ouvir com atenção os senhores e senhoras, mestres artesãos, com quem tínhamos a oportunidade de aprender nas diversas pesquisas de campo que fazíamos para as cidades do interior de Minas. Aprender a identificar as plantas, a fazer a coleta, a trançar, a entender todo processo para extração e uso das fibras vegetais foi um grande aprendizado.

Nesse período, realizei vários trabalhos tridimensionais explorando as fibras vegetais, as técnicas trançado e esculturas em metais (Figura 58). Experimentação

era a palavra de ordem, tecer, urdir, experimentar e criar formas tridimensionais com uso das fibras vegetais. A tecelagem e a cestaria são técnicas ancestrais que apresentam enorme riqueza de possibilidades para criação artesanal e artística, muitas variações de pontos, de jeitos de fazer, por isso, naquele momento, aprofundei a pesquisa em busca da criação de esculturas mesclando essas técnicas, com diversos materiais, como o metal, arame, fibra de bananeira etc. Também procurava explorar formas variadas ao trançar uma estrutura e nesse momento a forma de casulo se tornou um tema de investigação artística, que a partir dali não parou mais de me instigar. Minha poética se inspirava nas relações metafóricas corpo/ninho, corpo/casulo, corpo/ciclo, corpo/ventre. Corpo sempre presente me despertando para as várias proposições artísticas, poéticas e devaneios.

Figura 58 - Obras explorando a forma do casulo e várias materialidades



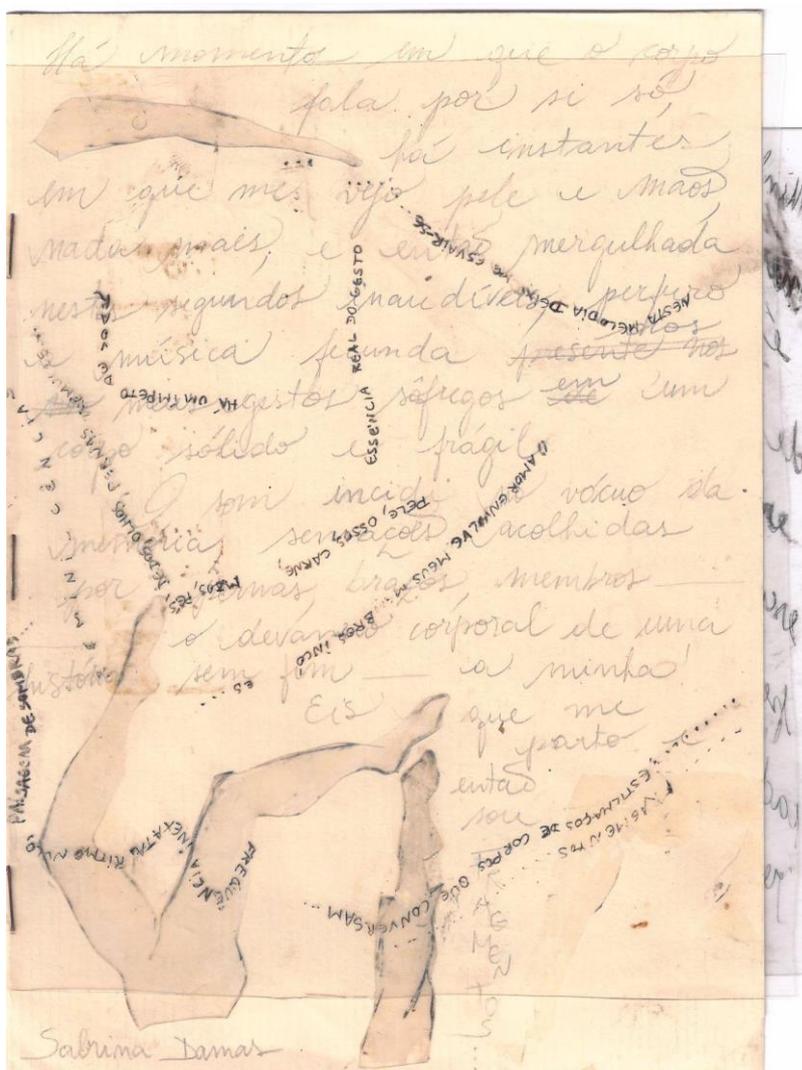


Fonte: Arquivo da Autora (2000-2002).

No percurso da graduação, o corpo se tornou um tema de inspiração constante para várias criações, estudos, esboços ou a obra em si. Estava presente com muita frequência. Gostava de desenhar e explorar suas nuances, os movimentos, gestos, curvas, de perceber em mim o movimento e deixar fluir em linhas e ideias:

Há momentos em que o corpo fala por si só, há instantes em que me vejo pele e mãos, nada mais. E então, mergulhada nestes segundos inaudíveis, prefiro a música fecunda dos meus gestos sôfregos em um corpo sólido e frágil. O som incide no vácuo da memória, sensações acolhidas por pernas, braços, membros – o devaneio corporal de uma história sem fim – a minha. Eis que me parto, e então, sou FRAGMENTOS (Texto da autora escrito sobre o trabalho da Figura 59, [s. d.].

Figura 59 - Trabalho criado durante uma disciplina optativa de dança cursada na Faculdade de Educação Física/UFMG



Fonte: Arquivo da autora [s.d.].

O tema do corpo tem sido objeto de estudo e inspiração em diversas formas de arte ao longo dos séculos, exercendo uma profunda influência sobre artistas, poetas

e escritores. Desde os primórdios da humanidade, o corpo tem sido retratado em pinturas, esculturas e outras manifestações artísticas, refletindo tanto as concepções estéticas quanto as visões de mundo de diferentes culturas. Muitos artistas são fascinados pela complexidade e beleza do corpo humano, exploram sua anatomia, expressões e movimentos como forma de transmitir emoções, ideias e narrativas. Na literatura, o corpo é frequentemente utilizado como uma metáfora para explorar temas como identidade, sexualidade, mortalidade e outras experiências universais. Poetas e escritores têm se valido da corporeidade para criar imagens vívidas e sensoriais, conectando-se com os leitores e provocando reflexões sobre a condição humana. Por exemplo, no livro *Performances do Tempo Espiral, poéticas do Corpo-Tela*, da escritora Leda Maria Martins, ela mergulha em uma profunda narrativa sobre o corpo, os gestos e o movimento, explorando vários elementos sob a perspectiva das expressões e manifestações afro-brasileiras. Ao longo de sua obra, a autora desvela a complexidade dos gestos, revelando como carregam simbologias e significados profundos, que transcendem as barreiras da linguagem verbal. Não apenas descreve, convida o leitor a contemplar e compreender o corpo como um palco de performances infinitas, também faz um convite a um mergulho na questão do tempo em oposição às noções do tempo linear do ocidente. Um livro onde as palavras se entrelaçam tecendo reflexões que ecoam além do tempo e do espaço, sua prosa poética é um labirinto de sensações, cada curva revela novas camadas de significado. Sobre o corpo, Martins, afirma:

O corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. As movências das danças mimetizam essa circularidade espiralada, quer no bailado do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo em voleios sobre si mesmo desenha. O movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção ex-cêntrica do tempo. Em outras palavras: o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas (Martins, 2021, p. 88).

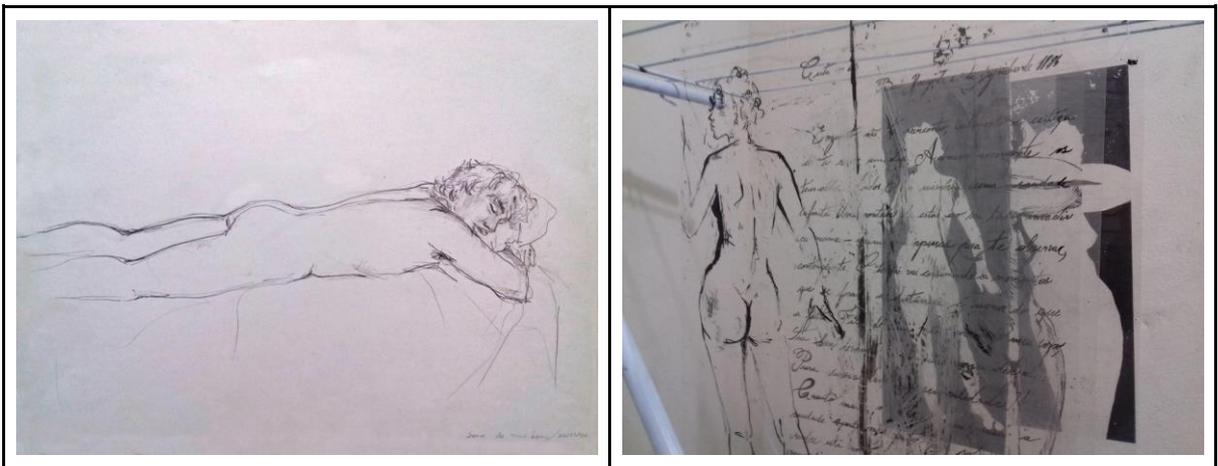
Durante a graduação, eu gostava de fazer autorretratos do meu próprio corpo, me desenhava e pintava com frequência e também desenhava outros corpos, nas aulas de modelo vivo ou com amigos que aceitassem ficar imóveis por alguns instantes (para um esboço) ou por um tempo maior (para os desenhos mais

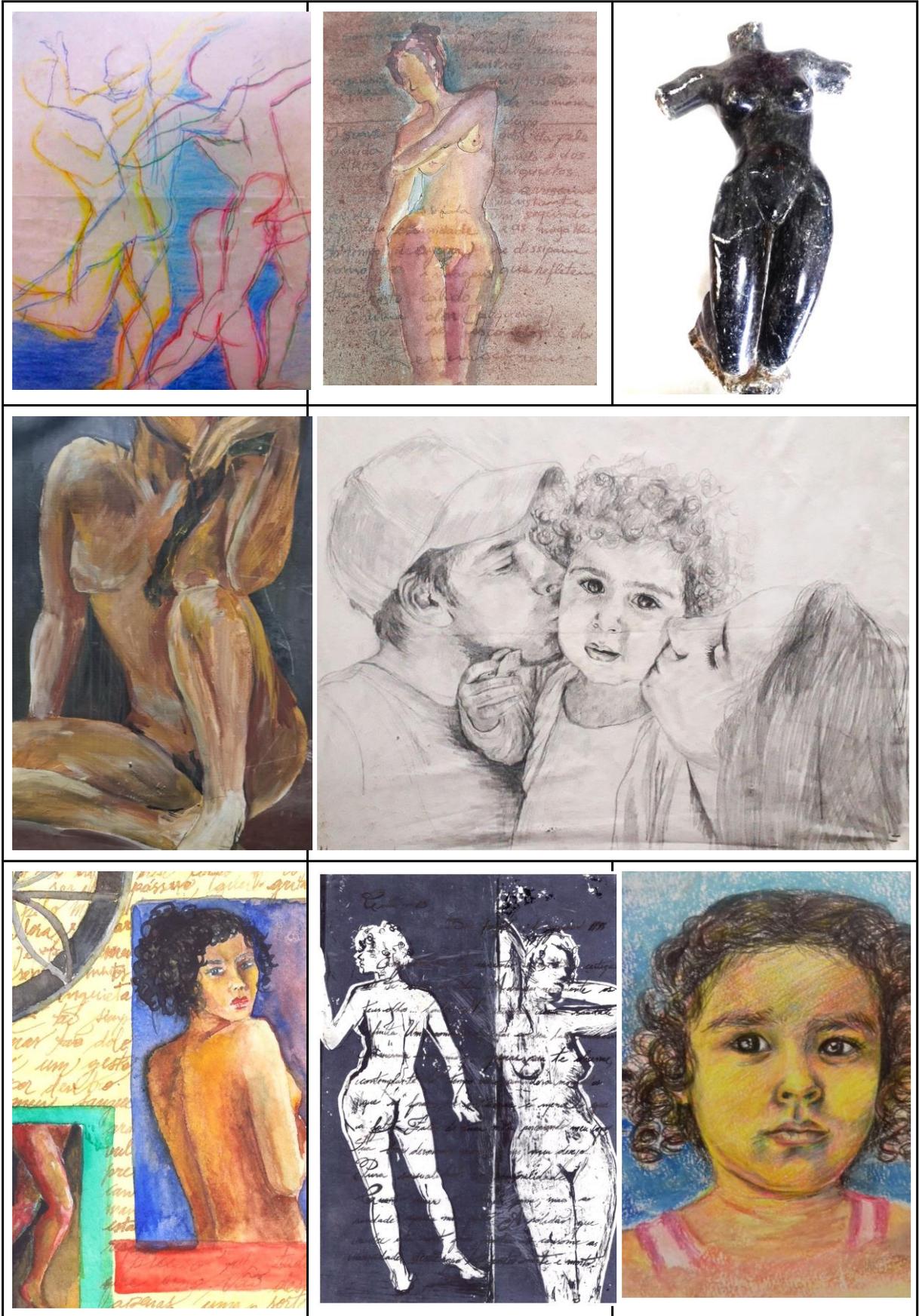
elaborados). O contorno do corpo feminino era o que mais me encantava. Sentia a necessidade do movimento e da gestualidade (apresento, na Figura 60, alguns trabalhos realizados ao longo da graduação).

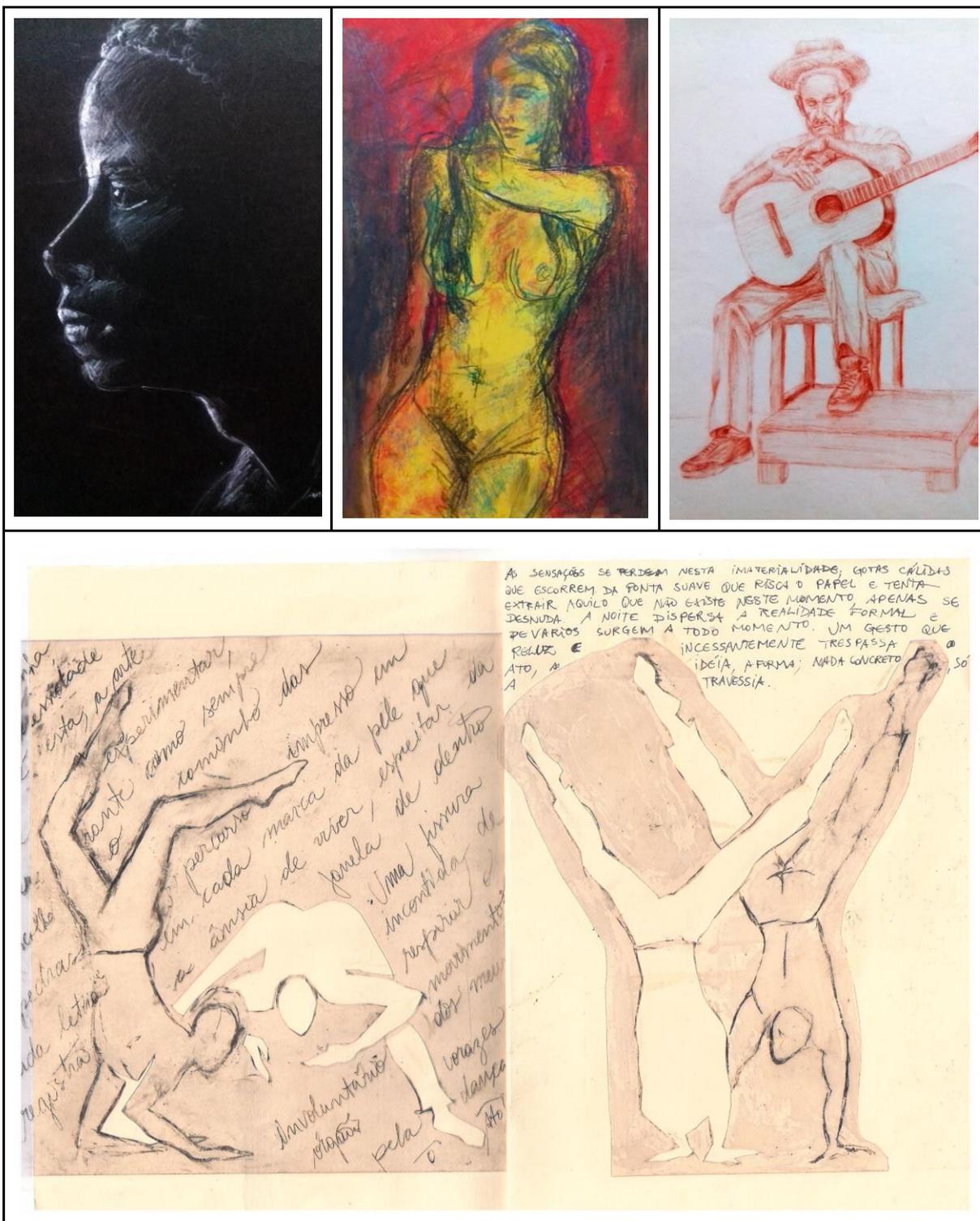
Em um dos primeiros semestres, cursei uma disciplina optativa na Faculdade de Educação Física da UFMG, relacionada ao corpo e movimento. Como trabalho final apresentei uma performance onde dançava e pintava com todo o corpo, gerando impressões e marcas no meu entorno (havia forrado tudo com papel). Foi uma experiência intensa. Também fiz alguns esboços e registros antes de idealizar a performance. Dançar sempre foi uma necessidade e um prazer. E adorei mesclar a dança, explorar os movimentos e espalhar marcas do corpo com tinta sobre as superfícies.

Antes da faculdade, no teatro, trabalhava muito com o corpo, havia aprendido a explorar minha expressão corporal para transmitir com mais clareza um texto ou para me fazer entender melhor. Mas, foi com a capoeira que pude me entregar ao movimento e ampliar bastante minha consciência corporal. A capoeira foi uma grande paixão (e ainda é, apesar da pausa de quatro ou cinco anos até este momento). Quando ainda morava em Itabira, de longe, ouvia o som do berimbau pelas ruas perto de casa e sentia meu coração pulsar forte. Aquele som me tocava de uma maneira única, profunda e inexplicável, me arrepiava o corpo.

Figura 60 - Algumas obras e esboços relacionados ao corpo realizados durante a graduação







Fonte: Arquivos da Autora [s.d.].

Em Belo Horizonte, comecei a treinar, primeiro, perto de casa, em uma academia. Mas, depois descobri o Mestre Bocão, na Faculdade de Educação Física/UFMG e treinava na hora do almoço. Era a capoeira regional. Quase um ano depois, em meados do ano de 2002, na própria EBA, conheci a capoeira angola, pois

fui fazer uma aula experimental a convite de um amigo, o Jaider (entramos no mesmo ano para Belas Artes). Ele organizou a aula experimental de capoeira angola junto ao Diretório Acadêmico e conseguiu que as aulas acontecessem em uma sala do terceiro andar da EBA/UFMG. Ele já treinava capoeira angola há alguns meses e vivia me dizendo (toda vez que nos encontrávamos pelos corredores) que a capoeira que ele praticava era a capoeira mãe e eu precisava conhecer. Por sua insistência, fiz minha primeira aula de capoeira angola e foi como se estivesse me iniciando ali, apesar de já estar treinando há um ano, parecia que estava começando do zero. Era completamente diferente de tudo o que eu tinha aprendido sobre capoeira. Foi um encontro muito simbólico, um grande marco na minha vida.

Figura 61 - Eu e Mestre Jurandir Nascimento



Fonte: Arquivo da autora (Maio 2014).

Em 2002, entrei para o grupo Fundação Internacional de Capoeira Angola-FICA-BH, do Mestre Jurandir Nascimento²⁰. O início de uma longa trajetória de

²⁰ Mestre Jurandir Nascimento é um dos Fundadores da Fundação Internacional de Capoeira Angola (FICA), criada em 1995 junto aos mestres Cobra Mansa e Valmir. A FICA realiza um trabalho de preservação, valorização e difusão da capoeira angola pelo mundo, com várias filiais em diversos

encontro com a minha ancestralidade, com a sabedoria popular, a oralidade. Foi quando comecei a fortalecer e reconhecer no meu corpo a importância da minha identidade parda, mestiça. A aprender mais e entender melhor a história da cultura afro-brasileira, conhecer as narrativas dos povos negros escravizados, a invasão e os saberes decoloniais. A partir daquele dia, a capoeira angola entrou para minha vida, definitivamente, me transformando, me formando, me lapidando em muitos sentidos. Uma relação de amor que segue até o momento atual. Dentro do universo da capoeira, tive a oportunidade de conhecer e conviver com muitos mestres, receber ensinamentos valiosos não só para capoeira, como para vida.

Tenho um carinho muito especial, principalmente pelo Mestre Jurandir, que sempre me recebeu de braços abertos entre minhas idas e vindas em seu grupo (FICA-BH). Sempre foi sensível em entender os obstáculos que a vida me foi impondo (como a árdua rotina do trabalho e maternagem, por exemplo) e que me fizeram afastar do grupo e dos treinos em muitos momentos. Também fui casada com um mestre da capoeira angola, Rogério Teber, pai da minha primeira filha, Yara. Em 2006, nos mudamos para a Cidade do México, Distrito Federal, onde vivemos por um período de quatro anos. Ele desenvolvia um notável trabalho com a capoeira angola por lá. Neste período, o auxiliei a gerenciar o espaço cultural onde ocorriam as aulas de capoeira e outras atividades culturais, também realizei diversas pinturas e desenhos nas paredes do espaço (Figura 62).

A experiência no México foi muito rica e marcante, pude vivenciar de várias maneiras sua forte cultura ancestral e influência dos povos originários pré-hispânicos. Presença que se nota por todos os lados, seja na comida, nas lindas vestimentas e tecidos tradicionais que muitas vezes determinam a que comunidades ou povos tradicionais o indivíduo pertence, nos acervos dos inúmeros museus, nas praças e parques, no muralismo tão presente em toda cidade ou na riqueza imensurável dos diversos tipos de artesanatos: lindas obras de cerâmica, tecelagem, cestaria, de madeira, de palha, tecido, papel marché como os “*alebrijes*”, figuras míticas que se assemelham a animais feitos de madeira, papel machê, esculpidas e pintadas em diferentes formas coloridas e impressionantes. Um artesanato muito diverso e primoroso.

países. Em 2022 Mestre Jurandir recebeu por meio da FMC o título de Mestre da Cultura Popular. Possui mais de 50 anos de atuação na capoeira angola, é um dos principais expoentes e um dos mais mestres antigos da Capoeira Angola em Belo Horizonte.

Figura 62 - Desenhos e Pinturas realizadas na FICA-Mx e Casa Brasil - México/DF



Fonte: Arquivo da Autora. Registros no período de 2006 a 2007.

Com poucos meses morando na Cidade do México, iniciei um mestrado na Escola de Belas Artes da Universidade Autônoma do México-UNAM onde pretendia explorar as questões das fibras, do trançado, da cestaria popular com a produção de obras escultóricas. Mas, infelizmente não pude concluir e precisei interromper o curso. Não havia a possibilidade de trancamento para estrangeiros, eu tinha o visto de estudante pela universidade e precisava do visto para trabalhar (e não poderia ter os dois), que foi exigido pela empresa onde comecei a lecionar aulas de português, Casa Brasil, uma escola de idiomas localizada na Cidade do México/DF, onde trabalhei por dois anos e também realizei algumas pinturas murais.

Na pós-graduação, cursei um semestre que me proporcionou diversos encontros especiais e experiências maravilhosas, entre elas a possibilidade de esculpir em pedra de mármore. Um material que eu ainda não conhecia, de uma superfície bem dura, que exigia equipamentos específicos. Criei uma escultura longilínea de um corpo feminino explorando suas curvas e o tema da gestação, um anseio que começou a invadir naquele momento, o desejo de me tornar mãe (Figura 63).

Figura 63 - Ateliê de Escultura - UNAM/México



Fonte: Arquivo da Autora (2006/2).

As vivências na capoeira, tanto no México como no Brasil, os diversos encontros anuais ou internacionais dos quais participei e alguns que ajudei a organizar, contribuíram extremamente para minha formação e desenvolvimento em

diversos aspectos, principalmente em relação ao trabalho em comunidade. Aprendi e entendi a importância do conceito de comunidade, de trabalhar coletivamente, de sempre pensar no outro, entender de forma profunda a dimensão do “nós”, a noção de coletivo, o respeito de sentar-se e ouvir (por horas) os mais velhos ao final de uma roda e desfrutar a sabedoria dessas fontes vivas de conhecimento. Muitas inúmeras vezes permaneci sentada (horas a fio) em uma roda de capoeira, sem jogar, ficava apenas observando e cantando, estava lá para aprender vendo o jogo acontecer entre os mais experientes e ouvir os mestres ao final da roda.

A roda, na capoeira, é o lugar onde tudo acontece. Ao som dos berimbaus (gunga, médio e viola), do reco-reco, agogô, pandeiros e atabaque, o mestre ensina também com seu canto, em ladainhas²¹ e corridos. Ele canta para falar de uma situação que está acontecendo, para elogiar, brincar, repreender ou ainda, para provocar um jogo cobrado. Quem tem ouvidos que escute e entenda o recado do Mestre.

A capoeira é caracterizada pelo movimento circular que permeia tanto suas práticas, quanto os movimentos dos jogadores durante a roda, movimento circular que reflete a fluidez e a adaptabilidade necessárias para a prática da capoeira, mas também evoca metáforas da vida. Assim como na roda de capoeira, a vida é um ciclo constante de movimento e mudança, de um tempo circular. Parece que a vida é mesmo espiralar, tal como o conceito criado por Leda Martins, que também em seu livro *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, sobre a capoeira, afirma:

O movimento aqui traduz a assimetria, matéria-prima da corporeidade negra. Assim se manifesta a síncopa, mãe da ginga e de todas as giras, o corpo que desafia o vazio, os assimétricos voltejos da rítmica no corpo que parece tombar, atraído pelo chão, salta no espaço e breca a queda, em vôleios sobre si mesmo e sobre a espacialidade escandida e expandida. No jogar da capoeira, o corpo desliza e balança no ar, desenha o espaço. Escorrega, mas não cai, (...) (Martins, 2021, p. 83).

²¹ As músicas na capoeira Angola são chamadas de ladainhas, louvações e corridos, elas são executadas especificamente para a realização da roda de capoeira. As ladainhas, louvações e corridos têm a função de ensinar e conduzir os jogadores para um diálogo na roda. Elas potencializam práticas educativas não-formais, analisadas na perspectiva intercultural. Trecho retirado do Resumo da monografia “As ladainhas e os corridos da capoeira Angola: Uma das formas de resistência do canto negro” da autoria de César Paulo Silva. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/20082>. Acesso em: 26 maio 2024.

Na capoeira, também aprendi bastante sobre sustentabilidade e iniciei algumas formações relacionadas à agroecologia e aos saberes da terra. Pois, um dos mestres da FICA, o Mestre Cobra Mansa²², criou o Kilombo Tenondé, na Bahia, em Valença. Onde passou a promover e difundir encontros regulares e anuais, o Permangola²³, um evento que combina a arte de capoeira angola com a prática de permacultura. Atividades que promovem os saberes tradicionais da terra, a bioconstrução, a agrofloresta e a agricultura orgânica. Vivenciei diversas vezes junto ao mestre Cobra Mansa (Figura 64), experiências que me fizeram sentir um encontro com minha própria essência, com valores riquíssimos arraigados em uma cultura de tradição, de matriz africana, valores que transcendem o tempo e se perpetuam. Em 2021, a *Revista ODU* (que traz por meio de diversos textos, poesias e imagens uma perspectiva editorial voltada para contracolonialidade, experiências africanas, diaspóricas e indígenas) realizou uma entrevista com os Mestres Cobra Mansa e Nego Bispo, “Cosmoangola e a ginga na linha da kalunga: Uma reflexão a partir dum bate papo entre Mestre Cobra Mansa e Mestre Nego Bispo”. Segue um trecho escrito por Cici Andrade, em que afirma:

Mestre Cobra Mansa, assim como Mestre Nego Bispo são mestres de saberes orgânicos e que nos envolvem em seus saberes ancestrais. Saberes esses que só aprendemos em escolas próprias. Como Bispo ensina: “Tudo o que é afroconfluenciado é escola própria e tudo o que é eurorepassado, é colonialismo”. Dessa forma, o kilombo Tenondé, assim como os Terreiros de Candomblé, Quilombos e outros espaços de saberes orgânicos, são escolas próprias, onde mestres e mestras estão contra-colonizando e repassando seus saberes (Andrade, 2021, p. 41).

²² Mestre Cobra Mansa tem uma longa trajetória na capoeira angola, foi formado por Mestre Moraes em 1986. É graduado em Educação Física pela Universidade Católica do Salvador (1993). Doutor pelo programa multidisciplinar em Difusão do Conhecimento da Universidade Federal da Bahia (UFBA, 2019). Pesquisador dos arcos musicais africanos, cultura bantu, cosmologia Bakongo, identidade e ancestralidade. Criador do projeto Kilombo Tenondé, em Valença (BA), um espaço em que busca resgatar a importância histórica dos quilombos brasileiros. Além da capoeira angola, ele atua na área de agroecologia, permacultura, bioconstrução, agrofloresta e organização comunitária.

²³ Palavra criada pelo próprio mestre Cobra Mansa é junção das palavras permacultura e capoeira angola. Posteriormente, após conhecer Nego Bispo mudou o nome do evento para CosmoAngola, termo que “nasceu na encruzilhada do debate contra colonial, revitalizando a visão afro-pindorama e quilombagem entre Mestres Cobra Mansa e Nêgo Bispo, líderes e ativistas militantes do movimento social quilombola”. Trecho retirado do site do Kilombo Tenondé. Disponível em: <https://kilombotenonde.net/services/>. Acesso em: 21 mai. 2024.

Figura 64 - Momentos na capoeira angola e vivências coletivas nos encontros de Permangola





Fonte: Arquivos da autora.

A - Roda de capoeira em Alfenas durante Evento da FICA/BH na cidade [s. d.].

B – Aniversário da FICA/MX, mar. 2011.

C – Roda da FICA/BH no Parque Lagoa do Nado, abr. 2015.

D, E e F – Roda de capoeira e bioconstrução no Permangola em Valença/BA, ago. 2015.

G e H – Treino de capoeira no Permangola Minas em Rio Acima, dez. 2012.

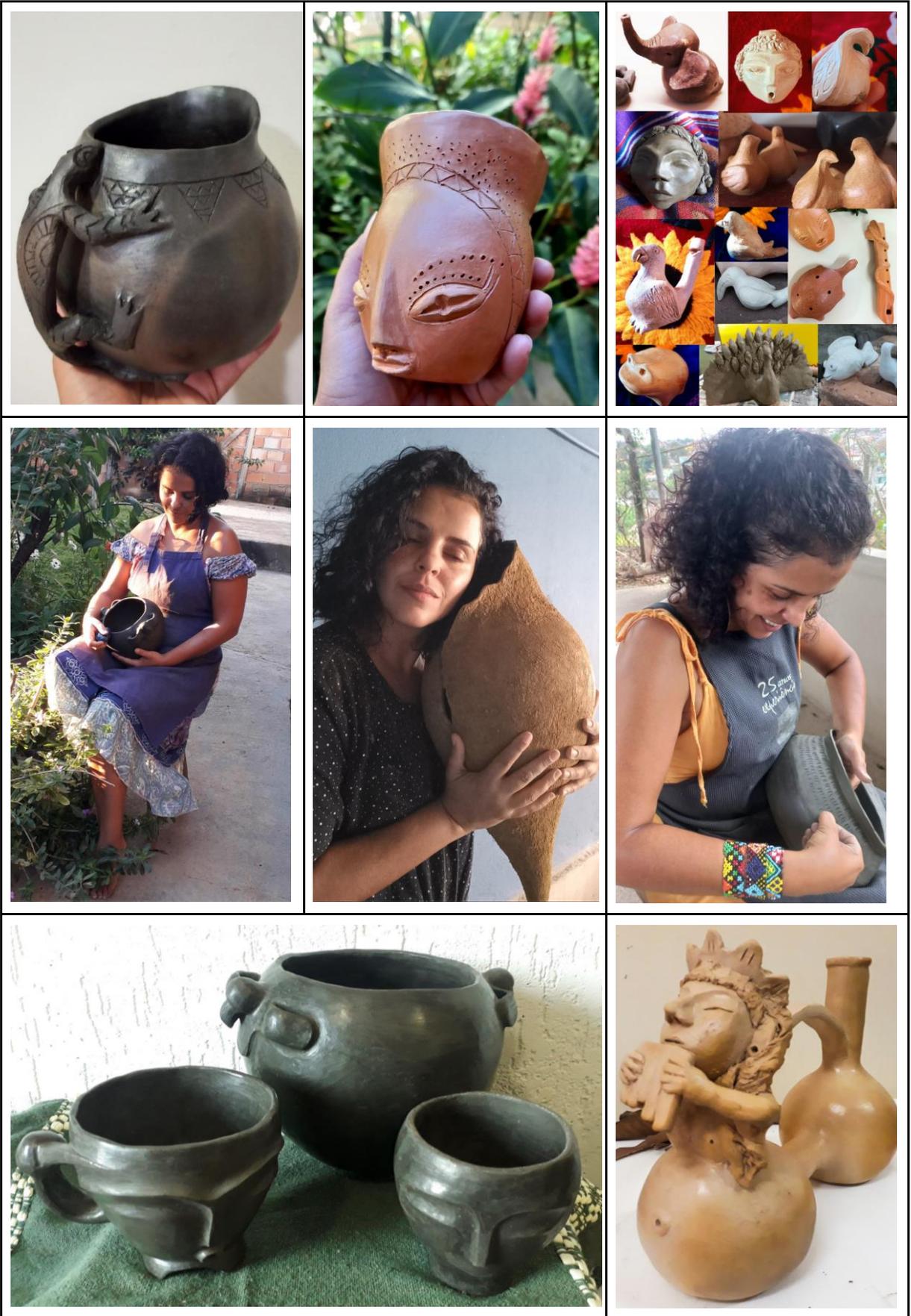
I, J, K e L – Construção de tijolo de super adobe, bioconstrução e destilação de óleos essenciais durante o evento do Grupo de Capoeira Angola Dobrada FILOSOFIA NATURAL NO CERRADO: CAPOEIRA ANGOLA – AGROECOLOGIA – ESPAGIRIA, em São Gonçalo do Rio das Pedras/MG com os Mestres Cobra Mansa, João e Índio, mar. 2014.

Os treinos de capoeira foram se tornando cada vez mais escassos por causa da minha rotina como mãe de duas filhas e a jornada de trabalho de 40h semanais. Me afastei e voltei diversas vezes. Mas, a capoeira nunca saiu de mim. Ela está no meu corpo, na ginga que vem, quando por diversas vezes, preciso me flexibilizar frente aos percalços da vida. No jogo de cintura. Eu gingo na vida, como gingo na roda, aprendi a levar rasteiras, cair e me levantar com sorriso no rosto. A sabedoria que a capoeira me deu, levo comigo aonde vou.

Durante um longo período da minha trajetória, principalmente, após retornar do México e tomar posse em 2010 do cargo de Técnica de Nível Superior em Arte/Educação da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte, me dediquei quase exclusivamente à arte-educação. Não conseguia muito tempo para produzir, desenhar ou pintar. O trabalho e a árdua jornada do maternar não me permitiam muito tempo para criação artística. E isso me fazia muita falta. Continuo sem muito tempo, mas o envolvimento com campo cerâmico me deu inspiração e motivou a realizar inúmeras experiências, testes e produções. Processos que vieram a partir: do retorno à universidade em 2016 (para concluir um Bacharelado em Escultura); da participação em algumas disciplinas dos Saberes Transversais; de ingressar no Grupo de Pesquisa Cultura do barro; de escolher trabalhar com a cerâmica como oficina regular ofertada à comunidade do Centro Cultural Venda Nova (porque tínhamos muita argila disponível); dos encontros com pessoas, mestras e mestres especiais; e principalmente após entrar para a pós-graduação, pois pude retomar uma produção artística de forma mais intensa e constante (algo que tanto me alimenta, dá brilho aos meus olhos e aquece meu coração). Após as vivências com a mestra Adriana Martinez em 2018, minha criação artística na cerâmica também se intensificou e fiz inúmeras peças utilitárias, esculturas, apitos e objetos sonoros (Figura 65).

Figura 65 - Minha produção cerâmica de utilitários, apitos e objetos sonoros





Fonte: Arquivo da autora [s. d.].

Ao me enveredar pelo campo da cerâmica, foi durante o colóquio Para Onde Você Olha, do Grupo de Pesquisa Cultura do Barro, em 2018, no qual que realizei uma das primeiras esculturas com a arte do barro. De um molde guardado há anos (de atadura gessada) da minha barriga de grávida aos nove meses de gestação (gravidez da minha primeira filha, hoje com 16 anos), criei uma forma de gesso e a partir dela, utilizando a técnica do molde de pressão (onde a argila é prensada com as mãos sobre o gesso para captar todos os detalhes de sua superfície), reproduzi a forma da barriga e fiz algumas interferências para dar sentido ao que desejava. Por meio da arte, queria amenizar e extravasar uma angústia que me corroía, uma profunda dor e tristeza, o luto de um aborto inesperado. Ser ventre e poder gestar uma vida me transformou profundamente, assim como essa perda espontânea, que revelou uma dor aguda, indescritível e marcante. Um doloroso luto que se transformou em potência para criação artística (Figura 66).

Figura 66 - Confeção da fôrma de gesso e esculturas de cerâmica a partir do molde





Fonte: Arquivo da autora (fotos out. 2016-dez. 2018).

Durante o mestrado, tive a oportunidade de cursar por duas vezes disciplinas oferecidas por meu orientador, o Prof. Fabrício Fernandino, um verdadeiro mestre, de alma generosa, cheio de entusiasmo e energia, que a todo momento instiga e auxilia os alunos no processo de criação artística. Ele cria estratégias e ajuda os alunos a concretizarem seus projetos artísticos da melhor maneira. Tenho uma grande admiração por ele, que para mim é uma inspiração como artista e educador.

Em 2022, cursei sua disciplina da pós-graduação, O Tudo e o Nada, que culminou em uma exposição coletiva com o mesmo nome e ocorreu no Centro Cultural UFMG. Apresentei o trabalho “Ventres da terra”, cujo processo criativo floresceu do desejo pela pesquisa com o barro, de explorar suas características, nuances e versatilidade (que provocam em mim memórias afetivas, que se afloram intuitivamente e deslizam por entre meus dedos) e do maternar.

Figura 67 - Processo de elaboração do segundo molde de gesso da minha barriga de grávida



Fonte: Arquivo da autora (nov. 2022).

Para modelagem destes casulos, também me inspirei no tema da gestação e criei as primeiras formas dos cinco casulos a partir da concavidade de outro molde da minha barriga (Figura 67), mas da gravidez da minha segunda filha, Ágata, hoje com 4 anos. Como resultado do trabalho a ser apresentado na exposição *O Tudo e o Nada*, criei enormes casulos, grandes formas de cerâmica suspensas por fibras vegetais tingidas de vermelho (Figura 68).

Figura 68 - Obra Ventres da Terra na exposição *O Tudo e o Nada*



Fonte: Arquivo da autora (dez. 2022).

Certa vez, durante uma aula da graduação, cuja disciplina não me recordo o nome, o professor sugeriu uma dinâmica onde cada um deveria escrever algo sobre o trabalho do outro. Nesse dia, o colega que me escreveu em seu texto dizia que a forma do casulo era interessante, mas ele gostaria de ver o voo da borboleta. Essa frase ficou ressoando em minha mente por muito tempo sem resposta. Um tema presente em meu percurso artístico há pelo menos 20 anos. Já fiz casulo com chapa de ferro, de cobre, trançado com fios de arame recozido, fibra de bananeira, cipó e agora, cerâmica.

Após o mergulho no universo do barro, o encontro com a arte da cerâmica e depois de me tornar mãe, compreendi o sentido que a forma de casulo representa para mim, representa uma pesquisa que faz parte de quem eu sou, dos meus gestos, minhas marcas, identidade, ancestralidade e essência. Que eu sou meu próprio casulo, sou ventre, casa, ninho, aconchego, proteção, alimento e afeto. Sou um corpo incandescente, sou a própria borboleta em seu voo sublime e pleno. Maternar me trouxe respostas às muitas questões artísticas e subjetivas sempre presentes em meu processo no campo das artes e da própria vida.

Figura 69 - Yara e Ágata modelando o barro



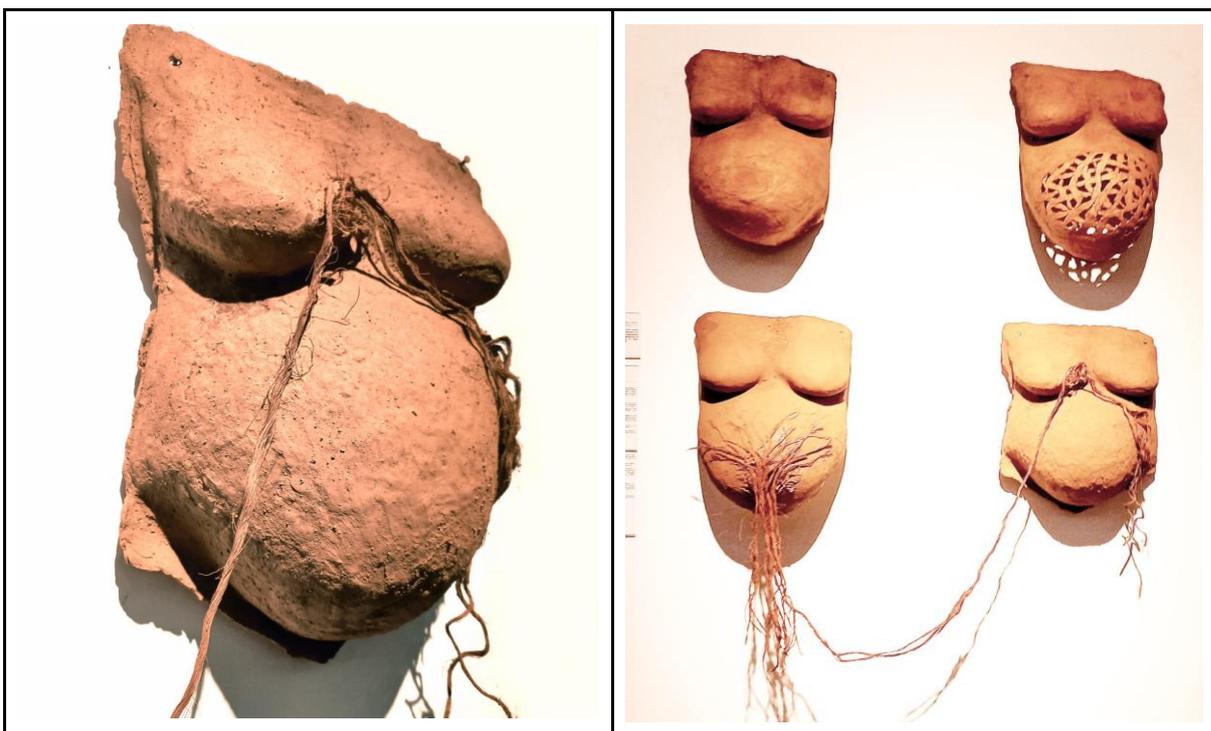
Fonte: Arquivos da autora (Fotos de 2015; 2023).

Conseguir promover um momento de criação coletiva em família é extremamente prazeroso e inspirador, é muito bom estar com elas, produzir e criar juntas. Na Figura 69, compartilho alguns desses momentos. A Yara aparece nas três primeiras fotos, ainda criança (na adolescência já não quis mais o contato com a argila, investiu no desenho e lettering) e a Ágata, nas três últimas fotos.

Minhas filhas Yara e Ágata são para mim uma fonte de inspiração e motivação constantes, são minha exaustão e fonte de energia, minha tempestade e calma, o ápice da loucura e meu ponto de equilíbrio, escancaram minhas fraquezas e fragilidades, mas são minha fortaleza. Representam meu amor sem medidas, meu descontrole e harmonia. Me ensinam diariamente sobre as relações humanas, amor, respeito, afeto, acolhimento, escuta ativa, inteligência emocional, flexibilidade, diálogo e a ouvir sem julgamentos. Me fizeram enxergar minha criança interior, a abraçá-la e acolhê-la para curar as feridas. Elas provocam em mim um misto de sentimentos antagônicos, mas que se complementam e me completam. E elas muitas vezes estão comigo nos momentos de produção artística, o que considero ótimo e uma excelente forma para driblar a rotina exaustiva do materno, do tempo escasso, do cansaço que amolece o corpo, deixa a mente dispersa e a memória fraca (como se as palavras se perdessem no caminho, demorassem para chegar ou encontrar o caminho de volta).

Em março de 2023, também a convite do Prof. Fabrício Fernandino, participei do Projeto do Centro Cultural UFMG Escultura no Centro com a exposição *Embarazo* e apresentei um trabalho em que retomei a produção das barrigas de 2018, mas procurei elaborar melhor o conceito e a estética da produção artística. Surgiu a obra “Embarazo”, palavra que significa gravidez em espanhol. E, assim, mais uma vez, evoco o nascimento, o gerir, o turbilhão de sentimentos presentes em um processo que pode ser interrompido ou não. O final da gestação significa o início de uma nova vida (da mãe e de quem vem ao mundo por meio dela). A gestação é cíclica, assim como o processo cerâmico, que perpassa os quatro elementos da matéria, é fogo, água, terra e ar, é chama que arde e transmuta, é a fragilidade que se torna resistente em uma obra que pode se romper a qualquer momento e voltar a ser pó e o ciclo se completar. Ciclo que se renova o tempo todo. Do pó ao barro, do barro a forma, da forma ao pó.

Figura 70 - Obra *Embarazo* no projeto Escultura no Centro



Fonte: Arquivo da autora (dez. 2022).

Neste ano de 2024, também estou participando de uma exposição coletiva que foi programada para o mês de julho na Grande Galeria do Centro Cultural UFMG, que faz parte da programação do 36º Festival de Inverno da UFMG. A exposição é fruto de outra disciplina do Professor Fabrício Fernandino da Pós-Graduação que estou cursando, Síntese, Prática e Criação Artística.

É difícil descrever a sensação que o contato com o barro me provoca, é um bem-estar inexplicável, é um prazer ao sentir sua textura e plasticidade, é o cheiro que me remete à natureza e me conecta à Pachamama. Sinto no meu corpo, pele, mãos e gestos o quanto esse contato me vincula a uma memória que transcende o tempo, remete aos primórdios e à ancestralidade. Me faz sentir o quanto sou natureza também e que tudo está interligado.

Me sinto privilegiada ao trabalhar com algo como a cerâmica, que me ensina o tempo inteiro o quanto as coisas podem ser mais simples e descomplicadas, que o importante, no fim das contas, é caminhar ao encontro de mim mesma, ao que me deixa feliz e com a sensação de ter aquele friozinho na barriga que faz toda diferença, a sensação de sentir “borboletas no estômago”.

Desde que me enveredei pelos caminhos do barro, minha pesquisa e investigação têm se voltado para cerâmica que prioriza os processos e recursos mais naturais e acessíveis, que se inspiram nos saberes de mestras e mestres que preservam os conhecimentos de seus antepassados e fazem da cerâmica um verdadeiro ofício. Meu desejo é continuar a divulgar e promover esses saberes: coletar, limpar e preparar a argila; modelar à mão e criar artesanalmente diferentes objetos e esculturas; utilizar o mínimo de ferramentas (as mãos e o meu corpo são as mais importantes, não há necessidade de investimento em equipamentos custosos); fazer o polimento com pedra e o acabamento com cera de abelha (para impermeabilizar e promover um brilho singular à peça sem a necessidade de esmaltes cerâmicos); produzir e aplicar engobes feitos com o argilas de cores diversas e componentes naturais e conseguir excelente fixação sobre as peças (sem acrescentar fundente). Este é o caminho que desejo seguir e partilhar.

Como artista visual e arte-educadora, considero a prática educativa em arte uma extensão do processo de criação artística. Para dar aulas de cerâmica, por exemplo, além de apresentar um bom planejamento e cronograma das atividades, a cada técnica que planejo gosto de criar o objeto antes, para mostrar e fomentar a produção dos alunos. Acredito que para ensinar e conseguir transmitir os conhecimentos, técnicas e saberes satisfatoriamente, há de se ter muita criatividade, paixão pelo que se faz e generosidade na partilha. Sou muito afortunada em minhas experiências artísticas e educativas no Centro Cultural Venda Nova-CCVN onde atuo desde 2011. Tenho recebido (de vários alunos) diversos depoimentos do quanto se sentem felizes, agradecidos e afirmam o quanto a arte mudou suas vidas. Muitos alunos voltam no semestre seguinte para cursar a mesma oficina comigo. Tenho alunos nas turmas de cerâmica que já me acompanham há pelo menos quatro anos e se aprimoraram de forma excepcional. Há os que investem na produção para além das aulas semanais e se tornam artistas, artesãos e comercializam suas produções. Esse retorno (que recebo constantemente) é algo que alimenta meu amor e paixão por ensinar. Não sei onde me sinto mais realizada, se na minha produção e criação artística ou enquanto professora, pesquisadora e arte-educadora. Na Figura 71, apresento alguns momentos das aulas, queimas e produções dos alunos.

Figura 71 - Registros das aulas, alunos, suas produções e algumas queimas





Fonte: Arquivos da autora [s. d.].

Para além das aulas e queimas que se realizam no Centro Cultural de Venda Nova sob minha orientação, considero de extrema importância fomentar os tipos de fornos, construção e execução deles. Pois, sem um forno para queimar as produções de argila, não há cerâmica. Em 2019, durante uma das primeiras turmas da “Oficina Produção de Panelas e Utensílios de Barro” do CCVN a aluna Eliana (cuja dedicação e habilidade se destacavam), desejava aprender cerâmica e levar para sua comunidade todo aquele aprendizado, pois como pescadora havia sido atingida drasticamente (assim como todos de sua localidade) pelo rompimento de barragem da empresa Vale do Rio Doce em Brumadinho/MG (acidente que ocorreu em janeiro de 2019, causou a morte de 270 pessoas e grave desastre ambiental). Ela ansiava no futuro criar uma cooperativa feminina de produção e vendas de panelas de barro para ajudar as mulheres de Cachoeira do Choro/MG e promover a possibilidade de uma nova fonte de renda. Na época, participou das oficinas do Nei Leite e aprendeu a fazer a queima de buraco. Algum tempo depois me enviou fotos das suas produções e de uma queima de buraco que realizou sozinha a partir dos aprendizados no centro cultural (Figura 72). Fiquei muito emocionada ao ver sua produção e queima.

Figura 72 - Queima de buraco da Eliana. Cachoeira do Choro, Curvelo/MG



Fonte: Arquivo da autora (out. 2019).

Me sinto muito feliz por ensinar aos alunos sobre o processo de construção de um forno no modelo pré-hispânico, o que aprendi com a Mestre Adriana Martinez, porque é simples, eficiente, sua construção é rápida e com uso de poucos materiais.

A construção do primeiro forno deste modelo foi realizada no CCVN em março de 2019. Em outubro de 2022, refizemos o forno porque o anterior já estava bastante deteriorado (antes não existia uma proteção, posteriormente foi construído um espaço com telhado para abrigar o forno e as aulas de cerâmica). As construções aconteceram em mutirão, com a participação dos alunos das oficinas.

O forno é construído com tijolo comum e a quantidade vai depender do tamanho desejado, que pode variar. No CCVN, utilizamos aproximadamente 120 tijolos. O primeiro passo é preparar a massa tipo adobe: 50% de terra preta (pode ser de cupinzeiro ou outra que tenha liga), 40% de esterco (pode ser serragem também), 10% a 15% de argila e adicionar água com baba de cacto de palma até dar o ponto de uma massa pastosa (cortar várias folhas de palma em pedaços menores um dia antes e deixar de molho em um balde com água para soltar bastante baba). No fazer coletivo, utilizamos também os muitos pés para pisotear a mistura com mais facilidade (Figura 73).

Figura 73 - Preparação da massa para construção do forno no modelo pré-colombiano



Fonte: Arquivos da autora (mar. 2019; out. 2022).

Figura 74 - Base do primeiro forno no CCVN do modelo pré-colombiano



Fonte: Arquivo da autora (mar. 2019).

Em seguida, iniciamos a base do forno com a marcação de quatro tijolos para fazer a boca do forno ou o arco de entrada das lenhas (os tijolos foram dispostos de dois em dois, paralelos e separados pela largura de dois palmos ou uns quarenta centímetros) e nove tijolos fazendo o círculo da estrutura do forno (Figura 74).

O arco é o primeiro a ser feito. A cada fileira, nesta etapa, agrega-se à massa entre os tijolos pedaços quebrados de cerâmica ou do próprio tijolo (mais perto das bordas laterais para fazer a inclinação do arco). Também é preciso apoiar a estrutura do arco a partir da quarta ou quinta fileira (com alguns tijolos na vertical) para sustentar o arco que está sendo formado. É muito importante que os tijolos estejam secos para a massa de adobe aderir bem ao tijolo (não se deve molhá-los). Do contrário podem deslizar e comprometer o arco. Depois de pronto, inicia-se a construção da parede do forno e a cada fileira se atentar à costura (fenda do encontro dos tijolos). Após construir quatro ou cinco fileiras (ou quando passar a altura do arco construído), é necessário fazer uma fileira diferente, onde os tijolos são dispostos de dois em dois no sentido contrário, para formar uma estrutura circular onde será apoiada a grade em que se colocam as peças para a queima (Figura 75).

Figura 75 - Construção do arco e estrutura interna do forno (para grelha)



Fonte: Arquivos da autora (mar. 2019; out. 2022).

É importante, ao subir a parede da câmara das peças do forno, procurar manter a mesma quantidade inicial de tijolos nas fileiras, para não alterar o diâmetro do forno. Nas laterais, podem ser feitas janelas para ir acompanhando a transformação e mudança de cor das peças durante a queima (a janela ou buraco pode ser feito com um ou dois tijolos dispostos no sentido contrário para marcar a medida do buraco). Não há necessidade de rebocar o forno por dentro porque a mudança de cor dos tijolos durante a queima ajuda a controlar a evolução da temperatura. Por fora, o forno pode ser rebocado com uma camada grossa com a própria massa de adobe que foi usada entre os tijolos, quanto menos argila na massa, menos trincas o reboco vai ter (Figura 76).

Figura 76 - Reboco do forno pré-colombiano.



Fonte: Arquivos da autora (mar. 2019; out. 2022).

Em maio de 2023, a convite da Professora Lílian Panachuk, participei de uma experiência de queima muito interessante e enriquecedora no Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG. Queima em forno efêmero à carvão, proposta idealizada e promovida pelo casal argentino, Ornella Rossi e Gonzalo Barroso, que criaram o coletivo *Compañía Hornera*²⁴ com objetivo de circular a América Latina, ministrando oficinas de cerâmica inspiradas nas técnicas pré-colombianas e para divulgar esta proposta de forno e queima. Em suas viagens, também visitam locais para conhecer as tradições ceramistas regionais e locais, mestras e suas histórias, além de pesquisarem argilas, peças e tradições arqueológicas dos diferentes territórios. O forno efêmero que apresentaram foi construído empilhando tijolos, de quatro em quatro, como se fosse uma torre. A cada fileira, iam distribuindo pequenas peças de argila e pedaços de carvão cobrindo tudo (e também dentro das peças). Subiram umas cinco ou seis fileiras e, ao final, fecharam com dois tijolos (amarravam cada fileira com um pedaço de arame para não haver o risco de algum tijolo cair. Foi uma queima sem fumaça e com duração de, aproximadamente, três horas. O forno não era alimentado com lenha; para começar a queima utilizavam apenas as chamas de três velas colocadas sobre um tijolo embaixo do forno construído.

Figura 77 - Queima à carvão com a *Compañía Hornera* no Museu de História Natural/UFMG



²⁴ Criaram um perfil no instagram para divulgar o trabalho que desenvolvem e compartilhar as experiências nos diversos territórios. Para conhecer a *Compañía Hornera* visitar sua página. Disponível em <https://www.instagram.com/companiahornera/#>. Acesso em: 30 mai. 2024.



Fonte: Arquivos da autora (maio 2023).

Achei muito interessante a proposta da Companhia Hornera, a construção de um forno bem simples e com uma queima rápida, sem fumaça. Fácil de ensinar e reproduzir. Um forno que pode ser usado quando se tem poucas peças para queimar e peças pequenas. Alguns meses depois dessa vivência, eu quis reproduzir a experiência no sítio dos meus pais, no Condomínio Sete Lagos, próximo a cidade de Sete Lagoas/MG. Experimentar para depois poder compartilhar nas oficinas do CCVN. Nesse dia, toda minha família participou e se encantou, vibrou e ajudou, pois nunca tinham visto uma queima de cerâmica.

Figura 78 - Queima em família com forno efêmero a carvão





Fonte: Arquivo da autora (ago. 2023).

A cerâmica tem sido uma demanda constante e crescente no CCVN, porque somos praticamente o único espaço cultural da Fundação Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte a apresentar oficinas de cerâmicas gratuitas, regulares e de longa duração.

Em 2023, alguns alunos da turma de Cerâmica: Pânelas e Utilitários de Barro, do CCVN, foram ao sítio da colega e aluna Denise, sítio Água da Pedra, localizado próximo a cidade de Esmeraldas/MG (a uma hora de Belo Horizonte) para ajudá-la na construção do seu forno. Ela desejava reproduzir o mesmo modelo que fizemos no centro cultural (como citei no capítulo da mestra Adriana Martinez).

Quem conduziu a construção foi seu marido, Rômulo. Ele é marceneiro, trabalha com móveis planejados e é um excelente construtor. Eu não pude estar presente neste dia, mas enviei várias fotos, vídeos e orientações quanto a construção do forno. Ele adaptou o modelo e criou a câmara das lenhas como se fosse um forno de barranco modelo de forno que aproveita o próprio solo para construir a câmara de lenhas e conservar o calor, conforme é possível ver nas fotos da Figura 79. Alguns meses depois, voltamos ao sítio para realizar a primeira queima (eu, alguns alunos e amigos da família). A Denise e o Rômulo desejavam receber algumas orientações sobre o fogo, tempo de queima e tipos de lenha, foram momentos de partilhas, trocas e muita coletividade.

Figura 79 - Construção do forno da Denise e queima. Esmeraldas/MG



Fonte: Arquivo da autora (jul.-ago. 2023).

Com minha atual pesquisa, surgiu um desejo muito forte de aprender a fazer meus próprios tijolos (herança do meu Vô Luiz) para poder ensinar e criar novos fornos. No CCVN, temos uma demanda paralisada para construção de fogão à lenha e forno de biscoito por falta de verba para compra de tijolos e contratação de mão de obra (só temos o espaço e a base de cimento para o forno). Uma demanda que iria fomentar nossos projetos relacionados à memória e patrimônio cultural comunitário. E como se o universo pudesse me ouvir, no início deste ano, em janeiro de 2024, o Rômulo me contou que iria fabricar tijolos de adobe para construir um forno de biscoito e me convidou para participar do processo.

Com o intuito de aprender e futuramente replicar em oficinas e atividades coletivas no CCVN, que retornei ao sítio Água da Pedra, da Denise. O Rômulo foi muito pedagógico e me apresentou o passo a passo para confecção do seu tijolo de adobe: para preparar a mistura utilizava três baldes de terra de cupinzeiros da região (ele escolheu os que tinham coloração mais avermelhada); primeiro quebrava o cupinzeiro com picareta em pedaços menores (as paredes dos cupinzeiros possuem uma estrutura bem resistente, pois são feitas de partículas da terra retiradas pelos pequenos cupins operários e misturadas às suas salivas para formar uma substância dura semelhante ao tijolo); depois, terminava de socar no pilão (uma linda estrutura feita de uma árvore denominada capitão que caiu em seu terreno, me disse); agregava um balde de areia lavada, um balde de argila e um pouco de água até a massa ficar com uma consistência pastosa.

Com a massa pronta, colocava a forma em cima de um pedaço de azulejo que servia como base, adicionava uma quantidade da massa até a borda da forma, depois virava o tijolo no chão ainda com a forma (com ajuda do azulejo), passava a régua para retirar o excesso de massa (e deixar o tijolo bem lisinho por cima) e, em seguida, desenformava.

Ele criou uma forma de metal porque considerou um modelo mais fácil para desenformar do que o modelo tradicional de madeira que tinha feito antes. Na Figura 80, os registros que fiz da sua forma de metal. Ela possui sua seção no formato trapezoidal, que é um formato com um ângulo específico para que um tijolo se encaixasse perfeitamente sobre o outro durante a construção da cúpula esférica do forno (parte semelhante a um domo ou abóbada).

Os tijolos foram deixados para secar na sombra por vários dias. Segundo o Rômulo, o ideal é deixar secar em um local ventilado e na sombra para curar mais rápido. Ele produziu em torno de 200 tijolos para construção da cúpula esférica do forno de biscoito.

Figura 80 - Forma e tijolos de adobe do Rômulo



Fonte: Arquivo da autora (jan. 2024)

Para base do forno, ele queria uma estrutura mais alta, por isso o forno foi construído sobre uma mesa de ferro reforçada que pudesse aguentar seu peso (com as medidas de 1, 20 cm por 1, 20 cm aproximadamente). Sobre a mesa de ferro foram dispostos cinquenta e dois tijolos laminados, sendo trinta e seis tijolos dispostos de lado formando o círculo externo da base e dentro do círculo colocou cacos de vidros socados (pegou garrafas de vidro e quebrou em um balde de metal que socou com o uso do pilão) em quantidade suficiente para cobrir o fundo, por cima cobriu o vidro com uma camada de sal grosso (segundo o Rômulo, o vidro é para manter o calor no interior do forno e o sal para distribuir, deixar o calor uniforme) e finalizou com mais dezesseis tijolos dispostos deitados.

Para subir a cúpula, criou um gabarito²⁵ onde utilizou um pedaço de madeira, ripas e uma dobradiça de porta. Para subir a parede do forno, a cada fileira de tijolos colocava (entre e sobre os tijolos) argamassa feita com os mesmos materiais do tijolo (terra de cupinzeiro peneirada, um pouco de areia, argila e água). Ao final, encaixou uma pequena chaminé feita com tubo de metal. Para o acabamento do forno, realizou um revestimento preparado com uma massa onde colocou apenas terra de cupinzeiro (socada e peneirada), esterco de vaca fresco e um pouco de água, segundo o Rômulo, não utilizou argila na mistura para o revestimento porque a argila provoca muita trinca depois que seca.

Figura 81 - Registros da construção do forno de biscoito do Rômulo



²⁵ Gabarito é um termo normalmente utilizado nas construções, feito com um pedaço de madeira e construído com objetivo de auxiliar na marcação dos eixos das paredes e fundações.



Fonte: Arquivos da autora (jan. 2024).

Um dos meus objetivos com a cerâmica é seguir transmitindo e multiplicando conhecimentos alicerçados nos saberes orgânicos, tradicionais e decoloniais, para que os alunos aprofundem em suas práticas, sem a necessidade de materiais e equipamentos caros. E, principalmente, que tenham autonomia e informações suficientes para decidirem se desejam construir fornos para dar continuidade em suas pesquisas e produções artísticas. Ter um forno e aprender com o fogo a cada queima é um grande aprendizado contínuo.

6 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa com a cerâmica na minha perspectiva é um processo permanente e incessante. O percurso intenso de pesquisa e mergulho profundo na cultura do barro durante o mestrado representou um aprimoramento significativo para o meu trabalho. Quanto mais descubro técnicas e jeitos de se fazer cerâmica, mais percebo o quão amplo é esse caminho e o quanto ainda tenho para aprender. A cerâmica é uma arte que envolve muitos processos e várias etapas até que se chegue ao resultado final. E em diversos momentos parece que a gente se encontra consigo mesma, em uma conversa profunda. A construção de uma peça pode ser bem silenciosa, solitária e, às vezes, frustrante. Podem acontecer imprevistos pelo caminho, a peça secar demais ou a estrutura ficar frágil e quando se vai agregar outra parte, tudo começa a rachar e a peça desmorona. Então, é preciso recomeçar, fazer diferente e começar outra vez.

Algo que aprendi nessa trajetória é sobre o tempo do barro. O tempo de parar e deixar uma peça ali em um canto descansando, secando, enquanto se começa outra para que aquela atinja o ponto certo de começar a subir e seguir seu destino final, porque precisa estar no ponto exato para continuar o trabalho, o ponto de couro. E quando se está na parte do acabamento é que o processo fica ainda mais delicado e exige maior atenção para se chegar a um resultado satisfatório. Ao fazer a borda de uma peça, por exemplo, se ela secar demais, pode haver trincas. Se chegar a hora de polir e a peça estiver muito seca, não é possível fazer o polimento com pedra ou decorar com um desenho ou fazer uma textura. Acabamento requer muita sutileza, dedicação e prática. O tempo do barro e o aprender a lidar com ele fazem toda diferença.

A cerâmica é um ofício que exige bastante paciência, doação de tempo, energia e muita disposição corporal. Entendi neste percurso e experiências pessoais durante a pesquisa que a criação de uma obra na cerâmica para mim é bem mais do que se deleitar com o resultado final da peça após a queima. As etapas iniciais e todos os processos “trabalhosos e cansativos” que conformam o fazer cerâmico são os que mais me encantam, me envolvem e promovem uma grande satisfação pessoal, bem mais do que ter a peça pronta nas mãos. Processos que para mim se tornam um convite a estar de corpo e alma conectada ao barro e envolvida aos saberes ancestrais. Um corpo presente e inteiro que atua o tempo todo.

Nesta pesquisa, entendi que o corpo foi o fio condutor de todo enredo, como um elo, me levou ao passado, me conectou aos meus ancestrais, à minha infância, juventude, às experiências marcantes da faculdade, da capoeira, dos encontros em família, me permitiu a conexão com tantas mestras, mestres e pessoas que cruzaram meu caminho, compartilharam saberes, histórias, memórias... corpo, pele, olhos, ouvidos, ventre, mente, mãos, pés... foi com o todo corpo que recebi e consolidei estes conhecimentos.

Um corpo que agora caminha em direção a reta final deste trabalho, um corpo que neste momento se sente leve e aliviado, mas que é puro cansaço e exaustão. Corpo que iniciou o mestrado em pleno puerpério, que alimentava outro corpo de hora em hora, madrugada adentro (até mesmo durante as aulas virtuais), durante meses, ninando, embalando e fazendo o outro corpo dormir. Corpo que vivenciou durante o primeiro ano da pesquisa muita privação de sono e em meio ao turbilhão do maternar, do trabalhar por 40h semanais, e, ainda assim, se dedicou a inúmeras leituras, escritas e vivências acadêmicas. Corpo que sente como a escrita pode ser árdua e sofrida quando não existe a prática constante, mas que aceita estar aprendendo. Corpo que está com o coração cheio e pleno por se dar conta de ser um corpo preto, pardo, miscigenado, de uma mulher, mãe, sozinha, que se sente feliz e realizada com todos os processos e vivências ao lado de outros corpos, principalmente, corpos de mulheres fortes, inteligentes e sábias, com seus corpos incandescentes, repletos de movimentos, gestos e conhecimentos do fogo, do barro, da vida, da arte.

Revisitar e olhar para as diversas vivências, as distintas experiências pelas quais passei em todo meu percurso de vida, nas trocas presenciais e aprendizados com as mestras, os mestres, com o outro, o exercício de todos estes meses de elaborar mentalmente, compilar tudo vivido e desenvolver este trabalho me emocionou bastante. Foi como se estivesse tecendo a minha trama de vida, uma tapeçaria viva onde cada fio e cada ponto foram muito importantes para a coesão e beleza de toda trama. Teci um tapete vistoso e repleto de cores vibrantes. Mas, tenho a sensação de que apesar das extensas experiências, faltou ainda mais tempo, o tempo para pesquisar e aprofundar em mais temas que considero relevantes, significativos e gostaria de ter incluído. Mas, não foi possível investigar com mais afinco ou aprofundar nas leituras de toda bibliografia reunida. Por exemplo, gostaria de investigar sobre as confluências, semelhanças e diferenças das técnicas e jeitos

de se fazer cerâmica dos povos originários de Abya Yala e povos Pindorâmicos, termo usado por nego bispo para se referir ao território brasileiro, como propõe em seu livro *Colonização, quilombos: modos e significações*, onde afirma:

Como sabemos, esses povos possuem várias autodenominações. Os colonizadores, ao os generalizarem apenas como "índios", estavam desenvolvendo uma técnica muito usada pelos adestradores, pois sempre que se quer adestrar um animal a primeira coisa que se muda é o seu nome. Ou seja, os colonizadores, ao substituírem as diversas autodenominações desses povos, impondo-os uma denominação generalizada, estavam tentando quebrar as suas identidades com o intuito de os coisificar/desumanizar. Mesmo compreendendo isso, vou utilizar também de forma generalizada o termo povos pindorâmicos com a intenção principal de contestar a denominação forjada pelos colonizadores (Santos, p. 27, 2015).

Há tantos estilos maravilhosos de cerâmicas neste território, técnicas peculiares e riquíssimas como dos povos Baniwa, Tukano, Paiter Suruí, Assurini do Xingu e etc. Técnicas que talvez possam se assemelhar no jeito de modelar o barro, de agregar roletes de argila um sobre o outro e produzir peças parecidas, mas cujo acabamento, os tipos de decoração ou o que se adiciona à massa em sua preparação costumam ser bem específicos e diferentes entres os povos. Um assunto que espero ainda poder investigar.

Gostaria também de ter ressaltado nesta dissertação as características e singularidades do trabalho de algumas mulheres ceramistas com as quais me identifiquei ou que me inspiraram neste percurso com a cerâmica, como a Dona Isabel, Dona Cadu, Dona Dagmar, Celeida Tostes, Lila Vasquez e María Montoya Martínez. Também me interessa vasculhar mais sobre o feminino no fazer cerâmico, uma atividade que em seus primórdios era quase restrita às mulheres, como apontam inúmeras narrativas dos povos tradicionais. Gostaria ainda de ter especulado o quanto o barro se vincula ao universo feminino de uma maneira mítica, simbólica, ritualística, subjetiva e transcendental, para além do ofício artesanal.

São assuntos que espero desenvolver e esmiuçar futuramente, em uma próxima pesquisa, porque os questionamentos e provocações não param, estão sempre povoando minha mente curiosa.

Em suma, desejo que o material apresentado aqui, por meio desta dissertação, possa servir de alguma forma como estudo para os que desejam adentrar no universo da cerâmica tradicional. Um trabalho que seguirá em construção, não se apresenta

finalizado em si, mas que aponta para novas possibilidades e mostra a infinitude deste caminho do barro. Um caminho que desejo seguir percorrendo atrelado aos saberes populares, tradicionais e a oralidade. Acredito que o conhecimento é para ser partilhado, disseminado, para que a informação possa circular, chegar com simplicidade e potência. Gosto de uma frase em que o Nego Bispo fala sobre a importância da confluência e, com ela, encerro minhas considerações:

Não tenho dúvida de que a *confluência* é a energia que está nos movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito. Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ele se fortalece. Quando a gente confluência, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende. A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia. Essa é a medida (Santos, 2023 p. 15).

REFERÊNCIAS

- ADEL Souki. Disponível em: <<http://www.adelsouki.blogspot.com/>> Acesso em: 3 de jul. 2019.
- ADRIANA Martinez. Disponível em: <<https://www.instagram.com/adrianamartinezceramica/>> Acesso em: 04 jun. 2024.
- ALMEIDA, Flávia Leme de. *Mulheres recipientes: recortes poéticos do universo feminino nas artes visuais*. Cultura acadêmica, 2010.
- ANDRADE, Cici. Cosmoangola e a ginga na linha da kalunga: uma reflexão a partir dum bate papo entre Mestre Cobra Mansa e Mestre Nego Bispo. *Revista ODU: Contracolonialidade e Oralitura*. 1. ed., p. 41. Abr. de 2021.
- BARRETO, Cristiana; LIMA, Helena Pinto; BETANCOURT, Carla Jaimes (Ed.). *Cerâmicas arqueológicas da Amazônia: rumo a uma nova síntese*. IPHAN, Museu Paraense Emílio Goeldi, 2016.
- CAMPBELL, Brígida e VILELA, Bruno (Orgs.). *Arte e Política na América Latina*. 1. ed. Belo Horizonte: Espaço Experimental de Arte, 2021.
- COMPANIA Horñera. Disponível em: <<https://www.instagram.com/companiahornera/>> Acesso em: 04 de jun. 2024.
- DIAS, Jaqueline Evangelista. *Corpo-território: mulher Kalunga*. Cavalcante, GO: Articulação Pacari, 2019.
- DIAS, Jaqueline Evangelista; GOMES, Laura Barroso; LAUREANO, Lourdes Cardozo. *Sabonete de coco macaúba da Dona Raimunda*. Belo Horizonte, MG: Raízes do Campo, 2020.
- DI LORIO, Mary. *A Cerâmica no Brasil: sistematização bibliográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DONISETE, Luís e GRUPIONI, Benzi (Orgs.). *Índios no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global Editora, 2000.
- LAGE, Paulo Rogério Ayres. *Cerâmica Saramenha: a primeira manufatura de Minas Gerais*. Belo Horizonte: Palco, 2010.
- LAGROU, Els; PIMENTEL, Lucia Gouvêa; QUINTAL, William Resende. *Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009.
- LEITE, Nei. *Manual de cerâmica Xacriabá*. 1. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2017.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *A oleira ciumenta*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- LINS, Juliana e vários autores. *Cerâmica Tukano*. 1. ed. São Paulo: ISA – Instituto Socioambiental e FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2020.
- LOYOLA, Geraldo (Diretor). *"Adel Souki"*- Série Professores Artistas. Belo Horizonte: 2012. Vídeo sobre Adel Souki realizado pela UFMG na Série Professores Artistas de 2012 – Com traduções para o mandarim e inglês. Exibido durante a mostra – IAC New Members Exhibition 2019 – no Guozhong Ceramic Art Museum in Beijing, China, 2019. Disponível em: <https://youtu.be/mWmYCNsh_ss?si=0v-jJysdlptkEXDK>. Acesso em: 27 de nov de 2023.

- MACEDO, Juliana Gouthier. Adel Souki: contaminações entre o barro e o fogo. *Croma* 13, v. 7, n. 13, p. 144, 2019.
- MARIA, Alba. *Preces Xamânicas*. Ilustração de Eneida Sanches. 4. ed. Bahia: Simões Filho, 2020.
- MARTINEZ, Adriana. *Siembra de hornos: manual de construcción de horno cerámico para cocción a leña*. Editado por Patricio Arian Robles. Fotografías de Julia Robles; Raquel Saraiva. Ilustrado por Carolina Segré. Jose Campos Rios. 1. ed. Avellaneda: Adriana Irene Martinez, 2023.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances do Tempo Espiral, poéticas do corpo-tela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.
- MATTOS, Sônia Missagia. *Artefatos de Gênero na Arte do Barro* (Jequitinhonha). Vitória: Edufes, 2001.
- MINDLIN, Betty e Narradores Makurap, Tupari, Wajuru, Djeoromitxí, Arikapú e Aruaá. *Moqueca de Maridos: mitos eróticos indígenas*. 1. Edição. São Paulo / Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2015.
- MONTENEGRO, Antônio Torres. História oral, caminhos e descaminhos. *Revista Brasileira de História*, v. 13, n. 25/26, 1992.
- MUGUERZA, Fen. *Maria Martínez y una mirada a La historia nativa americana*. Disponível em: <<https://www.fenmuguerza.com/maria-martinez-ceramica/>> Acesso em: 29 de jul. 2019.
- MUSEU Larco. Disponível em: <<https://www.museolarco.org/catalogo/>> Acesso em: 12 de jul. 2019.
- PANACHUK, Lílian. A ciência do barro e os sentidos: Percepções sobre experimentos cerâmicos arqueológicos em Juruti, Pará, Baixo Amazonas. *Teoria e Sociedade*, v. 24, n. 2, p. 31-54, 2016.
- PANACHUK, Lílian. As ceramistas e a arqueóloga: a argila na construção de corpos distintos. *Habitus*. Goiânia, 16, n.1, p. 28-53, jan./jun. 2018.
- PANACHUK, Lílian. *Gestando potes e pessoas: a cerâmica como processo de aprendizagem do sensível e concreto*. Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Belo Horizonte, 2021.
- PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala – tensões de territorialidades. *Desenvolvimento e meio ambiente*, Editora UFPR. n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.
- PILATTI, Julián. “DE BERISSO HACIA EL MUNDO: Carlos Moreyra: el artista del barro que recuperó mundos olvidados.” 0221.com.ar (Diário Virtual de La Plata/Argentina). Fevereiro de 2023. Disponível em: <<https://www.0221.com.ar/nota/2023-2-5-10-35-0-carlos-moreyra-el-artista-del-barro-que-recupero-mundos-olvidados>> Acesso em: 21 de maio de 2024.
- PROGRAMA de Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG. Disponível em: <<http://www.saberestradicionalis.org/sobre/>> Acesso em: 29 de jul. 2019.
- RIBEIRO, Loredana. Crítica feminista, arqueologia e descolonialidade. *Revista de Arqueologia*, v. 30, n. 1, p. 210-234, jul. 2017.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/Piseagrama, 2023.

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, quilombos: modos e significações*. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SAMPAIO, Marcio e SOUKI, Adel (Orgs.). *Adel Souki* – Depoimento. Coleção Circuito Atelier. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

SARAIVA, Raquel Moreira. *Cerâmica: Histórias Feitas Em Uma Panela* Livro-Reportagem Sobre As Olleras Cooperativas. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal Da Bahia. Faculdade de Comunicação. Salvador, 2021.

SATURNINO, Joice. *Espaço de fazer saberes: um estudo das interfaces da arte e do conhecimento popular*. Joice Saturnino de Oliveira. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2014.

SEO, Márcia Norie. *A terra que virou poesia: A arte da cerâmica em Toshiko Ishii*. Belo Horizonte: C/Arte, 2015.

SILVA, Raquel; COSTA, Marcus de Lontra. *Celeida Tostes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.

SILVA, Vanginei Leite. *Arte indígena xakriabá: com um pé na aldeia e outro pé no mundo*. Dissertação. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Belo Horizonte, 2022.

SILVA, César Paulo. *As ladainhas e os corredos da capoeira Angola: Uma das formas de resistência do canto negro*. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Federal de Uberlândia. Faculdade de História. Uberlândia, 2015.

TAGUSAGAWA, Silvia Noriko. *Articulações: poéticas do corpo. A experiência do corpo expressada através da cerâmica*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Arte, 2009.

TOSTES, Celeida; DE LONTRA COSTA, Marcus. *Arte do fogo, do sal e da paixão*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003.

OLIVEIRA, Thiago da Costa. *Cerâmica Baniwa*. 1. ed. São Paulo: ISA - Instituto Socioambiental e FOIRN – Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, 2020.

OLLERAS. *Revista Cerámica de Argentina*. Out., 2019. Versão digital, disponível em: <<https://revistaceramica.com.ar/olleras/>> Acesso em: 25 mar. 2024.

Vethem, Lucia Hussak van. *O livro da argila, Ëliwë Pampila, Orino Papeh*. Iori Leonel van Velthen Linke, Lucia Hussak van Vethem. São Paulo: Iepé, 2017.

XAKRIABÁ, Nei Leite. *Ensinar sem ensinar*. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, n. 15 [conteúdo exclusivo online], dezembro. 2021. Disponível em: <<https://piseagrama.org/artigos/ensinar-sem-ensinar/>> Acesso em: 01 mar. 2023.

ANEXO

Apresento alguns trechos de uma conversa com a Profa Dra Lílian Panachuk, que me recebeu afetosamente com um café e delicioso bolo na Estação Ecológica da UFMG, para uma agradável tarde de prosa sobre a relação da cerâmica e agricultura, a importância do uso do termo narrativas indígenas ao invés de mitos e a presença do feminino na cerâmica arqueológica. Optei pela transcrição apenas de sua fala.

Lílian Panachuk:

A gente da arqueologia brasileira ainda analisa pouco as cerâmicas em relação as plantas, embora a gente saiba que elas se conectem né, se faz o recipiente para ter algum trem dentro, né.

Agora, poucas vezes a gente analisa esses resíduos pra saber quais são as plantas, como é que foi feito?

Então, se esse recipiente ele recebeu uma cerveja ou ele recebeu grãos?

A arqueologia brasileira tem sido tímida em relação a isso.

Existem trabalhos na América Central, na América do Sul, mais do que a gente aqui no Brasil, a gente tá caminhando nesse sentido também.

A pouco tempo atrás eu fiz algumas análises pensando nas plantas.

Foi muito interessante. E tô tentando, justamente, retomar esses contatos pra fazer mais análises nesse sentido.

Uma coisa que eu acho que às vezes é contra intuitivo. É que a bibliografia anterior, a bibliografia mais euro centrada, como você diz, muitas vezes ela chamou assim da revolução agrícola. Então você ia ver o que lá? Tudo mudou.

O que a gente vê na arqueologia não é bem assim não. (...)

Então, o que a gente observa no começo dessa agricultura é que ela é muito menos revolucionária. Ela foi a médio, longo prazo, magnífica. Mas, ela não tem esse impacto revolucionário como a gente colocou nos inícios da arqueologia mundial. (...)

E a gente tem que lembrar que tem vários centros agrícolas que não tinham cerâmica também. Aqui na América é um lugar bom pra essas coisas porque nem sempre elas estão conectadas.

Porque a gente vê tantas comunidades mundialmente que tem agricultura, mas

não tem cerâmica. E ao contrário. Grupo que tem cerâmica, mas que não tem uma agricultura e estão usando essa cerâmica de outra forma.

Então acho que a primeira coisa legal é essa desconexão, como se fosse uma etapa imediata, conectada necessariamente.

Mas, a gente sabe das benesses que é essa conexão, quando a cerâmica se junta a agricultura claro que elas caminham bem juntas. Mas, não é um pré-requisito pra essas sociedades.

E aí você falou uma coisa também que eu acho muito importante, que é isso, a gente, eu acho que tratava de uma maneira diferente esse manejo florestal, né? Porque às vezes você não tem uma agricultura formalizada, uma agrofloresta, como gosta Nêgo Bispo, né? Ou roça, ele prefere roça.

Hoje a gente percebe especialmente na Amazônia, como você mesma falou, uma interação profunda, né. Não tem uma floresta virgem como a gente achava e ainda diz um pouco.

Essa floresta toda é fruto do manejo humano, agrícola ou não, mas ela tem um manejo, ela tem uma relação de alteração pessoa-planta.

Essas alterações elas antecedem o que a gente chama de agricultura, que, claro, também tivemos por aqui. Quando você pensa em algumas comunidades ceramistas, como você bem falou, a gente classifica essas populações ceramistas como se fosse um modelo arbóreo.

A arqueologia organiza por uma grande tradição. Como a gente chamaria, sei lá, tradição, fazendo um paralelo com o nosso contemporâneo, a tradição do boi. Na cerâmica é a mesma coisa.

A tradição do boi ela tá aí no país inteiro, mas em cada lugarzinho vai ter um boi diferente, vai ter manias, historicidades, traços culturais diferentes, certo?

Na cerâmica é a mesma coisa.

Nessa organização que você vê nesse livro e tantos outros.

Então, por exemplo, se a gente for pensar o material do Tupiguarani, que eu trabalhei na tese. Tem todo o litoral, vai para o norte do Brasil, entra no centro brasileiro, ali no planalto brasileiro, desce para o sul, vai para a Argentina, Paraguai, um pouco do Uruguai. Esse mundo territorial vai ser igual a si próprio? Lógico que não. É até porque eles têm datas diferentes. Então, uma tradição arqueológica é algo que parece entre si, que a gente pode ter traços em comum, mas que vai ter um

espaço territorial e temporal bem grande. E dentro deles a gente vai construir sub-organizações, como se fossem troncos, por isso que é essa coisa arbórea.

Pensando que vão ter organizações regionais, vão ter modos de fazer essas coisas, receitas, não é assim que a gente vê esses ofícios.

Esse modo de fazer vem com algumas dicas, receitas. Relações que tem a ver com aquele território. Eventualmente, outro território que também é tupi não tem todas aquelas coisas que tem nesse aqui.

Então, vão ter variações.

Mas você é capaz de ver também as regionalizações desse saber.

Mas isso, você bate o olho e fala assim, parece com isso, né, mas tá um no sul, outro no norte. Mas vão ter traços, padrões, modo de fazer, receitas que eventualmente são parecidas, mas que por estarem separadas no tempo, eventualmente no espaço, também tem suas particularidades.

Basicamente é assim que a gente organiza esse material e de alguma forma isso também combina com os modelos linguísticos, se a gente for pensar.

As línguas são organizadas assim, né?

Sei lá, o tronco latino, a gente fala línguas parecidas e a gente em alguns casos até se entende, mal ou mal, mas são línguas também diferentes, como o espanhol e o português. Mas elas têm um troco comum, não é verdade? A sua história linguística. Aqui é muito parecido com isso.

Por isso que muitas vezes a arqueologia vai tentar também conectar esses saberes da própria arqueologia com linguística, com os dados históricos etnográficos pra tentar cada vez mais fazer histórias de longa duração. E rompendo com essas coisas que a gente ainda fala tipo a pré-história, mas isso dá uma sensação de ruptura, né? Não faz a gente pensar numa história indígena.

Então, esses são outras coisas pensando esse processo decolonial. E claro, a intelectualidade indígena e tradicional que tem reclamado de alguns termos e tentado outros conceitos pra implacar melhor os saberes deles também e a posição que eles têm no mundo.

Então, quando a gente olha as histórias indígenas, que esse é outro termo que eu até já publiquei chamando de mito, mas vejo como as intelectualidades indígenas não querem que a gente branco chame de mito, mas sim de história, de narrativas.

Porque coisas da nossa cultura, na nossa língua, mito é uma coisa que não é tão... (como se fosse uma lenda, fantasioso).

Na própria antropologia você ainda vai ver mitos, né? O livro do, sei lá, do Lévi-Strauss, fala mito, mito, mito, mito.

Mas quando a gente busca essas narrativas, vamos ajustar aí, eu tenho até um artigo que escrevi mito, mas na tese eu acho que eu já não errei mais, tenho até que conferir.

Lá eu trabalhei com o material tupi em específico e olha, todas as narrativas me levam à produção feminina.

Não é que os homens não faziam nada nesse processo produtivo.

Até porque isso, o que que é homem, o que que é mulher, né?

Pensando não só nos tupi, mas outros povos, como isso tá feminilizado e como que isso é uma tarefa que ela é capitaneada, liderada por essas mulheres.

Todas as narrativas que eu pude consultar e olha o que eu fiz bastante.

Inclusive em língua tupi eu pesquisei, eu tenho aprendido um pouquinho de tupi e lá também é a mesma coisa, a mulher está atrelada com o pote de um jeito, desde os mitos de origem, ou melhor, desde as narrativas de origem quando criou o mundo. Como se fez a primeira mulher, ela se criou sozinha dentro de um pote de barro. Ela tá sempre atrelada. Então, veio daí essa hipótese de pensar um trabalho feminino.

No texto, na tese eu até trabalho um pouco isso de que não é que os homens, por exemplo, estão alheios completamente à cerâmica.

Muitos grandes guerreiros tupis foram nomeados com pote, com o nome de pote. Então não era uma coisa que... também não sei como que se dava a construção do gênero e sexualidade dessas pessoas que eu tô lendo como homens, né?

Mas por terem órgãos genitais específicos, mas não sei, porque a gente sabe que as comunidades transavam de outra maneira sobre gênero e sexualidade.

Então, agora as narrativas falam isso, sempre atrelada ao mundo feminino, a um poder feminino, vamos dizer assim, de fala, de fazer, de participações intensas na vida ritual através da produção das panelas, dos recipientes diversos. (...)

Conversa gravada em uma tarde de outono.

No dia 10 de maio de 2024.

Na Estação Ecológica da UFMG.