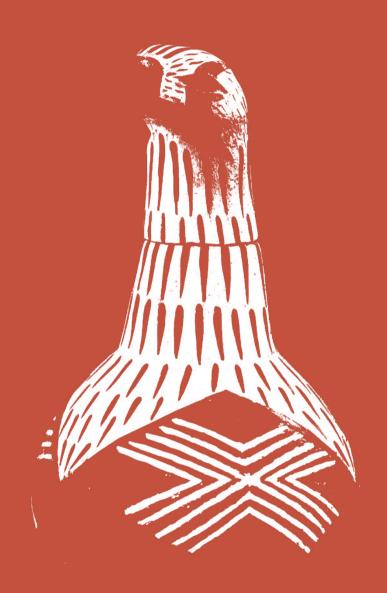
### BARRO



Os recursos de acessibilidade desta publicação estão disponíveis por meio dos códigos QR abaixo. Aponte a câmera do seu dispositivo móvel conectado à internet para acessá-los.



Arquivo digital da publicação



Videolibras



Ambientação sonora



Narração

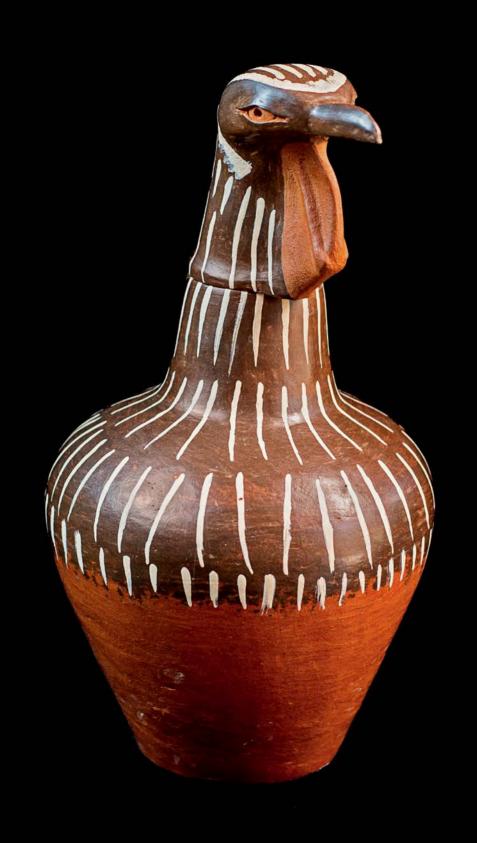


Audiodescrição

#### **CADERNO-ENSAIO**

A coleção Caderno-ensaio propõe uma jornada por temas que atravessam as exposições e as pesquisas desenvolvidas pelo Instituto Tomie Ohtake, aproximando narrativas textuais e imagéticas vindas dos campos das artes, da cultura e da educação. Ao unir os termos "caderno" e "ensaio", a coleção se propõe a fazer parte da formação e do cotidiano de diversos públicos, incorporando, com as lentes do presente, um olhar atento e não exaustivo sobre o tema tratado em cada edição. Sem a pretensão de esgotar o assunto, cada Caderno-ensaio é um convite para que cada pessoa se reconheça como pesquisadora ao acolher sua curiosidade e, com isso, mobilize os saberes e fazeres de seu território.





















#### **BICHOS DO CERRADO**

Nei Leite Xakriabá

O Cerrado, onde nasceu o professor e artista Nei Leite Xakriabá, é também a casa dos bichos que decoram e dão vida às suas moringas de barro. Do apelido de criança, "tatu bolinha", Nei tirou a inspiração para fazer a moringa-tatu. Das memórias da adolescência, quando criava filhotes de gavião, Nei moldou a moringa-gavião. De tanto ouvir os parentes da aldeia falando sobre a onça encantada que protege o povo, Nei criou a moringa-onça. Vieram, também, moringas inspiradas em cobra, peixe, beija-flor e muitos outros animais da região. Ao juntarem técnicas tradicionais, bichos do Cerrado, grafismos da pintura corporal xakriabá e desenhos de plantas, as moringas tornam-se mensageiras de histórias ancestrais.

Ministério da Cultura, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo e Instituto Tomie Ohtake apresentam

#### **BARRO**

**CADERNO — ENSAIO 1** 

Experimentar as tantas formas que cabem ao conhecimento, navegar por diferentes mundos e ir ao encontro do que há de novo, instigante, semelhante e, também, de acolhedor em relação ao que já sabemos e vivenciamos. Assim nos parece ser a experiência de fazer, fruir, usufruir e sentir diante de experiências culturais.

Por isso e para isso, o Instituto Tomie Ohtake trabalha há mais de duas décadas na proposição de exposições, publicações e experiências de aprendizagem que contribuam para a tarefa mais humana, complexa e estruturante que é imaginar mundos, criar comunidades e compartilhar saberes.

Esse é nosso compromisso público e é numa contínua repactuação desse compromisso que chegamos aqui, em 2024, quando inauguramos a coleção Caderno-ensaio, destinada a todas as pessoas que queiram pesquisar, se aproximar e, também, se aprofundar em temas que atravessam nossa vida, a arte e a cultura brasileiras.

É para educadores, pesquisadores, estudantes, artistas e quem mais se interessar. E, se é do chão que olhamos para o céu, resolvemos começar por este lugar que nos ancora e nos permite enxergar longe: pelo chão, pela terra, pelo barro.

Para tantas cosmologias, o barro é o princípio, é o lugar da vida e da morte. É nessa mistura de terra, minerais e umidade que a vida se dá e se move em artefatos, histórias e pistas de tudo que aqui vivemos, criamos e destruímos.

Barro é uma publicação que comunga diferentes formas de olhar para essa matéria orgânica e simbólica, trazendo imagens, práticas artísticas, textos e modos de vivenciar a educação a partir dos saberes de todas as pessoas que assinam, aqui, ensaios visuais e textuais e que trazem consigo outras tantas memórias, outros encantamentos e ensinamentos.

Quando o livro chegar a cada escola, biblioteca, casa, a cada leitora e leitor, poderá ser praticado, lido e interpretado a partir de outras ideias, formando, assim, um composto, um amálgama, ainda mais rico e potente: esperança e sustança que, como diz o mestre Gilberto Gil, "vêm debaixo do barro do chão".

O1
BICHOS DO
CERRADO
Nei Leite Xakriabá

**42 TERRAÇAS**Cristiano
Lenhardt

20
MOLDAR
HISTÓRIAS
Instituto
Tomie Ohtake

51 O CORPO FORA DO CORPO Priscila Leonel

24 FIAÇÃO DE BARRO Josi 60 BARREAR Inês Antonini e Liliane Dardot

33
NADA SE
APRENDE
SOZINHO
Maria Lira Marques

67
FOTOARQUEOLOGIA
Maurício de Paiva

77
TKAI WAMSRË,
WANÕR TÊ
DASIWAWË
Nei Leite Xakriabá

**DA TERRA** Associação Tingui

CORES

111

86
MESTRE
VITALINO
Pierre Verger

117
SABER
ONDE PISAR
Mãe Celina de Xangô

97 VIVENCIAR-SE NO FAZER Sirlene Giannotti 126 UMA CASA DE BARRO NO PAMPA Xadalu Tupã Jekupé

106
VERMELHO
PÉ DE POMBO
Tiago Gualberto

135 O BARRO É O DEVIR Rachel Hoshino

## 144 EXERCÍCIOS PARA GRÃOS E GOTAS DE BARRO Josi

177
AS HISTÓRIAS
QUE A TERRA
CONTA
Helena Lima

#### 149 MEMÓRIAS DO CORPO-BARRO Priscila

Leonel

186 O VAZIO DA CHAWAN Hideko Honma

#### 159 TUDO É TERRA Maria Aparecida Leite e Marli de

191 PASSAGEM Celeida

Tostes

168 XE RAPÓ Andrey Guaianá Zignnatto

Jesus Costa

214
ABECEDÁRIO
Maria Lira
Marques

## Moldar

## histórias

## Instituto Tomie Ohtake

Há milhares de anos, a terra em que pisamos vem passando por sucessivos processos de transformação. Alguns deles podem ser facilmente apreendidos, como a construção de estradas, plantações, açudes, represas, canais, aterros, minas e outras intervenções humanas que modificam a paisagem e os fluxos da vida. Outros, de escala muito maior, desenvolvem-se em um tempo tão alargado, que é difícil percebê-los: o surgimento de continentes, cordilheiras, montanhas, vales, rios, oceanos e ilhas, dentre outros acontecimentos. Em torno desses fenômenos geológicos lentos, a vida se reorganiza e se recria, continuamente.

Conhecemos essas transformações por meio de pesquisas que as mapeiam e nos contam sobre suas origens - e nenhuma delas é capaz, sozinha, de abranger todos os fenômenos transcorridos -, mas também as vemos presentes nas paisagens que nos circundam. O barro - como é chamada a argila em seu estado natural, antes do preparo para a modelagem - surge de uma série de acasos encadeados ao longo de milhares de anos, em uma coreografia de gestos muito lentos que se acumulam até se transformarem em uma massa mole, capaz de reter a memória do toque e o formato das mãos que a modelam. Tocar o barro é como tatear a síntese de um mundo cuja duração não pode ser apreendida pelos nossos sentidos, diante da brevidade do nosso tempo de vida em relação ao universo.

Os seres humanos se apropriaram do barro como elemento fundamental para a construção e a continuidade de suas práticas culturais. Por meio dele, foram registrados gestos que chegaram ao nosso tempo, cuidadosamente resgatados pela arqueologia e pela curiosidade, e que nos contam sobre histórias distantes, mas que nos trouxeram

até aqui – a invenção e os usos de objetos no cotidiano, o manejo dos

resíduos, os rituais de chegada e despedida, a representação das relações sociais, o registro dos conhecimentos, a comunicação com o sagrado, entre tantas outras. Pelo barro, conhecemos um sentido de ancestralidade que liga as diferentes manifestações da espiritualidade à arqueologia, que conecta as cosmologias de criação à matéria plástica que deu origem a mitos, rituais, saberes compartilhados e histórias que conhecemos por meio da persistência das partículas minerais, das quais somos continuação.

As semelhanças entre as tecnologias do manejo do barro em diferentes lugares do mundo, constituídas por saberes desenvolvidos por comunidades das quais, até este momento, não se tem registros de contato umas com as outras, levam a crer que tais conhecimentos foram construídos por meio da observação e da experimentação - não só dos processos de criação, mas também dos ciclos da natureza, das condições ambientais e das matérias-primas disponíveis nos variados territórios. Esses saberes foram sendo transmitidos entre gerações que aprenderam, além das técnicas, o compromisso com a natureza: observar, compreender e respeitar seus ciclos e processos. Isso nos lembra que somos parte de um sistema complexo, composto por aquilo que está tão distante que não podemos enxergar e, também, por aquilo que, de tão próximo, escapa à percepção.

Para falar sobre o barro sem ignorar sua complexidade e sua potência, é preciso passar pelos assuntos que são atravessados por ele, como ancestralidade, ciclos da natureza, cosmologias de diferentes povos, ciência, espiritualidade, arte, educação e cultura. Esse gesto extensivo acolhe múltiplos sentidos do barro e evoca elementos que têm com ele proximidades semânticas, conceituais e simbólicas: a terra, o território e a

natureza. Desse cruzamento, surgiu este livro, que se configura como uma jornada pelas histórias moldadas pelo barro.

O barro está presente em toda a crosta terrestre e, ao mesmo tempo, é único em cada lugar, formado por processos de sedimentação e misturas químicas sempre diferentes, ainda que parecidas. E se cada território conforma-se por condições que fazem surgir comunidades singulares, falar sobre o barro implica tocar essas especificidades. Por isso, este livro é composto por diversas vozes, vindas de experiências e campos de conhecimento distintos, que, generosamente, compartilharam em forma de textos suas relações únicas com a terra, o barro, o território e a natureza, manifestadas na religiosidade, na espiritualidade, na arte, nas dinâmicas de ensino e aprendizado, na vida coletiva, na construção da ancestralidade, na filosofia e na ciência.

Construindo pontes entre os textos, os ensaios visuais aparecem para contar outras histórias sobre o barro, revelando diferentes caminhadas pelas páginas do livro a serem percebidas e apropriadas por cada pessoa leitora. Essas imagens contam sobre processos de retomada e partilha de saberes ancestrais que também estão conectados ao direito ao território e à memória; compartilham gestos de criação que consideram a perenidade das matérias do mundo; retomam os vestígios materiais legados por quem habitou a Terra há milhares de anos e ainda nos ensinam sobre futuros possíveis; estimulam diálogos entre corpos, memórias e cosmologias que brotam de diferentes territórios; e articulam experimentações de reconhecimento de nossos corpos pelo simples contato com a matéria proveniente da terra.

> Além disso, os caminhos deste livro são permeados por convites propostos por artistas cujas trajetórias também

são atravessadas pelo barro, independentemente de seu estado físico. Esses convites se configuram como propostas de intervenção no mundo, em escalas diferentes, que ativam sentidos e memórias, propõem mobilizações de grupos ou comunidades, engajam processos de pesquisa sensíveis e poéticos a partir de elementos que habitam as casas, escolas, ruas, quintais, hortas, terreiros e outros lugares de afeto. Além do tato, sentido que protagoniza a relação de troca e intimidade entre o corpo e o barro, a multissensorialidade faz parte dessas experiências, abrindo caminhos para que a capacidade imaginativa de cada sujeito possa criar não somente objetos e conceitos para o mundo, mas também transformá-lo por meio da reinvenção das relações de ensino e aprendizagem, afeto e partilha.

Todo esse conteúdo é atravessado por uma série de perguntas construídas a partir das experiências que a equipe educativa do Instituto Tomie Ohtake vem desenvolvendo com os variados públicos e as exposições. Ao mesmo tempo que buscam ampliar o repertório cultural das pessoas leitoras, as perguntas as convidam a se implicar ativamente nesse movimento de moldar histórias. Elas aparecem entre as páginas de maneiras imprevisíveis, saltam do livro em direção à vida e convidam a momentos de reflexão, aprofundamento da pesquisa, partilha de experiências ou, até mesmo, pausa para descanso. As respostas a esses questionamentos são essencialmente múltiplas, pois surgem das experiências únicas de cada sujeito no mundo, em territórios tão diversos quanto a própria terra.

Há, ainda, a possibilidade de acessar essa jornada pelo barro por meio de sentidos diferentes. Este livro é acompanhado de encarte em braile, versão digital acessível, narração de todos os conteúdos, audiodescrição de todas as imagens, ambientação sonora criada especialmente para o livro e vídeo de apresentação em libras (língua brasileira de sinais), com legendas e narração em língua portuguesa. Os recursos de acessibilidade, além de garantir o acesso das pessoas com deficiência, amplificam a potência e o alcance do livro através da multissensorialidade. Incentivamos o uso compartilhado entre pessoas com e sem deficiência, propondo maneiras de se relacionar com a arte, a educação e a cultura que promovam a integração e a coletividade.

No decorrer da pesquisa e da construção deste livro, dentre as muitas lições oferecidas pelo barro, destacamos a sua potência de transformação individual e de mobilização coletiva. O contato com essa matéria, que carrega em si eventos ancestrais de criação da Terra, nos reconecta com a natureza e com um sentido de pertencimento a seus ciclos, compreendendo nossa existência e nossa cultura como parte deles. Assim

como a maleabilidade do barro pôde, no passado, construir culturas e transformar o mundo, ela também pode nos ensinar sobre nossa capacidade de fazer o mesmo a partir de um profundo respeito aos ciclos da natureza e a todos os seres vivos.

Este livro - o primeiro da coleção Caderno-ensaio -, concebido pela junção de muitos saberes e experiências, propõe a criação de comunidades em torno de si, formadas por profissionais da educação, estudantes, artesãos, artistas, pensadores, pesquisadores e quem mais possa se interessar pelo aprofundamento da relação com o barro e, também, com a terra, o território e a natureza. Desejamos que cada página a seguir seja um encontro singular não só com o barro, mas também de cada pessoa leitora com o seu corpo e com o mundo que a rodeia. E que cada pequena descoberta por essa trilha de terra se mostre como uma possibilidade instigante de moldarmos e partilharmos, juntas e juntos, as histórias sobre o chão em que pisamos.









#### FIAÇÃO DE BARRO

Josi

Da infância, Josi guarda na memória a poeira de pequi, o mato torcido, o breu pingado de rezas e o gosto das botijas de barro. A artista cultiva, em suas obras, os saberes ouvidos e testemunhados nas terras em que pisou, e também aqueles que vêm das mãos que, desde criança, vão acumulando muitos fazeres, visualidades e artesanias: lavar a roupa, fiar, escrever, pintar, desenhar, cozinhar, amassar o barro. Nas imagens feitas com terras e outros ingredientes, as mulheres lidam com massas, objetos, fumaças e emanações. Não se sabe se estão amassando o barro, cozinhando alimentos, fazendo remédios ou tingiduras, mas há sempre um fio de barro costurando diferentes tempos e espaços.





# Nada se aprende

## sozinho

Maria Lira Marques Assim como aprendi muitas coisas com a minha mãe, também aprendi com outras pessoas, que foram falando comigo ao longo da minha caminhada. Até hoje, eu aprendo. É importante as pessoas criarem, terem vontade de trabalhar, gostarem do que sabem fazer, mesmo se não tiverem recursos. Porque, no fim, tudo que precisamos a natureza nos dá. Toda a riqueza está na terra e, depois que morremos, também viramos terra. Se soubermos aproveitar isso tudo sem danificar a natureza, é maravilhoso, pois fazemos parte dela também.

Para fazermos o nosso trabalho como artistas e artesãs, basta apenas que a natureza exista. É dela que tiramos o nosso sustento, seja para o alimento ou até mesmo para fazer arte. A terra, as plantas, a água e todos os elementos que encontramos em nosso entorno estão ali para nos inspirar e nos ensinar, mas só conseguimos aprender com eles se estivermos dispostos a observá-los com cuidado. Eu sou uma artista nascida e criada em Araçuaí, uma cidade no sertão do Vale do Jequitinhonha (MG), e nunca estive em uma escola de artes. Tudo o que eu sei, hoje, aprendi observando a natureza, a terra e o barro – relação que começou a fazer parte de mim desde o momento em que eu via a minha mãe trabalhar.

Em ocasião de Natal, a minha mãe, Dona Odília, fazia presépios de barro e doava para as famílias da minha rua. Todo final de ano, a vizinhança já cobrava, querendo um presepinho. Como ela não tinha forno, fazia as peças cruas e pintava com tinta a óleo, o que as deixava mais frágeis e fáceis de quebrar. Se alguma família acabasse quebrando seu presépio, no ano seguinte, minha mãe o fazia novamente. Nessa época, eu ainda era criança e ficava observando e pensando: "Eu quero fazer o que a minha mãe faz, eu quero ser o que minha mãe é". O meu pai era sapateiro e tinha aqueles bolos de cera para passar nas linhas e costurar os sapatos. Quando comecei a seguir os passos de minha mãe, não usei o barro, mas essa cera: eu a colocava na brasa, a derretia e fazia o que eu mais gostava, que eram meus bichinhos. Cresci vendo minha mãe fazer suas peças de barro, que eram presepinhos, mas também bonecas, cujas roupas ela mesma costurava à mão. Ela era uma pessoa muito curiosa e tentava fazer de tudo. Apesar de ter sido uma mulher pobre e sem muita oportunidade de estudar, ela tinha uma caligrafia lindíssima, conseguia ler qualquer coisa e, também, gostava de arte. Para mim, a minha mãe era uma artista.

Tempos depois, eu comecei a visitar as feiras do Mercado Municipal de Araçuaí, onde as artesãs da Baixa Quente, uma comunidade da região, vendiam suas panelas, seus potes e caqueiros de barro. Eu ficava observando os utensílios e perguntando sobre como eram feitos, e descobri que cada uma delas tinha sua maneira de trabalhar, de dar o polimento ou de queimar para produzir uma cor específica – tudo que elas falavam ficou guardado comigo. Ao chegar em casa, questionava minha mãe sobre o porquê de as peças que ela fazia serem diferentes das que as artesãs vendiam, e ela me explicava que não tinha forno para queimar o barro. Para dar durabilidade e resistência às peças cruas, ela misturava cinzas e farinha de trigo ao barro.

Outra pessoa que me ensinou muito sobre o barro foi a Dona Joana, uma vizinha bem velhinha que fazia os próprios potes e vasilhas. Certa vez, ela me levou ao barreiro, como chamávamos a olaria de Araçuaí, onde, na época, se trabalhava de maneira artesanal. Eles faziam telha por telha, tijolo por tijolo. Chegando lá, de madrugadinha, o pessoal já estava trabalhando: eles abriam um grande buraco de onde tiravam o barro e iam amassando com os pés, batucando e sapateando como se fosse uma dança. Dona Joana me explicou que esse barro, chamado de desmonte, não prestava, e que o melhor para nós era o barro que estava mais profundo. Nessa ocasião, ela também me explicou que a melhor lua para tirar o barro era a lua fraca, porque, quando se tira o barro em lua forte, ele racha com mais facilidade.

Dona Joana foi uma grande mestra ceramista de Araçuaí e, também, me ensinou sobre a queima e o madeiramento. Ela dizia que era preciso escolher bem a lenha, que essas madeiras grossas, de cerne, produziam uma brasa muito forte que quebrava as peças dentro do forno. Ela me mostrou, também, os tipos de folhas queimadas junto do madeiramento para que as peças ganhem um brilho para além do polimento, e me ensinou quanto tempo se deve deixar a cerâmica queimando. Ela dizia que era necessário começar a colocar a lenha na boca do forno, para não estourar tudo, e ir atiçando o fogo aos poucos. Enquanto a fumaça sair preta, significa que a língua do fogo está passando nas peças e limpando-as aos pouquinhos. Quando a fumaça começar a ficar clarinha, é porque o que está no forno já está queimado e pronto.

Todos esses ensinamentos de Dona Joana se misturaram com aqueles que minha mãe me transmitiu, desde que eu era pequena. Essa noção dos astros na nossa vida e na retirada do barro foi algo que minha mãe, que sempre rezava para a lua, já vinha nos ensinando. Na primeira vez que a lua aparecia no céu, em cada estação, nós rezávamos a oração: "Deus te salve, lua nova, o primeiro dia em que te vi. Me livra de fogo ardente, águas correntes e língua de má gente", seguida de um pai-nosso e uma ave-maria. Minha mãe só cortava o cabelo na lua crescente e meu avô só tirava cipó para amarração das casas de pau a pique na lua fraca. Esses conhecimentos nós sempre tivemos dentro de casa.

Também sabia um pouco sobre o madeiramento, porque busquei muita lenha no mato para acender o forno no qual minha mãe cozinhava. Ela também me dizia para pegar madeira fina, como a canela-de-velho, a maria-preta, a farinha-seca e a vaqueta. Disso tudo eu já tinha uma noção por causa da minha criação e da nossa lida com a natureza. Posso dizer que, do meu ofício, eu aprendi um pouco com minha mãe, com as perguntas que eu fazia no Mercado Municipal, com a Dona Joana e também nas exposições de artesanato na PUC-MG, em Belo Horizonte (MG), para onde nós íamos todos os anos.

Nada se aprende sozinho no Vale do Jequitinhonha. Na Baixa Quente, por exemplo, é mãe, filho e marido fazendo telha e tijolo de barro. Eles colocam muito barro no terreiro, jogam água e todo mundo começa a sapatear. Depois, eles cortam o barro com uma foice bem amolada, que é passada de um lado para o outro, e começam a sovar para a massa ficar homogênea. Por fim, eles fazem aqueles bolos de barro e guardam em sacos plásticos para conservar a umidade. Essa foi outra sabedoria que eu aprendi observando e, também, experimentando em casa: se eu vejo que algo não dá certo, eu não continuo, mas, se eu percebo que vai dar certo, eu sigo em frente. É dessa maneira que a gente aprende.

Meu trabalho com o barro começou a partir das esculturinhas e das máscaras que eu costumava fazer. Eu sempre gostei de observar a expressão e o formato do rosto das pessoas, que dizem muito sobre a história delas. Cada rosto é um: uns são redondinhos; outros, triangulares; outros, mais ovais - formas que eu sempre reparo. Assim como muita gente do Vale do Jequitinhonha, eu venho de uma descendência de negros e indígenas, e minha mãe sempre falava dessa nossa condição estampada em nossos rostos. Ela dizia que eu só poderia vestir azul, branco e rosa, porque, segundo ela, era ruim as pessoas negras vestirem cores mais berrantes, pois chamavam muita atenção. Por essas histórias contadas, eu via que o povo negro sofreu muito, e isso aflorava minha sensibilidade. Comecei fazendo máscaras com expressões de negros e de indígenas, umas chorando, outras com um semblante mais brando e outras mais desesperadas. Isso mostra aquilo que sentimos dentro de nós, igual a uma pessoa que faz uma música que fala de luta ou alguém que faz uma poesia mais forte. Eu mostro o que sinto a partir do que eu faço, que é o barro e é a pintura. Tudo isso, que nós sentimos, nós arrancamos para fora através da arte.

Quem me incentivou a passar do barro para a pintura foi meu amigo Frei Xico, um padre franciscano que veio da Holanda e que conheci em Araçuaí, quando ele pesquisava a cultura do Vale do Jequitinhonha. Quando ele me pedia para desenhar, eu dizia que não sabia, e ele me respondia, mostrando uma das minhas máscaras: "Isso que você faz aqui é desenho!". E eu pensava que não sabia, porque nunca tinha pegado em um pincel, e que só o barro me dava garantia. Mas, no momento em que segui o conselho do Xico e comecei a desenhar os bichinhos do meu sertão, não parei mais. Eu sempre gostei dos bichos e, lá em casa, nós sempre criamos muitos animais – cachorros, gatos, cabras, galinhas e porcos, que, na minha época de pequena, eram o dinheiro do pobre. Nós sempre fomos ligados à natureza. Mas esses bichos que eu comecei a desenhar eram outros

que vinham voando na minha imaginação e que sempre foram parte de mim – tanto que, no início, quando as pessoas queriam comprar as pinturas, eu não vendia, porque cada bicho que eu colocava no mundo era como se fosse um filho meu.

Nesse início dos desenhos, Frei Xico sugeriu que eu pintasse com tinta acrílica e nanquim, mas essas tintas não tinham corpo. Eu sempre preferi a tinta de terra que, assim como o barro que eu usava nas cerâmicas, era encorpada e tinha as cores do Vale. O preparo dessas tintas é simples. Basta colocar um pouquinho de terra, um pouco de água e um pouco de cola em uma vasilha e mexer. Vou passando a tinta no papel e colocando no sol para ver se pega direitinho, porque a secagem da terra precisa ser pelo sol. Depois que o desenho seca, eu passo outra demão e vou testando, porque as terras não são iguais: tem terra que é mais arenosa e outras que são mais gomosas, e parecem uma maisena. Quando eu vejo que a tinta está da cor e da textura que eu quero, é porque está na hora de colocar para fora aquilo que está na mente, de transportar para o papel o que está quardado no coração.

Todos os bichos que eu desenho vêm de dentro. Eu vou passando a tinta no papel e chega um momento em que eu sinto muita leveza na cabeça – é aí que eu coloco tudo para fora. As pessoas sempre acham que o bicho é um cachorro, um veado ou um passarinho, mas sempre digo que minha intenção não foi essa. Os bichos que a terra me faz pintar, os bichos do meu sertão são figuras imaginárias que estão na minha cabeça e no meu coração. Não são animais aqui desta terra em que pisamos.

Às vezes, as pessoas me perguntam coisas engraçadas sobre esses bichos imaginários. O Frei Xico, por exemplo, sempre brincava comigo. Ele olhava meus desenhos e perguntava: "Lira, como esse bicho vai caminhar com uma perna mais curta que a outra? E esse com três pernas?". E eu respondia: "Ô, Frei, ele dá o jeito dele. Não tem gente que anda com uma perna só, de muleta? Olhe para as pessoas, cada uma é de um jeitinho. Há pessoas que têm o nariz muito perto da boca ou os olhos muito juntinhos. Já esse de três pernas, ele tem, sim, três pernas e pula. Se perigar, ele até voa!". Assim são meus bichos: eles podem voar até mesmo sem asas, porque eles vêm de outro sertão, esse que existe dentro de cada um de nós. Meus bichos sempre dão o jeito deles. A natureza não dá o jeito dela? Se tem coisa para dar jeito em tudo, é a natureza. Dela também vem o círculo, essa forma que faz parte da nossa vida e do mundo, e que eu sempre uso nas minhas peças. A roda, para mim, é um símbolo importante, é a Terra, é a criança no útero da mãe, é uma comunidade na qual as pessoas se reúnem para discutir coisas boas

# O que aprendo

quando

ensino?

e ruins. É em roda que discutimos todos os problemas da vida, tudo aquilo que é de interesse da gente.

Eu vejo que cada artesão tem sua maneira de trabalhar, e eu tenho a minha. Já fui várias vezes à universidade, falar para os alunos e professores como é a minha maneira. Eles olhavam para as ferramentas simples que eu usava e me apresentavam suas espátulas, mais profissionais. Eles colocavam aquilo na minha mão e eu não sabia o que fazer, porque eu trabalho com pena de galinha, com um grampinho ou um arame que eu acho no meio da rua. Até a ponta do rabinho do gato lá de casa já me serviu para fazer um pincel. Também uso algodão enrolado em um pauzinho, uma faca enferrujada, enfim, tudo o que eu encontro pela casa e pela rua. Nessas universidades todo mundo trabalha limpinho, de avental, mas eu não vou usar a minha roupa de ver Deus, na igreja, para trabalhar com o barro e com a terra. Eu uso uma roupa mais velha, rasgada, que não tem problema se respingar o barro. Às vezes, quando chega alguma visita na minha casa, eu corro para trocar de roupa para não me apresentar tão suja de terra. Eu gosto de trabalhar dessa maneira, e as pessoas têm o direito de achar o que guiserem. Eu não entro nessa linha de debate com as pessoas entendidas da arte e da universidade, que gostam de discutir o que é arte e o que é artesanato. Eu fico no meu canto, com minha roupinha rasgada, fazendo o meu trabalho - que, no momento, é o que importa para mim. Essa outra briga, do que deve ou não deve ser arte, os estudados que decidam.

Todo esse jeito de pensar eu aprendi com minha mãe, através da educação que ela me deu e de toda a autoridade que ela tinha. Falo dela com muito orgulho, porque era uma mulher pobre, que não tinha condições, mas que entendia de educação e de arte. Assim como aprendi muitas coisas com ela, também aprendi com outras pessoas, que foram falando comigo ao longo da minha caminhada. Até hoje eu aprendo. A criação é de cada pessoa, de cada artista. Cada um tem o seu trabalho, a sua criatividade, e isso é muito importante, porque, senão, o mundo seria uma monotonia só.

O meu trabalho eu comecei com cinco anos de idade, e fui caminhando devagar para chegar até aqui. Sempre digo que tem muita gente envolvida na minha vida e que meu crescimento se deu graças a pessoas interessadas que queriam me ajudar. Hoje, na minha idade mais avançada, eu digo que nós não podemos ficar só no mundo da gente. Eu gosto muito do Vale do Jequitinhonha, é o lugar onde eu nasci. Mas também é muito significativo ver nosso trabalho dar revoadas por aí, se expandindo, fazendo com que possamos viver mais e viver daquilo que fazemos, que é a arte. Hoje, fico feliz em saber que meu trabalho inspira outras pessoas e me dá

condições de ajudar meus vizinhos, porque também fui ajudada por eles. Nunca fiz nada sozinha.

Eu sempre falo umas palavras que o Frei Xico me dizia: que ajudar as pessoas é valorizar aquilo que elas têm. É essa valorização e esse apoio que nos fazem crescer juntos. E sempre digo também: eu acho muito importante a criatividade das pessoas. É importante que cada um olhe para o sertão dentro de si, esse lugar maravilhoso, cheio de vida e de invenção. É importante as pessoas criarem, terem vontade de trabalhar, gostarem do que sabem fazer, mesmo se não tiverem recursos, porque, no fim, tudo o que precisamos a natureza nos dá. A natureza é maravilhosa, a terra é maravilhosa. Da terra sai muita coisa, desde a comida que comemos até os recursos para trabalharmos e criarmos. Toda a riqueza está na terra e, depois que morremos, também viramos terra. Se soubermos aproveitar isso tudo sem danificar a natureza, será maravilhoso, pois fazemos parte dela também. Se todo mundo meditasse um pouco sobre isso, nossa vida seria ainda mais bela, porque o mundo, este mundo de meu Deus, é muito bonito e cheio de coisas boas. O importante é a gente saber viver nesta Terra, e saber discernir o que é bom e o que é ruim para cada um de nós. Porque viver é uma vez só.









### **TERRAÇAS**

### Cristiano Lenhardt

Desde criança, o artista Cristiano Lenhardt cultiva uma relação próxima com a natureza, que se acentuou após 2019, quando se mudou para um sítio isolado, em Pernambuco. Para diminuir o despejo de resíduos na natureza, Lenhardt reutiliza materiais, inventa possibilidades e investiga o que o seu entorno oferece. Em Terraças, os tecidos naturais de linho e algodão foram pintados com um composto orgânico feito a partir da compostagem de restos de cará usados, anteriormente, em uma instalação do artista. A fermentação da matéria orgânica gerou os pigmentos que, junto com o barro, o carvão e o urucum, deram origem a manchas e acúmulos imprevisíveis sobre o tecido: memória da transformação da própria natureza.





### O corpo

### fora

# do corpo

Priscila Leonel

Às vezes, pressupõe-se que o pensamento decolonial é apenas buscar a matriz africana e a dos povos originários. Mas essas origens africanas e indígenas estão também nos nossos corpos e nas nossas famílias, nas nossas histórias, na construção de nossa ancestralidade e naquilo que é importante para nós. O barro é o encontro de tudo isso, e o contato com ele cria uma imersão que reaviva outras histórias, origens e lembranças, tanto pessoais como coletivas.

O barro é o encontro de histórias ancestrais. É uma terra viva e cheia de memórias, carregando em si tudo aquilo que encontrou durante seu percurso e o contínuo processo de transformação dos elementos que o compõem. Depois de deixar seu terreno natural, a terra sedimentar viaja até se assentar e, no novo território, vai se modificando, lentamente, até se transformar em argila macia e plástica. Depois de modelada e queimada, a argila adquire novas características e, para voltar a ser essa matéria maleável e acolhedora ao toque, precisa passar, novamente, por longos processos de transformação. Da mesma forma, a história do povo negro, após a diáspora, é composta por um processo de se assentar em outro território, de se modificar e se transformar nele para, então, se descobrir potente.

Quando encontrei a argila pela primeira vez, no primeiro ano da graduação em artes visuais, moldei uma peça grande, representando uma mulher, com seios enormes, em posição de meditação, escurecida e manchada pela queima primitiva. Na época, eu não sabia o quanto essa peça seria importante para mim. Depois, no segundo ano, comecei a fazer várias outras bonecas de barro, todas com os seios grandes. Quando minha professora de cerâmica me disse que bonecas normalmente não têm os seios tão grandes, eu fiquei pensando naquilo e fui conversar com a minha mãe. Ela me contou que, quando eu tinha cerca de um ano e meio, ela precisou ficar internada e, desde então, eu parei de mamar. Depois que essa história veio à consciência, deixei de fazer as bonecas com os seios tão grandes.

É como se esse relato tivesse começado um processo de cura guiado pelo contato com o barro e com as memórias que ele pode reavivar. Quando criança, uma perda muito grande me causou um bloqueio de memória infantil, e eu cresci com isso. Enquanto toco o barro, acontece uma imersão que me traz, naturalmente, várias lembranças. Eu via um ponto de encontro entre as minhas experiências com bloqueio de memória, o barro e os apagamentos da ancestralidade negra, que era um assunto sobre o qual quase não se falava, naquela época, na faculdade. É claro que algumas questões pertencem à esfera individual, mas havia uma possibilidade de se pensar em uma cura social para os apagamentos causados pelo racismo estrutural.

Anos depois, no meu doutorado, eu quis pesquisar esses processos de cura, então comecei a experimentar a junção entre a argila e as ervas curativas, associadas às religiões de matriz africana, aos saberes indígenas e aos conhecimentos populares. A ideia era energizar o barro com as substâncias curativas que existem nas plantas. Fui até uma loja de ervas em Sorocaba (SP), onde eu morava, na época, e escolhi 10 entre as 313 plantas disponíveis ali. Coloquei

cada erva em uma bacia com água limpa e deixei repousar por três dias, até os elementos curativos se desprenderem no líquido. Depois, coloquei a argila para viver nesse caldo por 20 dias, com reposição conforme a água ia secando. Mesmo que muito do que a argila estava absorvendo se esvaísse durante a queima, ela nunca mais seria a mesma – não ficaria a cor das ervas, tampouco o cheiro, mas ficariam a essência e a memória daquilo que passou por ali. Com essas argilas alimentadas pela cura das ervas, eu produzi muitas outras bonecas. Eu me arrisco a dizer que esses processos de cura e ativação de memórias não acontecem só comigo. Ao fazer as peças de barro, eu imaginava que elas eram memórias só minhas, mas o que eu comecei a perceber é que as pessoas tinham relações profundas com as próprias memórias ao se encontrarem com as minhas peças. Cada uma delas é uma parte de mim, viva, contando histórias para quem conseque ouvi-las.

A experiência com estudantes da Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Bauru, onde atualmente sou professora de cerâmica, revelou outras histórias transversais ao barro e à prática da cerâmica. Lá, os alunos recebem gratuitamente a argila terracota, de cor laranja, comprada de uma olaria próxima à universidade. Mas alguns deles compram a própria argila, geralmente a branca, por julgarem que ela é melhor do que a terracota. Ao observar isso, fui percebendo que as referências sobre cerâmica encontradas pelos estudantes reforçavam um imaginário ligado ao mercado - que prioriza a argila branca, o uso do esmalte, o torno e a queima em alta temperatura. Dentro da academia e dos grandes ateliês de São Paulo, existe um pensamento de que a cerâmica popular é ruim, de que a argila terracota é porosa demais e de que a queima de baixa temperatura é inferior. Mas, se eu vou fazer uma escultura, em vez de uma xícara para colocar café, por que ela não pode ser porosa? E se a queima da cerâmica é um processo, em alguma medida, imprevisível, por que as manchas não são valorizadas? Com isso, até o conceito de beleza é colocado em discussão.

Muitas vezes, os estudantes queriam fazer apenas potinhos, xícaras, gatinhos ou cópias das esculturas clássicas. Para repensar o conceito de arte e apresentar outras referências, convidei-os a olhar para a própria história, os objetos que habitam suas casas, as memórias que os cercam e a relação de cada pessoa da família com eles. Às vezes, pressupõe-se que o pensamento decolonial é apenas buscar a matriz africana e a dos povos originários, mas é também considerar a vida, as nossas histórias e aquilo que é importante para nós, pois essas origens africanas e indígenas estão nas nossas famílias. E quando você abre espaço para a sua história, você abre espaço para as histórias coletivas também.

54

Durante a minha graduação, falava-se muito sobre a cerâmica europeia e a norte-americana, mas pouco ou nada sobre a cerâmica originária, africana e diaspórica. No meu doutorado, junto à pesquisa sobre a cura, comecei a procurar os artistas negros que fazem cerâmica e tive muita dificuldade em encontrá-los. Isso é resultado de um sistema social que dificulta o acesso, além de produzir apagamento e exclusão – quando as pessoas negras fazem cerâmica, sua produção é chamada pejorativamente de "cerâmica popular" e afastada das academias e dos museus.

Um professor e fotógrafo norte-americano chamado Christopher D. Roy, que dava aula de História da Arte Africana, na Universidade de Iowa, na segunda metade do século 20, também teve dificuldade para encontrar materiais sobre cerâmica africana para mostrar nas suas aulas. Por isso, ele foi até o continente africano e fez muitas fotografias de objetos de cerâmica, além de vídeos da produção das peças e uma extensa pesquisa sobre cultura material.

Além das imagens feitas pelo professor Roy, a arqueologia também foi uma grande aliada nas minhas pesquisas. Algumas investigações arqueológicas revelaram que as peças feitas no continente africano antes da colonização eram muito parecidas com as que o professor encontrou em sua viagem. Isso mostra que eles continuam produzindo o mesmo tipo de cerâmica, e que as técnicas são um conhecimento que vem desde as gerações anteriores, transmitido entre os membros das famílias. Comecei a pesquisar também sobre a cerâmica crioula que os povos negros produzem no Brasil e que, além de ter características das cerâmicas negras e originárias, também carrega o imaginário da porcelana trazida pelos europeus, com a qual as mulheres que trabalhavam nas casas e serviam as mesas tinham contato frequente.

Para buscar as conexões e continuidades entre a cerâmica na África e no Brasil, fiz um mapeamento dos lugares de origem dos povos da diáspora e, depois, procurei nos livros de história as cerâmicas desses povos na África. Se eles faziam cerâmica por lá, provavelmente continuaram fazendo depois que foram trazidos para cá. Encontrei referências de cerâmica feita na região norte do continente, principalmente Nigéria e golfo do Benim, e, também, em Angola e Moçambique. Há mais pesquisas na Nigéria, pois a arqueologia que se deu ali é muito maior – os alemães fizeram escavações não por interesse nas histórias dos povos, mas por razões capitalistas, em busca de pedras preciosas ou outros objetos de valor econômico.

No Brasil, pesquisas arqueológicas realizadas em terrenos de antigas senzalas encontraram uma boa quantidade de cachimbos de barro, que eram utilizados pelas mulheres. Quando foram feitos testes nesses materiais, percebeu-se que uma parte deles foi feita com barro africano e a outra parte foi feita com barro daqui. Isso mostra que alguns pequenos objetos de cerâmica atravessaram o Oceano Atlântico junto com as pessoas, que trouxeram também os conhecimentos sobre seus usos e modos de produção.

O povo negro foi arrancado de seu território e levado para outro continente, carregando poucos objetos e muitos saberes. Assim como a transformação da argila envolve a morte de plantas e animais na terra, o nosso povo também morreu. Após a escravidão, o povo negro foi largado sem emprego, sem estudo, sem nada. As mulheres negras se tornaram empregadas domésticas – destino também da minha avó. Mas, como o barro, isso vai se transformando lentamente e, hoje, eu vejo que há uma mudança progressiva em curso.

Em outubro de 2021, foi publicado um artigo na Revista da Fapesp que, para mim, é muito significativo. Dez anos após a política de cotas, a revista fez uma análise de todas as universidades do Brasil, tentando avaliar os tipos de pesquisa que têm sido feitos atualmente. A mudança é grande: há pesquisas sobre doenças do corpo negro; sobre psicologia negra; sobre história negra e arte negra; entre outras. Eu vejo que agora nós somos potência, somos argila pronta para criar novas coisas no mundo. E eu estou aqui, criando com o barro e com a educação.

Ao ensinar algo, aprende-se sobre as relações humanas. Quando eu tinha 18 anos, comecei a dar aulas de *origami* e percebi que as dúvidas das crianças do Ensino Fundamental e dos jovens do Ensino Médio eram iguais: todo mundo se deparava com dificuldades na mesma dobra do *tsuru* – um pássaro sagrado para a cultura japonesa, também conhecido como grou, e umas das formas mais populares do *origami*. Na cerâmica, parece que as dúvidas nunca se repetem. O que uma pessoa está procurando no barro é sempre único e muito diferente do que as outras estão procurando.

A cerâmica também ensina muito sobre desapego, pois a primeira vez em que uma peça estoura no forno é uma grande tristeza. Depois, você vai se soltando, aceita que essas imprevisibilidades fazem parte do processo e vai aprendendo melhor as técnicas. Com meus alunos, eu já fiz algumas experiências de desapego. Depois de moldarmos as peças, antes da queima, elas foram jogadas em um balde com água e ficaram lá até derreterem. Isso também é decolonial e nos convida a pensar em outra relação com a natureza. Não é preciso queimar a peça e levá-la para casa, se já se estabeleceu uma relação profunda com a argila. O barro é vivo e se refaz a cada modelagem.

Entre os ceramistas, é muito comum se referir às áreas da peça como "barriga", "bundinha" ou outras partes do corpo, mesmo

56

# O que fica

no barro

depois

toque?

quando se trata de um pote. Existe uma ligação entre o corpo da mulher e a cerâmica – considerada uma prática feminina em muitos contextos. Há lugares em que somente as mulheres podem tirar o barro da natureza, prepará-lo e moldá-lo. Em algumas culturas, as mulheres não podem estar menstruadas ou ter relações sexuais antes de tirar o barro. É como se houvesse uma cumplicidade entre a mulher e a divindade que cuida do barro.

É comum as mulheres tirarem, prepararem e queimarem o barro juntas. Mas, na hora de modelar, elas preferem estar sozinhas. Constrói-se uma relação de intimidade entre o barro e a ceramista, que enxerga a própria personalidade nas peças que produz. Por mais que sejam feitos objetos muito parecidos, cada pessoa coloca, ali, os seus segredos. Quando uma mãe faz uma boneca para suas filhas brincarem, entrega a elas algo de si. Na tradição do povo Karajá, quando as crianças completam cinco anos, as avós as presenteiam com bonecas de cerâmica que representam as pessoas da família. É uma maneira de contar a história da comunidade, mas também de ensinar a cuidar e a respeitar a família por meio da relação com a peça de cerâmica – que é forte e frágil, ao mesmo tempo.

A boneca está ligada também à fertilidade, que, em nossa sociedade, ficou muito relacionada com a geração do filho e com o parto. Mas, para outros povos, a fertilidade é um conceito mais amplo, ligado ao pensamento, à criação, à imaginação e à produção de comida. Tudo isso é fertilidade. Nenhuma das minhas bonecas de cerâmica mora na minha casa – elas vivem no meu ateliê, que é o lugar para onde eu vou nos momentos de imersão com o barro. Para mim, as bonecas são fantasmas que carregam coisas profundas demais, e olhar para elas é algo muito intenso e, às vezes, doloroso. Elas são o corpo fora do corpo. É como se o simbólico e o subjetivo, às vezes, estivessem tão derramados que fosse preciso materializá-los com o barro para poder percebê-los. Depois que as minhas filhas nasceram, eu comecei a fazer bonecas de barro que as representavam, mas que também têm muito da minha relação com elas e do que existe de mim nelas.

Quando eu apresentei o meu ateliê de cerâmica para as minhas filhas, tentei organizar algumas aulas para ensinar as técnicas. Mas elas não queriam saber de tudo aquilo naquele momento, queriam apenas explorar a matéria e o espaço. No instante em que estão produzindo algo e encontram um desafio, elas me procuram e perguntam como fazer. No começo, eu ficava o tempo todo junto com elas, eu acompanhava seus processos e elas me viam fazendo cerâmica. Depois, elas começaram a ter mais liberdade e autonomia para ocupar o ateliê. Às vezes, no sábado de manhã, nós tomamos

café e vamos preparar a argila juntas. Elas também me ajudam na queima das peças. Antes, eu fazia as queimas, sozinha, usando um forno a gás instalado no quintal, e minhas filhas ficavam trancadas em casa até eu terminar, pois achava o processo muito perigoso. Aos poucos, eu fui convidando as meninas para acompanhar a queima e fazer junto comigo.

Eu já não tenho tanto tempo para estar no ateliê produzindo, como eu tinha, antigamente. Os sábados e domingos, agora, são dedicados aos cuidados com as crianças. Às vezes, eu penso que essa coisa da maternidade é uma forma de arte também. Hoje, meu ateliê já não tem apenas as minhas peças: ele abriga também as experiências das minhas filhas e toda a vida que acontece lá dentro. Nós somos um coletivo.

A cerâmica é um espaço livre aqui em casa. As minhas filhas têm liberdade para transitar pelo ateliê, experimentar, produzir as próprias peças e investigar o barro. Eu não sei se elas vão virar ceramistas, mas elas vêm tendo experiências em um espaço de criatividade e liberdade. Às vezes, uma delas vai sozinha para o ateliê, pois quer o próprio tempo e um lugar onde possa ter uma conversa íntima com ela mesma. Assim como tem gente que escreve poesia ou desenha, ela tem a cerâmica como uma possibilidade de linguagem para elaborar e expressar as suas questões. Colocar a mão no barro é diferente de qualquer outra coisa, porque ele carrega em si muitas histórias e processos de transformação. Ao tocar o barro, abrem-se mundos.



Terra
Seca: matéria e pigmento
Molhada: barro
Camadas, sedimentos,
pegadas, fósseis...
Geologia, arqueologia,
Geo Grafia.

Para construir: cavar, amontoar, socar, modelar... Adobe, pau a pique, chão de terra batida, pote, tijolo, telha...

Para destruir: inundações, alagamentos, rompimentos, desmoronamentos...

Ir por água abaixo.

Banho de ouro, banho de prata, banho de barro...

Barreado: revestido de barro.

O significado da palavra BARREAR, na região do rio São Francisco: clarear o dia, romper a manhã, amanhecer.

Algumas experiências podem renovar nosso olhar, clarear novas percepções, propiciar encontros e novas atitudes.

Compartilhamos aqui nossa experiência e esboçamos um roteiro. São etapas simples que podem tornar-se oportunidades para intensificar o contato com elementos da natureza: terra, água, plantas, luz.

E podem também favorecer novas descobertas, despertando reflexões sobre questões ecológicas e sociais.

Esse processo se dará através da observação, da criação de objetos, da escolha de palavras-chave e de ações coletivas.

Cada uma das experiências sugeridas no roteiro pode desdobrar-se de diferentes maneiras, enfatizando aspectos que concernem à história e às características de cada região e cada comunidade.

Trata-se de um projeto que poderá ser desenvolvido em escolas, centros culturais, comunidades indígenas, comunidades quilombolas, associações, vizinhanças...

### **DO BARRO**

Procurar no chão do quintal ou no jardim. No meio do mato, num barranco, beira de rio, regato. Torrão de terra.

Estar atento à qualidade da terra, boa, sem contaminação. Escolher desde as mais arenosas até as argilosas.

Ou, em algum vaso esquecido, aquela terra vegetal.

Nas tabatingas, as terras claras.

Nas de cores ferrosas, as de um amarelo ocre, um vermelho escuro ou um marrom.

Uma terra roxa, a terra preta.

Secar, peneirar.

Cavar um buraco no chão.

Colocar a terra reservada.

Ou usar uma bacia grande, uma panela velha.

Preparar um grude, cozinhando uma parte de polvilho ou amido de milho para cada três partes de água.

Verter e misturar um copo do grude preparado em um balde com quatro litros de água limpa.

O grude pode ser substituído pela cola branca, diluída na proporção de um copo para cinco litros de água.

Agregar esse líquido na porção de terra reservada.

Misturar aos poucos.

Procurar para escolher.

Curtir, desfrutar do toque e do visual do barro, até que a mistura chegue ao ponto bom para barrear.

### DAS PLANTAS

Admirar, recolher.
Primeiro, aqueles galhos,
folhas grandes, cachos...
Tudo seco.
Barrear as peças recolhidas,
mergulhando-as na mistura já preparada da terra
com o grude ou a cola, dissolvidos em água,
e espalhando com a mão ou com a ajuda
de um pincel ou trincha.
Dependurar num varal (corda, barbante, nylon...).
Ali, as plantas vão secando em novas cores.
Lindas formas, estruturas
possíveis de serem carregadas, para
levantar em gestos largos.

Colher flores, ramos e folhas menores, em plantas vivas (nativas ou exóticas?). Banhar esses fragmentos em tinta de barro e, pressionando-os sobre papel, fazer o seu registro em monotipias. Imprimir, também sobre tecido, folhas verdes maiores e, assim, criar uma grande faixa.

### **DAS PALAVRAS**

Identificar o nome das plantas escolhidas. Perguntar aos parentes, aos amigos, aos vizinhos, aos conhecidos, Reconhecer na origem dos nomes populares as observações coletivas. usos e costumes, crenças. As vezes, são associações livres, fantasias. Pesquisar, trocar ideias. Hoje, existem aplicativos na internet que também podem ajudar nessa procura. Ali, nos nomes científicos, serão tantas palavras novas, tantos conceitos, classificações! **Escolher** palavras-chave para incluir na grande faixa, juntamente com as impressões em barro das plantas. Muitas vezes, só o nome dos lugares iá tem o poder de evocar eventos (festivos, ritualísticos ou traumáticos) significativos para o grupo, a comunidade. Além da grande faixa, podem ser feitos cartazes ou estandartes usando o mesmo processo.

### DA APRESENTAÇÃO

Organizar tudo em uma EXPOSIÇÃO, ponto de encontro.
Incluir nessa oportunidade a brincadeira de um TEATRO DE SOMBRAS.
Sair em CORTEJO até um novo lugar, previamente escolhido.
Todos juntos, seguindo a grande faixa, cada um portando uma das plantas barreadas, um cartaz ou estandarte.
Celebrar o encontro.
Manifestar.

\*Barrear teve a colaboração de Santana Dardot.





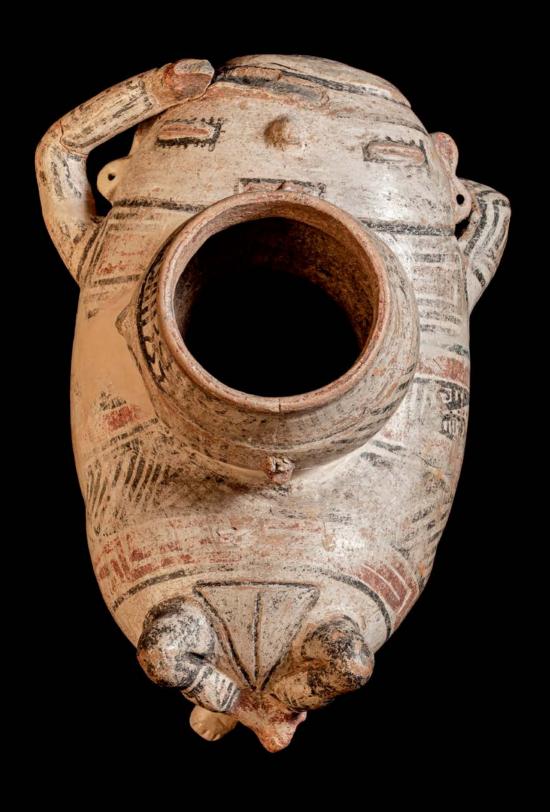












#### **FOTOARQUEOLOGIA**

Maurício de Paiva

Os objetos de cerâmica encontrados em investigações arqueológicas na Floresta Amazônica são todos feitos de barro, mas completamente diferentes uns dos outros. Compõem-se, cada um deles, de barro retirado de um lugar distinto, com técnicas e misturas desenvolvidas por grupos variados que habitaram esta Terra há milhares de anos. Cada objeto foi criado com uma função também diferente, por mãos que imprimiram neles gestos únicos. Para o fotógrafo Maurício de Paiva, que há anos vem escutando esses objetos e os territórios que os guardam, o encontro entre a fotografia e a arqueologia constitui, por si só, um patrimônio imagético tão importante quanto os patrimônios memorial, material e imaterial.





# Tkai wamsrë, wanor të dasiwawë

Nei Leite Xakriabá

As artes indígenas são ancestrais, e suas manifestações fazem parte de uma rede viva de significados que contam sobre a natureza e a vida, as lutas e o território, a memória e a tradição do povo. A cerâmica sempre foi parte importante da vida cotidiana nas aldeias Xakriabá e, atualmente, sua prática e sua circulação têm se intensificado graças a um processo de retomada cultural das tradições e expressões de resistência do povo. Entre os Xakriabá, o barro é considerado um parente ancestral, pois traz em seus elementos as forças dos antepassados.

Sempre ouvi os dasiwawë – nossos anciões – falarem que, no passado, nossos objetos eram todos artesanais e havia uma grande quantidade de cerâmica no nosso dia a dia: o bule, a chaleira, o cachimbo, o pote e as botijas para guardar água, a cuscuzeira, o tacho de fazer farinha e beiju, as panelas para fazer azeite de mamona e para cozinhar em festas e casamentos, além de pratos e sopeiras para servir alimentos. Também era de cerâmica a candeia de alumiar a noite com azeite de mamona, que era utilizada até bem recentemente por algumas parteiras. Naquela época, as crianças brincavam com brinquedos que elas mesmas faziam, como a perna de pau e a gangorra, além de bonecos e animais feitos de ze, como chamamos o barro.

Os antigos ceramistas do povo Huminixã, também conhecido como Xakriabá, andavam pelas aldeias trocando objetos de cerâmica por alimentos ou por pequenos animais. Naquele tempo, havia o costume de presentear os noivos com utensílios de cerâmica. Com o passar do tempo, eles foram substituídos pelos objetos industrializados e os artesãos deixaram de fazer suas peças. Quando a energia elétrica chegou e, consequentemente, a geladeira, os potes de armazenar água também perderam espaço na vida cotidiana. Os usos dos objetos de cerâmica foram diminuindo gradualmente e, por um bom tempo, parte de nossas práticas artísticas ficaram adormecidas, permanecendo guardadas junto a alguns poucos objetos artesanais e na memória dos dasiwawë, considerados livros vivos de nossa cultura xakriabá.

A minha nchtari - mãe -. Dona Dalzira, nascida e criada na Aldeia Itacarambizinho até os 18 anos de idade, conta que começou a modelar suas primeiras peças ainda na infância, vendo uma de suas tias fazendo um bichinho de ze e observando os animais do Cerrado que seu pai cacava e levava para casa, como o veado, o tatu, o coelho, o preá e o gato do mato. Dona Du, moradora da Aldeia Barreiro Preto e avó da minha esposa, relatou que ela mesma fazia suas panelas para cozinhar alimentos, assim como sua mãe e sua avó fizeram antes dela. Ainda hoje, Dona Du guarda um pequeno cachimbo modelado por sua avó e uma panela feita por uma moradora do Brejinho. Conta que essa panela foi utilizada em 1962 para cozinhar feijão para o jantar do seu casamento com o seu esposo, Augusto, e que a usou por vários anos, inclusive para cozinhar alimentos para o jantar do casamento de guase todas as suas filhas. Depois, passou a utilizá-la apenas para fazer sabão preto e o azeite de mamona usado em seu trabalho como parteira.

Esses objetos e corpos registram e guardam conhecimentos ancestrais e muitas histórias do meu povo Xakriabá. A cerâmica é feita com o ze que vem da tka – a terra, nossa mãe e cuidadora, a quem devemos respeitar e com quem devemos conviver. Nessa relação,

entendemos que somos parte da natureza e que a natureza é parte de nós. Durante a modelagem, temos que ter pensamentos positivos, pois o ze sente nossas vibrações, nos ouve, nos modela, nos conecta e nos desconecta com nosso corpo. Ele é quem nos conduz: aceita ser modelado, mas exige que saibamos escutá-lo, senti-lo e observar o mundo à sua volta. Não basta apenas ter mãos bem treinadas e conhecimentos sobre as técnicas de modelagem, é necessária a permissão da oá, como chamamos a lua, da tka e do ze para obter bons resultados no final do processo. Assim como a oá tem autoridade sobre a tka, a tka tem autoridade sobre nós.

Nessa experimentação prática com o ze, em determinados momentos, as necessidades físicas seguer são percebidas. Esquece-se de se alimentar, de ir ao banheiro, o passar das horas não é percebido e até a lembrança de outras atividades e os conflitos do dia a dia caem no esquecimento. Tudo isso apenas revela que, em contato com o ze, vive-se uma relação com todo um ambiente, no qual não se domina o barro - antes, é ele quem nos domina. Pode-se dizer que o ze se inscreve no próprio desenvolvimento corporal do artesão, além de ocupar diferentes lugares nas aldeias, como o interior das casas, dos ateliês, da escola e dos fornos coletivos. Além disso, o conjunto dos fazeres dos diversos artistas com a cerâmica vai traçando trilhas no próprio ze, nos barrancos, nas encostas das lagoas ou nos próprios quintais, constituindo uma malha emaranhada que compõe as paisagens das aldeias e do território. Compreendendo os artistas e o ze a partir de uma relação de descendência, pode-se dizer que vidas transformam o ze, mas também são transformadas por ele.

O ze tem o dom de ligar as pessoas que o experimentam, de torná-las parte de um grupo, uma família, uma associação, conferindo unidade e solidariedade ao coletivo, como se todos tivessem uma relação de "filiação" a ele. Talvez seja por isso que os mais velhos ensinam que o ze tem muitas descendências. Além disso, ele é filho da tka, que cria e oferece sustento para todos. Se a tka é mãe, o ze também tem um parentesco com nosso povo. Como dizemos em nossa língua, tkai wamsrë, wanõr tê dasiwawë – o barro é nosso parente ancestral –, pois traz em seus elementos as forças dos antepassados. O corpo se mistura a ele quando ocorre a morte, a passagem para outro plano. O saudoso vice-cacique Rosalino Gomes afirmava que não tinha medo de morrer em luta pela terra, pois seu corpo serviria de adubo. Essa sua fala reverbera ainda hoje.

Em nosso território há uma grande variedade de tipos de ze. Temos os mais puros, que são mais plásticos, e outros com uma quantidade maior de areia e pedrinhas miúdas, que são menos plásticos. Quando não é possível encontrar na natureza o ze mais

apropriado, são acrescentados farelos miúdos de outras peças queimadas anteriormente. Essa mistura de cerâmica triturada é usada no preparo do ze para fazer panelas, que precisam ser mais fortes para resistir ao fogo do fogão à lenha. O ze branco, chamado pelos nossos dasiwawë de "tubatinga", é o mais resistente – suporta uma temperatura mais alta na queima – e também o mais raro de todos, encontrado apenas nas aldeias Forjes e Pindaíbas. Já os ze azulados, amarelados, avermelhados e escuros são encontrados em diversas aldeias da Terra Indígena Xakriabá. Cada tipo de ze revela suas qualidades somente através do ciclo cerâmico: a coloração e o aspecto mudam depois da queima, podendo ficar mais avermelhados, rosados, embranquecidos, foscos e brilhantes, dependendo da temperatura utilizada e também do tipo de forno.

O ze é coletado nos barrancos das grotas, em beiradas de lagoas e barragens ou, até mesmo, dentro dos pequenos riachos ou formigueiros, sempre variando os lugares e as aldeias para evitar a erosão no solo. Aprendemos com nossos dasiwawë que as quadras da oá e o ciclo das chuvas nos "falam" o tempo certo de pedir para a nchtaritka, a mãe terra, permissão para buscar o ze. Durante o tempo do broto, da oá minguante e nos três primeiros dias da oá nova, o ze fica fraco e corre o risco de rachar.

Antes da queima, as peças são decoradas com os mesmos motivos gráficos da pintura corporal xakriabá. Usamos os toás, que são pequenas rochas minerais encontradas nas grotas e nos barrancos, que se dissolvem com facilidade ao serem misturadas com água. Assim como o ze, há uma grande variedade de cores de toás disponíveis no nosso território xakriabá – amarelos, vermelhos, brancos, marrons, verdes e azulados –, que também podem mudar de cor depois da queima.

A reinserção da cerâmica na vida cotidiana xakriabá faz parte de um longo processo de retomadas culturais, compreendidas ora como um avivamento ou recuperação, ora como uma ativação das práticas tradicionais relacionadas à língua, à arte, à pintura corporal, ao mundo dos encantados, ao toré e ao segredo, entre outros saberes e expressões de resistência do povo. A escola indígena tem sido uma das aliadas nessa luta desde quando a Secretaria de Estado de Educação de Minas Gerais (SEE-MG), com o Programa de Implantação de Escolas Indígenas, em 1997, passou a contratar somente servidores do próprio povo. Com a presença exclusiva de professores indígenas e a prática de uma educação diferenciada, a escola ganhou autonomia para construir o próprio currículo e o calendário, de acordo com a realidade de cada aldeia e com a participação de toda a comunidade, respeitando os dias sagrados, os eventos locais, as reuniões da

De que

forma

barro ensina? associação comunitária e as datas marcantes. Os professores passaram a fazer o curso de Magistério Indígena, que foi uma conquista xakriabá junto à SEE-MG, em parceria com a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Em seguida, foi criado o curso de Formação Intercultural para Educadores Indígenas, da Faculdade de Educação da UFMG, que resultou em várias pesquisas de nossos povos. A escola, como instituição, passou a ter mais sentido para nós, formando pesquisadores indígenas alimentados pela ideia de pertencimento étnico, preparados para viver na sua terra e também para transitar no mundo dos ktãwanõ, os não indígenas, sem abandonar suas raízes.

Quando comecei a atuar como professor de artes na escola indígena, escolhido pelas lideranças xakriabá, em 2002, eu procurei minha mãe, nchtari, para aprender com ela o manejo do ze e levar esse conhecimento aos estudantes. 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 sobre o ze em várias aldeias do território xakriabá. A primeira oficina ocorreu na Casa de Cultura Huminixã, quando os ceramistas aprenderam a construir o forno de arco catenário, que possibilitou queimar as peças com um uso muito menor de lenha em comparação ao forno colonial, já utilizado nas olarias que ainda produziam telhas e tijolos nas aldeias. Na segunda oficina, os ceramistas aprenderam e compartilharam diversas técnicas tradicionais de modelagem. Ao final dessas oficinas, os artesãos xakriabá elaboraram o projeto de construção de outras unidades de casa de cultura, as Minicasas de Cultura, que levaram as oficinas de cerâmica para outras aldeias.

A partir de 2011, as oficinas passaram a ocorrer como ação da escola indígena e também por iniciativa espontânea dos ceramistas que, de tempos em tempos, realizam essas oficinas apenas com o objetivo de estar juntos, trocar experiências, rever parentes, divertir-se e conversar sobre assuntos variados. Esses intercâmbios fortaleceram ainda mais as alianças afetivas e parcerias, contribuindo para descolonizar muitos pensamentos e fortalecer as artes indígenas.

Tia Zelina, uma mestra da cerâmica xakriabá, inicialmente fazia suas peças na olaria do seu esposo, que produzia telhas. Hoje, ela tem um forno em seu quintal. Além disso, colabora, frequentemente, com as oficinas de cerâmica na aldeia. Minha *nchtari* Dalzira, outra grande mestra, possui uma longa experiência com o ze. Como Tia Zelina, fazia diversas peças, mas não as queimava. Com a retomada, também passou a fazer todo o processo de produção no quintal da sua casa e a colaborar com as oficinas de cerâmica. As crianças, sejam filhos, sobrinhos ou netos dos artistas, frequentemente participam

da produção, principalmente durante a modelagem e o polimento das peças. Há também um grupo de mulheres, vinculadas por relações de parentesco (primas, sobrinhas, cunhadas e noras), produzindo a cerâmica nas oficinas da Minicasa de Cultura, praticando a queima junto com as mestras e utilizando as peças em suas casas.

Devido ao processo de retomada cultural, o interesse pela cerâmica em nosso território tem aumentado cada vez mais. As peças passaram a ser vendidas para os visitantes, gerando renda para nosso povo; mas, acima de tudo, elas voltaram a circular no cotidiano das pessoas. Nessa situação, é a própria circulação das peças que estimula o envolvimento de todos da aldeia com a prática da cerâmica, o que contribui com o processo de retomada do nosso modo de vida ancestral por meio do ze.

As artes indígenas são ancestrais e sempre estiveram presentes em nosso meio, se manifestando de várias formas além da cerâmica, como as pinturas corporais, a pintura rupestre, as máscaras, a música, a dança, a cestaria, o trançado, os rituais e as narrativas, entre outras expressões. Elas têm um papel ativo na vida do waitê akwë – meu povo, na nossa língua Akwë – e permeiam todo o nosso cotidiano, ao contrário da arte ocidental, que tem sua valorização voltada apenas para o objeto. Quase sempre, elas são dotadas de um significado mais prático e o belo vem acompanhado de outros atributos. Um colar ou uma pulseira, por exemplo, nem sempre são confeccionados para funcionar como enfeite para corpo: dependendo da matéria-prima utilizada e do ritual pelo qual passaram durante sua confecção, podem ter também a função de proteção.

Nossa arte não está isolada da natureza, da vida, das lutas, do território, da memória e da tradição: ela faz parte de uma rede viva de significados culturais. Muitas vezes, colecionadores, lojistas e curadores têm se apropriado dos nossos objetos sem nos escutar e sem respeitar nossa cosmologia, com o argumento de que estão querendo nos ajudar dando visibilidade às nossas artes. Na nossa cultura, há objetos que não podem ser usados ou mostrados para qualquer público e isso tem que ser respeitado. Há períodos em que não se deve produzir ou usar, seja por questões cosmológicas ou para não perder o vínculo com outras atividades, com a família e com a própria comunidade.

Nossos objetos podem ser adquiridos, mas o que nos interessa não é a venda, é o envolvimento, são os encontros, as trocas e as relações comunitárias. Não temos intenções de explorar toda a matéria-prima e ganhar muito dinheiro com isso, ignorando as gerações que virão depois. Nossas maiores prioridades são garantir a permanência dessas práticas, a circulação dos nossos objetos

dentro da aldeia e o fortalecimento da nossa cultura. Embora nossa arte seja, também, uma possibilidade de geração de renda, temos que ser cuidadosos ao lidar com essa questão para não causar impactos ambientais, sociais, espirituais e psicológicos.

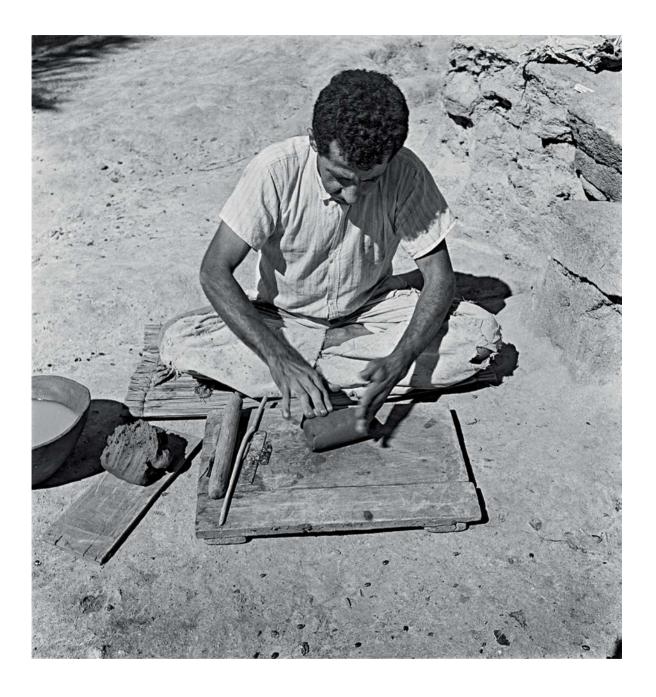
O artista indígena não é apenas artista, é uma pessoa com vínculos na comunidade e que se envolve com todas as práticas do seu povo: é agricultor, professor, pajé, líder comunitário, caçador, parteira, mãe e pai. Nossa arte não deve isolar o artista indígena dessas relações. Ao contrário disso, ela deve fortalecê-lo nessas outras práticas comunitárias. Por isso, muitas vezes, o artista indígena não é compreendido pelo sistema da arte dos *ktãwanõ*, não indígenas.

Nossos conhecimentos e nossa arte vêm da observação da natureza, dos animais, das plantas, durante os sonhos ou durante os rituais, e são compartilhados entre gerações. Meus mestres não assinavam suas peças, pois, em nossa concepção, elas já são assinadas com as marcas do modo de vida xakriabá. Depois que minhas peças de cerâmica passaram a circular em exposições e feiras, passei a pensar sobre isso e comecei a perceber que, além do objeto, era importante que o artista fosse apresentado à sociedade e ocupasse esses outros espaços fora da aldeia. Então passei a marcá-las com o nome artístico "Nei Leite Xakriabá", sugerindo uma assinatura coletiva ao citar meu povo. Não se trata de uma cerâmica do Nei, mas da cerâmica xakriabá. O ze é memória viva do povo.

Quando um ktãwanõ adquire nossa arte, está se encontrando com nossa cultura, pois ela tem origem, transporta saberes do nosso povo e histórias do passado e do presente. Ela fala das nossas lutas por demarcação e por direitos, apresentando nossa realidade e nossa visão de mundo. Nossa arte tem despertado no ktãwanõ o interesse de nos conhecer melhor e vem se tornando um dos veículos de comunicação para apresentar o Povo Xakriabá, combater os preconceitos e os desconhecimentos.

Ao longo da minha trajetória como artista indígena, fui percebendo que, além de fazer objetos, era necessário também narrar nossas lutas, produzir textos críticos e ocupar outros espaços além das aldeias. É preciso utilizar várias ferramentas para repassar aos ktãwanõ informações sobre nossas realidades, uma vez que a maioria deles é bombardeada por equívocos sobre nossa cultura e sobre nosso povo indígena. Por isso, nós, indígenas, colocamos nossos corpos, nossas vozes, nossa literatura e nossa arte de forma incisiva diante daqueles que insistem em manter uma postura colonizadora. Tentaram apagar nossas manifestações culturais, mas nossos dasiwawë resistiram e compartilharam seus saberes, construindo os caminhos para chegarmos ao que, hoje, estamos chamando de arte indígena contemporânea.

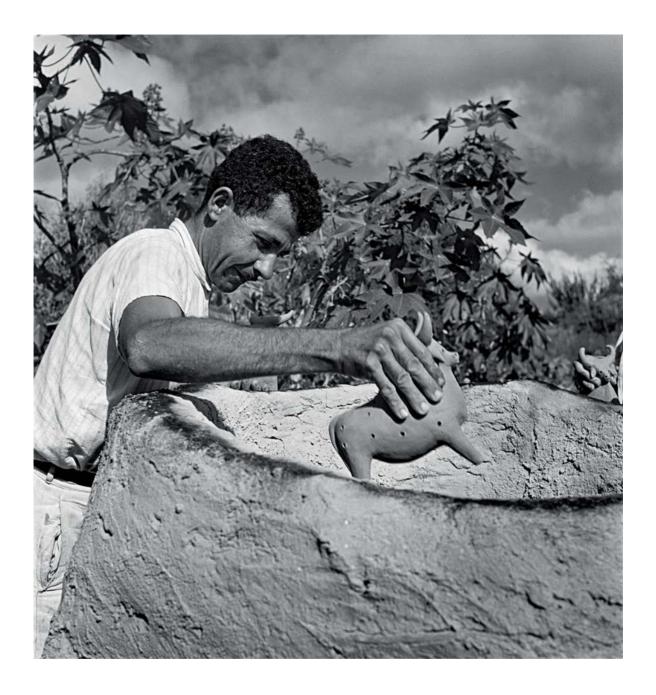












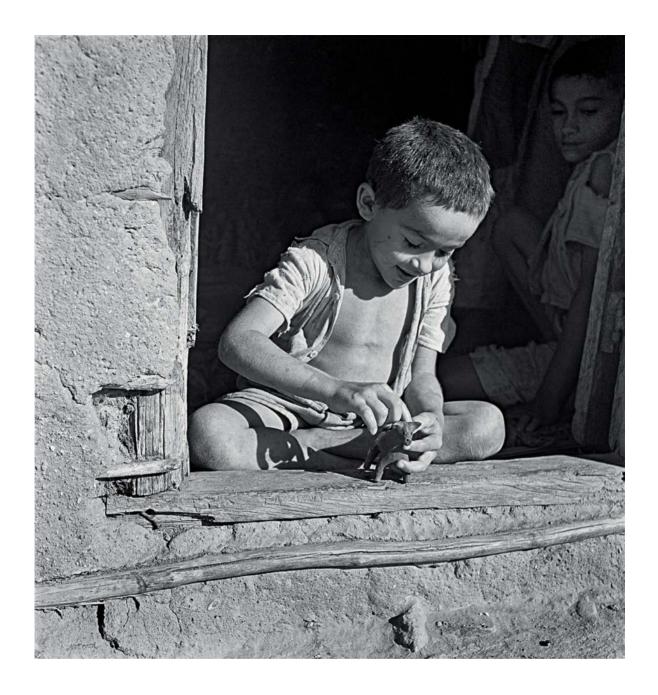




#### **MESTRE VITALINO**

Pierre Verger

Aos seis anos de idade, Vitalino Pereira dos Santos começou a fazer suas primeiras figuras de barro usando as sobras de sua mãe, Dona Josefa, que era lavradora e produzia utensílios domésticos de cerâmica. Com o barro das margens do rio Ipojuca, em Caruaru (PE), Mestre Vitalino, como ficou conhecido, deu vida aos bichos, personagens, festejos e costumes do sertão. Em 1947, o fotógrafo francês Pierre Verger registrou todo o processo de produção do Mestre Vitalino, desde o barro sendo amassado até a venda das peças na feira de Caruaru. No ensaio, destaca-se a figura do boi, importante não apenas por sua função no cotidiano rural, mas também por seus aspectos simbólicos e místicos no sertão.





## Vivenciar-se no

fazer

Sirlene Giannotti

Este mundo em que vivemos nos descolou tanto dos fenômenos naturais e dos ciclos da natureza que é difícil compreender que o barro está na vida e tem vida. Através do barro, foram configurados os mitos, as divindades e os elementos sagrados dos primeiros humanos que andaram por esta terra. Isso indica que, enquanto davam forma a essa matéria, eles também formavam a si mesmos e formavam sua cultura. Dar forma é formar-se, e nada é mais formador do que modelar o barro.

Não é novidade para ninguém que aquilo que chamamos de manualidade, esse fazer com as mãos, foi progressivamente exilado não só da educação institucional, mas da vida cotidiana das pessoas. Na cultura do Ocidente, ao elegermos a razão, a mente, o pensamento, a palavra e, sobretudo, a palavra escrita como canais primordiais de acesso ao conhecimento, nós nos afastamos das competências do corpo como modo de entender o mundo. Os sentidos da corporeidade - a escuta, o paladar, o olfato, o tato e o movimento - foram excluídos das formas de aprendizagem, como se o conhecimento que vem deles não fosse válido diante do que se atinge com a articulação intelectual. Nas escolas e universidades, as experiências das sensações e da percepção deixaram de ser consideradas como parte dos processos formativos pessoais. Há o predomínio de um intelectualismo racionalizante que, ao ignorar o potencial criador dos sistemas perceptivos, também ignora a inseparabilidade entre mente e corpo – perceber é uma forma de conceber o mundo.

A partir dessa crença na superioridade do pensamento, tudo que se relaciona à manualidade foi inferiorizado, incluindo o que chamamos de artesanato. A própria separação entre arte e artesanato se apoia em uma ideia de que a arte é uma atividade intelectual e a criação artesanal é exclusivamente uma manufatura isolada da compreensão, desconhecendo o valor do fazer com as mãos como prática simbólica, estética e cultural. De fato, o que chamamos de "artes", assim como o conjunto das "artesanias", representa uma gama enorme e variada de experiências expressivas culturais, mas essa distinção não significa desigualdade, como nos foi instituído. A quem interessa tratar esses dois conjuntos com hierarquia? Na raiz desse enfrentamento excludente há um discurso de poder. Sempre interessou à elite da colonização europeia chamar o que lhe é próprio de arte erudita, e todas as manifestações expressivas estrangeiras, exóticas, receberam denominações que visavam ao rebaixamento do seu teor expressivo. Assim, falar em arte primitiva, "naïf", tribal, popular, artesanato ou folclore implicou um rebaixamento. Esse é o vocabulário etnocêntrico que esconde os sujeitos que produziram os trabalhos quando eles são afrodescendentes, indígenas e pessoas das camadas menos favorecidas da sociedade.

Como ceramista, sempre ouvi: "Isso é artesanato, não é arte!", na intenção de abater meu trabalho. Respondia que, no conjunto de processos artesanais, há uma dimensão invisível, que só pode ser percebida no fazer e que intercepta o processo artístico. Do ponto de vista do objeto criado, é a sua recepção no circuito oficial da história da arte que o classifica como artístico, artesanal, cultura material etc., mas não há uma qualidade intrínseca que o defina como artístico. Seu

significado vem da vivência, já sua definição como arte vem de interpretações do mercado e do circuito artístico. Todo trabalho manual expressivo impacta a consciência a partir de uma conexão com a cultura. Constrói a subjetividade, é morada de transformações íntimas, opera uma expansão da percepção profunda. Mas isso não é visível no produto. Assim, como arte-educadora, cultivei uma abordagem a partir da perspectiva do processo criador. Nessa mirada se revela o engajamento de uma pessoa com uma matéria como processo formativo pessoal. Como pesquisadora, interessa-me investigar a singularidade da existência humana na relação expressiva e estruturante com uma materialidade primordial, como a argila.

Eu tive o privilégio de ter uma educação familiar que envolveu a valorização da manualidade. Meu pai, um comerciante de materiais elétricos, se considerava um pescador. Era muito forte vê-lo tecendo suas redes de pesca com sua navete, construindo os losangos tão regulares. E minha mãe, normalista, vivia com duas agulhas de tricô nas mãos. Em qualquer lugar, seja no ônibus ou na espera de uma consulta, ela estava ali, tricotando. A rotina de vê-los criando coisas com as mãos foi fundamental e impactante para minha formação.

Felizmente, o que importa é que, embora haja uma pressão social pela racionalidade, nada abafa o chamado do corpo. Em algum momento, nós somos convocados para uma vivência criativa com a matéria, que irá nos proporcionar outra relação com o mundo e com o tempo através dos sentidos. O corpo humano é um feixe complexo de sentidos, e dar sentido é anterior a conceituar. O bebê humano, muito antes de nomear as coisas, as percebe, e perceber é muito mais que receber informação. O bebê humano passa da imperícia do movimento até conseguir agarrar e experimentar o mundo com os sentidos: ele investiga o objeto, degusta, cheira, tateia suas texturas e temperaturas, pesquisa seus ruídos. Ao mesmo tempo, nessa ludicidade sensória, ele compreende o objeto e o utiliza para se expressar. Desde a infância, as nossas mãos escolhem, distinguem e operam. Ou seja, elas têm uma inteligência e uma imaginação.

No livro A Caverna, o escritor português José Saramago fala sobre a vida de um oleiro. Ao detalhar o seu trabalho, o autor escreve que "são poucos os que sabem da existência de um pequeno cérebro em cada um dos dedos da mão, algures entre a falange, a falanginha e a falangeta". Pensar sobre o cérebro dos dedos é uma alegoria linda. Precisamos de outro olhar sobre a importância das nossas mãos imaginantes.

Sempre penso no que poderia emergir se a educação formal também mirasse o universo da produção artesanal, não apenas seus produtos, mas, sobretudo, os seus processos de criação. Que lugar

ocupa a aula de arte na escola? O de apresentar a história da arte ocidental? De reproduzir obras consagradas em "releituras cultas"? De refletir sobre o contexto socioeconômico dos seus autores? Isso tudo é um enfraquecimento do potencial da arte.

Como seria retomar as sensações como base de conhecimento? Oferecer aos estudantes a intimidade com as materialidades, compreender o tato como tônus de aprendizado? Os projetos pedagógicos que incluem os fazeres expressivos, quais sensibilidades eles são capazes de gerar? Pela minha experiência em ateliê para crianças e adolescentes, sei que pode emergir uma atenção ao cuidado nas relações, ao tempo das coisas, à compreensão da natureza em nosso corpo. Quando recebo estudantes em meu ateliê e mostro a eles a bananeira do quintal, vejo que não sabem do que se trata. Muitos param em frente ao gramado e me perguntam se podem pisar. Sem falar no trato com a própria argila: alguns, tão jovens, não se sentem capazes de experimentar, não se autorizam à experiência, não se arriscam a criar. Estamos formando crianças para quem a criação não é sinônimo de brincadeira. Além de usarem brinquedos prontos, são afastados da percepção do próprio corpo pela cultura digital.

É necessário muito trabalho para que essas crianças voltem a tonificar o gesto e, assim, libertem a imaginação material, a fabulação das mãos e a ludicidade inventiva que já habitam dentro de nós. A soma das tradições indígenas, africanas e camponesas europeias, que formam a cultura brasileira, nos legaram uma arqueomemória artesanal, mas promovemos apagamentos de saberes ao negar esse legado para defender que o melhor jeito de aprender é pela imobilidade, pela atenção a um discurso racionalizante. É difícil conceber, mas já temos exemplos de escolas que acreditam na atenção à experiência do corpo no contato com elementos da natureza e que valorizam a imaginação. E a arte cerâmica, que incorpora em si todos os quatro elementos da natureza, é um caminho excepcional de aprendizado que poderíamos ter.

A cultura ocidental nos apartou tanto dos fenômenos da natureza e nos impôs um tempo tão artificial de existência, que é difícil reconhecer que essa matéria – o barro – está na vida, tem vida e participa do ciclo de transformação do planeta. Vale lembrar que há três estados das rochas. A rocha magmática origina-se do movimento do magma do interior da Terra, que se resfria lentamente ou é expelido para fora da crosta rapidamente e se solidifica, formando rochas fortes e resistentes, como o granito. Há uma segunda categoria de rocha, a metamórfica, que é a que se forma quando uma nova intrusão de magma transforma as rochas preexistentes, formando, por exemplo, o mármore. A terceira categoria, das rochas sedimentares, é formada pela decomposição das duas anteriores

pela ação de um conjunto de fatores externos, como a temperatura do sol que esquenta a superfície terrestre; a água da chuva que penetra as fissuras; o vento que carrega os grãos e a ação da gravidade que os deposita nos vales. Esses sedimentos permanecem lá por milênios e se recombinam em uma nova estrutura rochosa de uma qualidade mais quebradiça. É nesse estado intermediário que encontramos a argila: a nossa matéria de criação primordial perfeita. Por ser formada por grãos muito finos e pela presença da sílica, ela permite a modelagem. De fato, os primeiros seres humanos foram capazes de amassar, arranhar, bater, inscrever, moldar e habitar essa matéria. Ela foi nosso primeiro suporte expressivo.

Foi na argila que os hominídeos inscreveram suas narrativas sobre o encontro, o amor, os animais, a caça e a comunidade. Eles também usaram esse mesmo material para modelar seres imaginários para os quais eles pediam chuva ou saúde. No barro, foram configurados os mitos, as divindades e os elementos sagrados. Ao mesmo tempo que os primeiros humanos davam forma a essa matéria, modelando potes, jarros e seres mitológicos, eles também formavam a si mesmos, suas competências corporais e seus valores culturais. Dar forma é formar-se. A materialidade da argila, pela qual eu tenho um fascínio e uma reverência, nos acompanha desde os primórdios como matriz simbólica, como força motriz e como abrigo. Ao inventarmos um forno, reconstituímos os atributos do magma, que vai novamente deixar a argila endurecida não em milhares de anos, mas em algumas horas. O que faço dentro do meu forno é reviver esse processo da natureza. Em uma escala reduzida, quem trabalha o barro e o transforma em cerâmica está refazendo o que a natureza faz. Está habitando a matéria, criando formas rochosas. Nós, ceramistas, reinventamos a rocha, habitando-a simbolicamente.

Meu forno é meu útero, é o lugar de gestar e, também, o meu juiz – porque, se eu não modelei bem a peça, ela vai trincar durante a queima; se eu deixei bolhas de ar, a peça vai explodir; se eu não esperar secar totalmente, ela vai se romper. Tudo isso depende de conhecimentos técnicos sobre a curva de queima, mas também do respeito ao tempo dos fenômenos. Quando eu queimo minhas peças, a fornada dura 15 horas. É preciso atenção plena e reverência ao momento de cada acontecimento mineral. Eu preciso escutar o som do fogo e ver sua cor para identificar a temperatura – a depender se a chama está azul, alaranjada, branca ou avermelhada.

Esse saber veio de uma experiência e de uma intimidade com o processo de mais de 25 anos como ceramista. Uma queima é uma experiência sagrada. Como me disse, certa vez, Toumani Kouyaté, um contador de histórias do Burkina Faso, "o sagrado é aquilo que se revela,

### Como eu me

reconheço

que crio?

e, se você desrespeitar, você sofre as consequências". Se eu fico ansiosa em determinada queima, antecipo ou acelero processos, ou se apago os maçaricos antes do tempo, não alcanço a poética que desejo. Então reconheço estar diante de algo que, para mim, é o sagrado.

Como nos diz o filósofo francês Gaston Bachelard em A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças, "a modelagem do barro é nosso espelho energético, ela não nos deixa enganar sobre nossas próprias forças". O escultor de cerâmica Megumi Yuasa, um mestre da arte em argila, afirma que ela nos possibilita entrar em contato com uma cosmologia, com uma visão de mundo que informa sobre o que nós somos. Nós, ceramistas, nos consideramos também sacerdotes, pois a relação que nós temos com o barro é permeada por várias dimensões do invisível, do mistério e das encantarias. E, ao criar uma cerâmica, nós nos criamos simultaneamente, porque viver esse processo de transformação da matéria nos torna algo que não éramos antes. Somos nós a criação final. Isso é vivenciar-se no fazer, é descobrir-se e intensificar o viver.

Foi o que pude aprender acompanhando o percurso da artista Maria Lira Marques, como, em cada fase de sua vida, a sua fidelidade à modelagem e à pintura com a argila cumpriu um papel de expressão de seus sentimentos e valores ao mesmo tempo que transformou sua individualidade, promovendo amadurecimento, aprendizagem, afirmação de sua ancestralidade e essência espiritual. Sua trajetória nos informa que há um mundo interior que a imaginação voltada ao barro potencializa, nos dá pistas sobre a inseparabilidade entre o que expressamos em manualidades e diferentes instâncias do viver.

As pessoas vêm ao meu ateliê para aprender a arte da cerâmica, mas não sabem dizer o que estão buscando. No fundo, elas procuram a mesma coisa: um espelho capaz de fazer com que conheçam a si mesmas. A argila é um espelho porque ela me diz quem eu sou, ela acolhe a minha subjetividade. Um contato mínimo do meu dedo com a argila já deixa nela uma impressão digital minha e, quanto mais eu a modelo, mais as vontades da argila vão ditando o que eu posso, o que eu quero, o que eu sou. De forma bem assertiva, a matéria me solicita coisas. Às vezes, se eu não a escuto, o trabalho se esfacela, revelando meu esfacelamento interior.

O que está em jogo, então, é uma afetividade profunda, no sentido de deixar-se afetar por essa matéria e de impregná-la com nossa subjetividade. É por isso que eu digo que essa relação do corpo humano com o corpo argiloso é uma provocação recíproca, um engajamento existencial. Como o barro nos acompanha desde os primórdios da humanidade, ele nos permite resgatar essa conexão com a ancestralidade que se mantém presente nas nossas vidas.

O desejo de dar forma a algo está latente em nosso corpo porque ele cumpre uma necessidade humana, mesmo que nosso sistema educacional tenha instituído a separação ilusória da racionalidade e da manualidade – essas instâncias estão unificadas em nós.

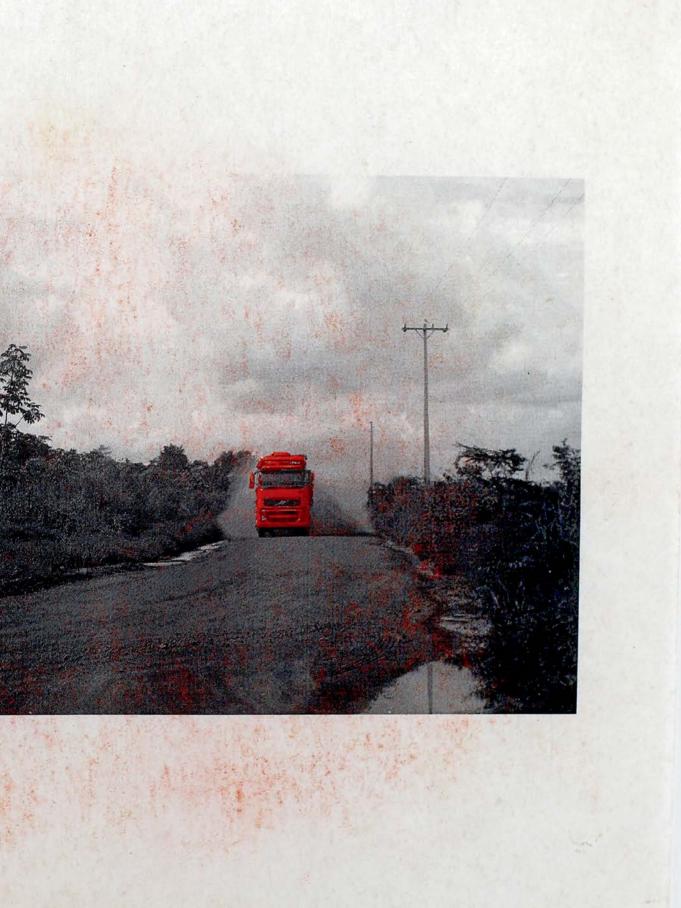
A artista plástica Fayga Ostrower disse que a criatividade, essa competência que tanto nos difere dos outros seres, é fruto, em primeiro lugar, não do prazer, mas de necessidades latentes, justamente porque nós não temos um cômputo de informações genéticas transmitidas que nos diz qual é o sentido da vida. Essa é uma chave incrível para pensarmos sobre nós mesmos porque indica que a criatividade e a imaginação abrigam nossa carência. E jamais se esgotam, porque se reabastecem nos processos em que se realizam. Então, permita-se entrar em conexão com a vocação de uma materialidade. Respeite esse devaneio de ação sobre a matéria. Isso vai trazer uma expansão da sua consciência, da sua percepção e da sua liberdade de imaginação.

Eu sinto a emergência de uma mudança no olhar para a arte cerâmica, uma mudança no desejo de fazer cerâmica, uma mudança na vontade das pessoas de buscar os fazeres com o barro e de entender que as mãos possuem um inventário de saberes que tonificam a imaginação, presentificam os sonhos de dar forma. Participar de uma comunidade de criação com o barro, além de um sentimento de pertencimento a uma comunidade de sentido, oferece uma experiência de transcendência revolucionária e transgressora de contato com o universo mítico desse material. Um portal para conhecer-se e expressar-se. Uma possibilidade incrível de curarmos a ferida que temos em nós, provocada pela separação entre a experiência da criação manual e a experiência de conexão com o sentido da vida. Tempos atrás, eu tinha insegurança em dizer isso, mas, hoje, tenho toda a confiança em afirmar: precisamos voltar a compreender que modelar a matéria significa reelaborar a nossa experiência no mundo.

# Vermelho oqmoo pé de

Gualberto







Quando eu era criança, lá em Minas Gerais, percebi que os períodos sem chuva eram acompanhados por muita poeira de terra. A vegetação, as casas e toda a paisagem eram polvilhadas por aquele pó fininho. Quando os caminhões carregados de minério de ferro cruzavam a cidade de Igarapé, em um vai e vem constante, montes de poeira se acumulavam na beira das estradas, formando grandes nuvens avermelhadas. Passei a coletar amostras desse pó em pequenos saquinhos e garrafinhas de plástico. Meus pés ficavam impregnados daquela cor. As outras crianças do bairro chamavam aquela cor de "vermelho pé de pombo".

Como se inventa uma cor?

Como damos nome às cores?

De onde vêm esses títulos?

Os pigmentos são substâncias que, quando aplicadas em determinada superfície ou material, conferem a nós a percepção da cor através da luz. Somos cercados por uma infinidade de cores e, portanto, de pigmentos. De acordo com sua natureza, os pigmentos podem ser mais resistentes, mantendo sua cor estável ao longo do tempo, ou desbotar com mais facilidade, esmaecendo conforme aumenta a incidência da luz do sol. Algumas cores podem se manter vivas por anos, séculos ou até milênios! A terra é uma das maiores fontes de pigmentos perenes, além de possuir uma gigantesca diversidade de tons e nuances.

### Como se descobre uma cor?

Caminhe com o olhar atento às cores da terra. Não se esqueça de portar pequenos recipientes para coletar as amostras. Você pode precisar de uma colher ou um utensílio de madeira para escavar e fragmentar os torrões e grãos maiores. A umidade pode alterar a tonalidade da amostra de terra. Por isso, coloque-a ao sol para secar sobre uma superfície limpa. Use uma peneira para obter um pó fininho. Quanto mais seca a terra, mais fácil será para peneirá-la depois. Cuidado para não misturar as diferentes amostras. Assim, você terá cores mais distintas.

Para aplicar a cor através dos pigmentos, precisamos de um bom aglutinante. Cola branca, gema de ovo ou grude de polvilho podem ser utilizados para a produção da tinta. Além de unir os minúsculos grãos de terra, o aglutinante pode conferir uma consistência especial à tinta.

Em uma vasilha, misture duas colheres de sopa de terra peneirada e seca e uma colher de cola branca (PVA). Ainda com o auxílio da colher, adicione, aos poucos, pequenas quantidades de água. Controle, cuidadosamente, a adição da água para obter a consistência de acordo com a aplicação. Superfícies impermeáveis ou ásperas, como tábuas ou paredes, requerem tintas mais espessas. Superfícies porosas e absorventes, como o papel, aceitam tintas mais líquidas.

### Até aqui, utilizamos os seguintes materiais:

- Saquinhos plásticos ou recipientes para coleta das amostras de terra
- · Colher de metal ou pedaço de madeira
- · Vasilha para misturar a tinta
- · Terra seca, de cor uniforme
- · Peneira
- · Cola branca (PVA)
- · Água limpa
- · Folha de papel branco
- · Pincel

### Qual memória essa cor desperta?

Aplique a tinta de terra sobre uma folha de papel branco com o auxílio de um pincel. Observe a cor, sua textura, a maneira como reflete a luz. Atribua um nome a ela. Para isso, pense nas suas memórias sobre o local onde ela foi vista por você pela primeira vez, relembre os elementos da paisagem ao seu redor. Que significado esse lugar tem para você e para as outras pessoas que vivem ali?

Caso essa experiência seja feita coletivamente, aproveite a oportunidade para construir uma paleta de cores. Vocês poderão trocar amostras de tinta ou compartilhar o uso. O que cada uma dessas cores e as histórias de seus respectivos nomes podem nos oferecer?











### **CORES DA TERRA**

Associação Tingui

As terras do Vale do Jequitinhonha fazem parte da vida de seus moradores de variadas maneiras. Elas são a matéria principal da sobrevivência, presente desde a agricultura, cujos saberes vêm sendo passados de geração em geração, há séculos, até a constituição das casas, dos objetos de uso cotidiano e do artesanato, do qual se destaca o trabalho com a cerâmica. A Associação Tingui tem como principal objetivo o fortalecimento das mulheres de comunidades rurais a partir dos seus saberes. Os registros fotográficos de Erika Riani, feitos para a Tingui, exaltam não apenas a retomada dos conhecimentos tradicionais, mas também a própria riqueza e a diversidade dos elementos naturais da região.









## Saber onde

### pisar

Mãe Celina de Xangô

A ancestralidade não é algo que ficou no passado, mas se faz presente o tempo todo ao longo de nossas vidas. E não é possível falar de ancestralidade sem falar da natureza, da terra, do ar, do vento, do sol, das fases da lua, dos quatro elementos, do tempo e das estações do ano. O barro em que pisamos traz as memórias da terra pisada pelo povo negro, das travessias e dos artefatos cerâmicos que vieram do outro lado do Atlântico, onde a barraria é algo muito sagrado. Falar do barro é falar da vida e da morte.

Foi ao sair do Rio de Janeiro para visitar, pela primeira vez, a cidade de Uidá, no Benim, que eu percebi o quanto a ancestralidade fala conosco muito de perto. Uidá é uma cidade toda feita de barro, com três tonalidades de terracota – uma mais forte, uma média e uma mais fraca. Essas tonalidades estavam presentes nas paredes, nos muros das casas, na terra em que nós pisávamos e, também, nos campos de plantio. E uma das muitas coisas de que me lembro da minha infância era que o terreiro da minha avó tinha os mesmos tons de barro. Eles pintavam o chão, estavam presentes nas paredes e faziam parte da estrutura do fogão a lenha no qual minha avó cozinhava.

Muitas vezes, me pego lembrando de fatos da infância e de minha criação, de quando era bem pequena. Eu me surpreendo com tantas coisas que ficaram guardadas sem eu saber exatamente como elas seriam tão importantes e constituidoras de quem sou agora, tanto tempo depois. Memórias que eu construí e que, ao mesmo tempo, até hoje me constroem, e nelas mergulho para cultivar, cuidar, colher e recolher os frutos e flores plantados em mim.

A ancestralidade não é algo que ficou no passado, mas se faz presente o tempo todo ao longo de nossas vidas. Depois dos 40 anos de idade, eu viajo para a África, onde está o começo da minha história ancestral, e isso traz à tona os tempos da minha infância. O barro me traz as memórias da terra pisada, da terra sofrida do povo negro, das travessias e dos artefatos cerâmicos que vieram de um lugar do outro lado do Atlântico, onde a barraria é algo muito sagrado. O barro conta sobre minha existência.

Sou filha do Paulo e da Neusa – nossa laiá, já em memória, mãe de seis filhos –, e fui criada dentro do terreiro. Quando crescemos nesse lugar, participamos de tudo, vemos as festividades, comemos as comidas e inventamos nosso lugar de brincar. Nunca tive outra vivência e outra religião que não fossem as de terreiro. Em determinado momento da vida, minha mãe se consagrou no Candomblé, mas toda a minha família tem como raiz a Umbanda, passando pela minha avó e minha bisavó. Todo o aprendizado que tive nessa vida veio delas.

Minha criação foi baseada na simplicidade e no ensinamento dessas mulheres que mal sabiam escrever os próprios nomes, mas que tinham uma audição melhor do que qualquer um. Hoje eu também sei escutar e, às vezes, me assusto porque eu sempre escuto aquilo que elas falam comigo, mesmo não estando mais aqui neste mundo. Eu me arrepio, fico gelada, porque sei que elas estão trazendo para mim as informações que eu passo para as outras pessoas. Por isso eu digo: a sabedoria que eu tenho hoje é das minhas ancestrais, até porque eu não pesquiso nada e nem vejo nada. Eu deixo que elas respondam por mim e, enquanto falo, vou aprendendo junto.

Eu sempre fiquei muito atenta a tudo que via e escutava. Fico sentada no terreiro apenas absorvendo as informações que meus ancestrais, os Orixás, os Exús e os Caboclos me trazem, porque nós não sabemos nada, quem sabe são eles. A sabedoria é ancestral, e saber disso me constitui como mulher preta, gestora cultural e escritora. Hoje, eu me vejo fazendo coisas que no meu estado normal de vida eu não estaria fazendo, mas sou impulsionada a fazer. Sou filha de Xangô, que me empresta este corpo para que ele possa habitar em mim, me fazendo ser quem eu sou. Eu não seria esta pessoa se não fosse Xangô, as minhas ancestrais, as minhas matriarcas e a minha lalorixá – minha mãe de santo –, que me consagraram e estão em volta de mim. Eu seria apenas uma simples mortal dentro de São Gonçalo, cidade, no Rio de Janeiro, onde nasci, fui criada e moro até hoje.

E não é possível falar de ancestralidade, de Orixás e do Candomblé sem falar da natureza. Os Orixás estão ligados aos elementos da natureza, e falar deles é falar do ar, do vento, do sol, das fases da lua, dos quatro elementos, do tempo e das estações do ano. Falar dos Orixás é falar de algo que está no ar: você não vê, mas você sente. Com o barro, não é diferente, já que falar do barro é falar de Nanã, a Orixá da vida e da morte.

Nas nossas histórias, Naña representa o barro, o pântano e as beiradas das lagoas e dos rios onde crescem os matos baixos – elementos que, para o Candomblé, já existiam antes de o mundo ser mundo. Naña é o início de tudo, é a terra úmida onde as sementes germinam, é aquela que forneceu a matéria presente na criação dos primeiros seres vivos a povoarem a Terra. Segundo nossas narrativas, Olorum, o senhor dos céus, incumbiu Oxalá com a tarefa de criar os seres humanos. Ele tentou dar forma a eles com o vento, com a madeira, com a pedra, com o fogo e com o azeite, mas nenhum material era propício à criação. Naña, então, deu a Oxalá um pouco de barro do fundo do lago em que morava e, com esse material, ele conseguiu dar forma aos seres humanos. Como Naña é uma Orixá muito melindrosa, ela pediu a Oxalá que lhe desse de volta aquilo que pertencia a ela, exigindo que, quando os seres humanos morressem, fossem devolvidos ao barro de onde vieram.

É por isso que, quando alguém está entre a vida e a morte, nós pedimos a Naña e a seus filhos – Ossãe, Obaluaê e Ewá – para intercederem sobre a saúde da pessoa. Obaluaê é o Orixá da saúde e o dono da terra. A mãe, então, é a morte, e o filho é a saúde. Naña é uma senhora de sabedoria pela qual temos que ter muito respeito, pois o barro é energia e representa a própria vida. Tudo que fazemos é à base de barro, desde as paredes das casas até o forno no qual cozinhamos. Mas, acima de tudo, o barro é o lugar onde pisamos,

### Quando

a terra

> toca céu?

### Quais

### memórias

a

terra protege? ele está embaixo dos nossos pés o tempo inteiro. Por esse motivo, é preciso pisar no chão com cuidado e sempre alimentar a terra, principalmente antes de caminhar por um lugar desconhecido. Antes de andarmos por um novo território, nós precisamos preparar um ebó, ou uma oferenda, e jogá-lo na terra. Quando matamos uma galinha, o primeiro sangue tem que cair na terra. Quando fazemos o Amalá, que é uma comida ritual oferecida a Xangô, não podemos jogá-lo fora, o que devemos fazer é enterrá-lo para que a terra figue satisfeita.

A terra precisa ser alimentada o tempo todo porque ela é sagrada e tem poder. Ela está em todos os lugares e devemos obediência a ela. É uma questão espiritual e ancestral: se você não estiver com os pés fincados na terra, não adianta buscar forças para realizar o que quer que seja. É da terra que viemos e é para ela que voltaremos. Sua alma pode até ir para o céu, mas é a terra que verdadeiramente nos alimenta e recebe nosso corpo depois que partimos deste mundo. Nós nos alimentamos pela terra, porque é ela que envolve o barro, a lama, o pântano e a beirada da lagoa, onde se planta e de onde se tira a tabatinga – barro que os ceramistas usam para fazer sua arte e que nós usamos para os assentamentos de santo, que são conjuntos de objetos que contêm a força espiritual dos Orixás.

Bem próximo do terreiro, tem um lago onde pegamos a tabatinga. Nós levamos enxadas e colheres de pedreiro para retirá-la da beira do lago, porque é uma tarefa muito difícil. Não é porque o barro está dentro da água que ele é mole e fácil de retirar. Pelo contrário, pois ele vem com uma junção de calcário e outros elementos. Para pegar a tabatinga, é necessário todo um preparo. A lalorixá precisa ir até a beira do lago e fazer um agradecimento a Logun Edé, a Mãe Nanã e a Mãe Oxum antes de extrair o barro. Não é chegar "na mão grande" e tirar o barro, indiscriminadamente, senão é lá mesmo que você fica. Depois de tirar uma sacaria de tabatinga, nós levamos para o terreiro, deixamos descansar de um dia para outro e, em seguida, a batemos com outros elementos, como o dendê, o mel, o vinho, o waji, o ossum, a pimenta da costa, a pimenta malagueta e o enxofre. Essa etapa demora cerca de três dias, e batemos tanto que ficamos com o braço doendo. Mas é um processo lindo, porque as transformações da forma da tabatinga enquanto a preparamos para os assentamentos de santo nos dizem muito sobre as transformações da nossa vida. A riqueza que a ancestralidade e a natureza nos proporcionam nenhum dinheiro é capaz de pagar. Está tudo aqui em volta de nós, e de qualquer lugar a que nos propomos a ir.

Sou muito grata a Exú e a Xangô, por me levarem a lugares inimagináveis fora do terreiro, e, assim, eu possa dizer: "Eu estive nesses lugares, eu aprendi com esses lugares". O aprendizado

ancestral é, claro, maravilhoso, mas, se não sairmos e praticarmos, não chegamos a lugar algum. O terreiro é lindo e eu o amo muito, mas também amo aquilo que Xangô tem me mostrado mundo afora. Eu não quero ser uma mãe de santo que aprendeu as coisas nos livros, quero continuar aprendendo na prática. O mundo inteiro é nosso hábitat: se eu quiser ir para a cidade, eu vou; se eu quiser ir para uma floresta, eu vou; se eu quiser ir para o campo, eu vou. Tenho várias vertentes para pisar na terra e estar junto dela, em qualquer lugar que eu vá. Muita gente se esquece, mas a terra faz parte de tudo que nos rodeia.

Quando se fala da natureza, a maior parte das pessoas pensa nas plantas. Mas, para a planta estar de pé, a terra deve ser cuidada, o barro precisa ser preservado. Minha ancestralidade me ensina todos os dias que a natureza não é só a planta, mas o contexto inteiro. Ela me ensina que, quando eu passo um ebó a alquém, cada grão presente ali foi plantado em algum lugar muito especial. O arroz dá no pântano, o feijão nasce em um lugar mais seco e o milho precisa de um chão mais fértil - e para todos eles é preciso a terra. Tudo que nós usamos no dia a dia do terreiro passa pela terra e pelo barro, e é por isso que precisamos preservá-los. Eu cresci com minha avó dizendo que tudo que se planta na terra nos fortalece, e essa é uma grande verdade. Eu tive o privilégio de ter sido criada em uma casa com um grande quintal, e vi minha bisa arar a terra, minha avó cozinhar no fogão a lenha e minha mãe plantar na horta. Como éramos pobres, tudo que era plantado nós consumíamos, desde a bertalha, o broto de abóbora e o caruru do mato até a folha de abacate para fazer chá com angu doce. Todo mundo é forte até hoje, pois comeu aquilo que veio direto da terra.

Tudo era difícil, mas minha bisavó Maria, minha vovó Armanda e minha laiá, minha mãe, dominavam essa tecnologia africana, esse jeito sábio de lidar com as dificuldades que permanece em mim e em minha família até hoje. Xangô foi muito generoso comigo, por ter me dado essas mulheres que me precederam. Mesmo sem a sabedoria intelectual, acadêmica e escolar, elas deixaram para mim um legado do qual eu me orgulho muito. Onde eu estou, elas estão junto comigo, e eu procuro seguir o caminho delas: minha filha também se tornou lalorixá e tem o terreiro dela. Ela já é a quinta geração de lalorixás na família e segue, também, os ensinamentos que eu passo para ela, transmitindo-os para outras gerações.

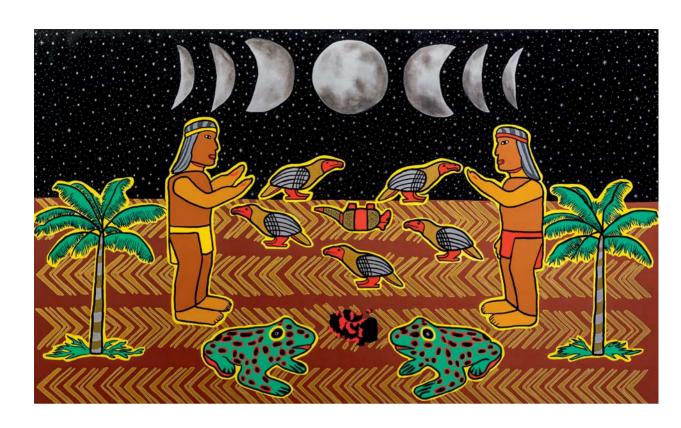
Quando falamos da cultura dos terreiros e dos Orixás, nós falamos de simplicidade. Eu trato os Orixás como meus amigos, e o que eles quiserem de mim eu estarei aqui para atender. No meu caminho de vida, eu procuro fazer direitinho o meu dever: ser a pessoa mais simples possível e ficar atenta ao que está no meu entorno, ao que eu preciso para sobreviver, para ajudar, para acolher e para doar.

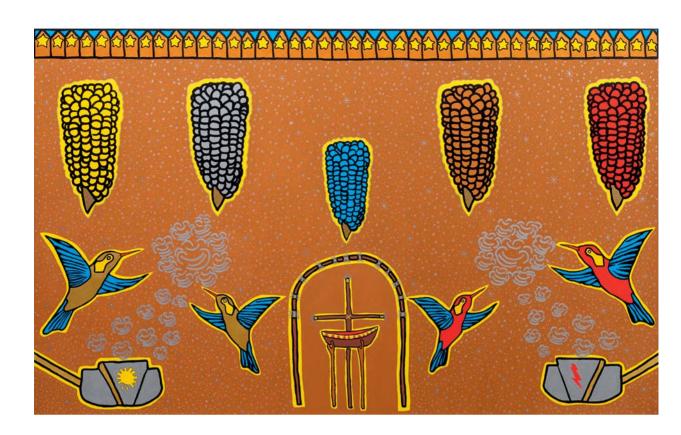
Eu preciso estar atenta através da terra em que eu piso, e é por isso que tenho meus pés fincados no chão. Eu sou planeta Terra, sou do signo de terra, sou filha de um Orixá que precisa da terra para se sentir firme e forte.

É muito importante termos coragem de colocar os pés no chão e falar aquilo que precisa ser falado. É importante compartilhar um pouco do que sabemos sobre o Candomblé, essa religião marginalizada e ainda vista com negatividade por muitas pessoas, porque, quanto mais clareza elas tiverem, mais vão aprender a respeitar. Desejo que quem estiver lendo este texto, elaborado por uma mulher preta, gorda, macumbeira e multiartista, receba com muito carinho e afeto toda a sabedoria compartilhada sobre a terra, o ar, a água, o vento, o sol, a chuva, os raios e o barro – pois ninguém tem a obrigação de saber sobre o Candomblé, mas nós, que somos lalorixás, temos a obrigação de informar.

Eu quero falar sempre com o meu coração e com a minha verdade, e a minha verdade é aquilo que eu vivi e que vivencio até hoje, seja resultado ou não das minhas escolhas. Tem coisas que nós não escolhemos, não há para onde correr. Minha missão é falar da terra, do barro, dos elementos da natureza, cuja existência condiciona o nosso estar no mundo. Por isso, não adianta apenas falar sobre a terra, precisamos preservá-la. A nossa terra, além de ser protetora, é fértil e nos abraca.

É por isso que devemos pisar com cuidado sobre a terra, já que toda a nossa vivência depende dela. A terra, produtora do barro de onde todos nós viemos, envolve uma variedade de substâncias, e cada uma delas pertence a um Orixá diferente. Nós temos que ser sábios para respeitar, pedir licença, saber o quanto podemos retirar da terra para nossas necessidades. Se ainda não temos essa sabedoria, é só pedir aos Orixás que nos ensinem. É preciso ser humilde para saber onde pisar.





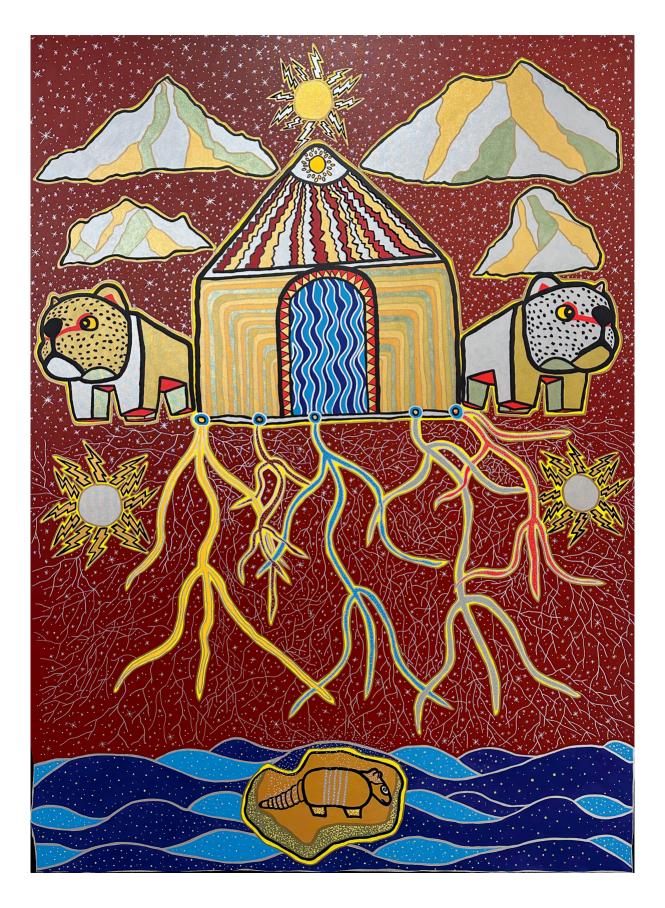


### UMA CASA DE BARRO NO PAMPA

Xadalu Tupã Jekupé

Dona Aurora, a trisavó do artista Xadalu Tupã Jekupé, como conta a sua avó, Dona Dalva, morava em uma casa de barro nas margens do rio Ibirapuitã (RS), rodeada de mato, sem luz elétrica, plantando roça, caçando e pescando. Nas águas desse rio, onde Xadalu brincou quando era criança, há muito tempo se banharam também os ancestrais Guarani Mbyá, Charrua, Minuano, Jaro e Mbone. Ao contar sobre a casa de barro no Pampa e as histórias do povo Guarani, Xadalu faz de sua obra uma ferramenta contra o apagamento da cultura indígena no Rio Grande do Sul, conectando o barro das casas às raízes fincadas no território e à força da ancestralidade.





### O barro

devir

é

0

Rachel Hoshino

Estar em transformação é uma experiência que tanto o barro quanto a diáspora materializam. Entre lançar-se para o futuro e para o incerto, como uma semente, e brotar em solo novo, existe uma construção constante. Essa é a construção de todos nós, mas, para um ceramista imigrante ou descendente de imigrante, isso é quase palpável através da própria cerâmica: é a terra do nosso chão brasileiro trabalhada por uma mão que tem uma forma de agir embebida em outra cultura.

Conta-se que o primeiro objeto doméstico de cerâmica a ser criado no mundo foi a cuia. Sob as cinzas das fogueiras ancestrais que se apagavam, o chão de barro craquelado formava pequenas placas curvadas e duras, que reproduziam a concha gerada pelo gesto de duas mãos juntas ou a casca de um coco aberto. Essas lascas resistentes, que podiam conter montes de comida e água, foram, provavelmente, os primeiros recipientes cerâmicos de que se tem notícia. Por esse motivo, quando no Japão se pergunta o que contém uma cuia ou uma tigela, costuma-se responder que elas não só têm muita história, como contêm a narrativa da humanidade dentro delas. Objetos domésticos nos contam histórias sobre nós mesmos.

No Japão, as primeiras cerâmicas, desenvolvidas junto com o manejo do fogo, datam de 14.500 anos a.C., em um tempo em que a produção artesanal de objetos de uso cotidiano não era separada da produção de objetos que faziam parte de rituais mágicos ou religiosos. Tradicionalmente, na cultura nipônica, as artes manuais não exigiam uma separação entre a função utilitária e a função artística: tudo era pensado na esfera ritualística. Havia uma aura espiritualista de respeito desde o gesto de retirar o barro do meio ambiente, para manejá-lo e passá-lo pelo fogo, até o momento em que um alimento é servido dentro da peça modelada. A cerâmica fazia – e ainda faz – parte intrínseca da cultura japonesa, assim como a língua materna, como o ar, como o telhado de uma casa ou como o chão sobre o qual se pisa.

Até a segunda metade do século 19, quando o Japão se abre ao Ocidente, um objeto utilitário era tratado com a mesma nobreza que um objeto decorativo, tal qual vemos hoje em um museu. Isso porque, para os japoneses, tudo é envolto pela consciência de interdependência, tudo é sagrado: o servir, o alimentar-se, o guardar e o preparar. Essa divisão que nós, ocidentais, costumamos reforçar entre as peças utilitárias e as artísticas, decorativas ou religiosas, no Japão, é muito mais sutil.

No famoso livro *O Elogio da Sombra*, publicado pela primeira vez em 1933, o escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki faz uma crítica ao excesso de luz que chega ao Japão com a abertura ao Ocidente. Ele mostra como a luz elétrica e os banheiros azulejados acabaram com o encanto oriental, que valorizava o escuro e as sombras. Os banheiros ficavam fora das casas, e os vasos eram buracos escuros com ramos de eucalipto para tirar o mau odor. Quando alguém ia ao banheiro à noite, acabava observando a paisagem externa – simplicidade poética que acabou com a assepsia e a claridade ocidentais. Essa simplicidade, chamada de *Shibumi*, estava presente em todos os momentos do dia: um raminho de capim de arroz colocado em cima da mesa já se tornava motivo de apreciação.

O mesmo aconteceu com as cerâmicas, que antes eram rústicas e não esmaltadas e, com a abertura ao Ocidente, passaram a ser substituídas pela porcelana extremamente branca e brilhante. Principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, quando o Japão precisou se reerguer, os ateliês de cerâmica se voltaram para a exportação e tudo se tornou esmaltado e brilhante. No entanto, a vinda de ceramistas japoneses ao Brasil ajudou a preservar a cerâmica rústica, que hoje vem sendo novamente valorizada no Oriente.

A primeira leva de imigração japonesa no Brasil acontece no início do século 20 e é formada por pessoas que vêm para trabalhar como mão de obra rural para substituir os povos escravizados nas lavouras. Junto com esse grupo, as cerâmicas chegam como relíquias que guardam em si a memória dos hábitos do Japão. Elas eram colocadas em um lugar de destaque nas casas e usadas somente em ocasiões especiais, como casamentos e festas de ano-novo.

Já a partir da década de 1960, acontecem a segunda e a terceira levas de imigração japonesa no Brasil, dessa vez com vários artistas, técnicos e estudiosos da cerâmica, que vêm fugidos dos horrores da guerra e em busca de um lugar para existir com mais qualidade e liberdade artística. Quando esses artistas – e outros, que nasceram no Brasil, descendentes da primeira corrente imigratória – começaram a aparecer em exposições individuais e a ter suas peças compradas por pessoas influentes na sociedade paulista, outros ceramistas foram incentivados a vir, criando-se uma verdadeira tradição cerâmica nipo-brasileira no campo artístico. Na década de 1980, alguns desses artistas começam a circular a partir da atenção de críticos de arte, galeristas e colecionadores; e, no fim da década seguinte e início dos anos 2000, eles, finalmente, se consolidam no circuito das artes com festivais, congressos e associações.

A entrada desses profissionais japoneses e de seus descendentes é muito recente no Brasil e nos mostra várias adaptações em relação à cerâmica feita no Japão – o barro é outro, a terra é outra, o esmalte é diferente e as ferramentas disponíveis também são outras. É uma arte que não é japonesa. Ela bebe da tradição japonesa, mas, como uma semente, atravessa territórios e desponta em outro solo, à sua maneira. É uma arte que só pôde acontecer da forma como acontece porque está em território brasileiro. Muitas mulheres ceramistas que fazem parte dos artistas reconhecidos, por exemplo, só se tornaram referências porque estavam no Brasil. Talvez, no Japão, elas não tivessem tido a chance de se desenvolver como artistas independentes e empresárias. A prática da cerâmica desenvolvida por essas pessoas não é nem japonesa nem brasileira, mas incorpora um trânsito entre as duas culturas.

Esses artistas que vieram do Japão para o Brasil são de uma geração que tem a cultura japonesa muito arraigada, mas que pôde se libertar da tradição e reinventar seu modo de fazer e viver a cerâmica. Já os que nasceram no Brasil, descendentes de japoneses, parecem olhar para trás, buscando a ancestralidade para entender o que eles são aqui. A partir dos meus vinte e poucos anos, comecei a olhar para minhas raízes japonesas, buscar respostas e entender que lugar é este que eu ocupo hoje. Como filha do encontro de um japonês com uma carioca luso-alemã, tenho na bagagem a riqueza e a ambiguidade de um ambiente familiar multicultural de imigrantes. É essa experiência que me fez, por meio da cerâmica, olhar para minha ancestralidade e entender por que estou dando esses frutos aqui, nas terras do Brasil.

Todos nós estamos em trânsito, em constante transformação. No entanto, para o caso de um imigrante que sai da sua terra e vai para outra, essa condição é muito mais evidente. A sua identidade de origem se transforma em outra na relação com um novo solo e com uma nova cultura. Entre lançar-se para o futuro e para o incerto, como uma semente, e brotar em solo novo, existe uma construção constante. Essa é a construção de todos nós, mas, para um ceramista imigrante ou descendente de imigrante, isso é quase palpável através da própria cerâmica: trata-se da materialidade da terra, do barro do nosso chão brasileiro, trabalhado por uma mão que tem uma forma de agir embebida na cultura japonesa.

Estar em transformação é uma experiência que tanto o barro quanto a diáspora materializam, através da sua impermanência e da constante mudança de estados. Estar em trânsito como imigrante se parece muito com o trânsito dos estados do barro, que é ora mole, ora duro, ora seco, ora úmido. Se observarmos essa experiência, como fazem os japoneses, veremos que as cerâmicas produzidas por essas pessoas em diáspora apontam para o intervalo, para o que vem depois do agora, para o espaço de suspensão temporal em que o próximo acontecimento é gestado. São como um túnel, uma passagem, um abrigo temporário, um broto ou uma semente em voo, uma estrutura que não se sabe se está nascendo ou morrendo. São objetos que apontam para o mistério em relação ao que vai acontecer, ao que pode vir a ser. O barro, assim como a condição do imigrante, é o devir.

O mestre ceramista Megumi Yuasa costuma dizer que o planeta Terra é uma enorme cerâmica girando no espaço, um grande produto do barro. De fato, nossa relação com a terra é ancestral, assim como a predisposição dos japoneses – e de vários povos originários – em observar o que se planta, o que se come, o que vem da própria terra. Existe uma comunhão de todo ceramista com os processos da

vida que ele observa: o ceramista é como um broto que rasga a terra em busca da luz do sol.

Pensar a nossa experiência no mundo como seres da terra, tais quais as raízes e as sementes, tem uma relação com a disposição japonesa para a observação dos fenômenos da natureza. Mesmo nas agitações das grandes cidades, existe um estado comum de contemplação, observação e pausa. Isso é uma dança com o tempo. Falar de transição é falar de tempo, e a cerâmica, originada do barro em constante transformação, é uma das coisas que aparentam capturar o tempo, porque aquele gesto que o fogo estruturou é um pedaço de tempo aprisionado em terra queimada. A cerâmica é primitiva, visceral, mas também muito espiritual e filosófica.

Essa cerâmica rústica, com pouco esmalte e queimada a altas temperaturas em fornos a lenha, que veio com os imigrantes para o Brasil, articula-se com uma filosofia estética japonesa chamada de Wabi-sabi. Trata-se de um estilo de vida em que a passagem do tempo e a impermanência das coisas são apreciadas. Se estamos falando da impermanência do barro e de uma identidade em reconstrução em outro país, o Wabi-sabi é quase uma poética intrínseca a essas experiências. Significa apreciar a passagem do tempo através da mudança de cor da superfície de uma cerâmica, de uma rachadura que acontece durante a queima, de um líquen que começa a viver em um poro da cerâmica ou de uma poeira que se acumula em suas reentrâncias. Wabi-sabi é respeitar a naturalidade e a imperfeição das coisas pela passagem do tempo.

Não é por acaso que tudo isso tem uma relação muito próxima com os pensamentos indígena e quilombola. Todos são pensamentos originários, muito ligados à terra e à natureza. Por que eu vou usar uma máquina, se posso misturar o barro com as mãos? Por que mecanizar o gesto a partir do qual eu construo o mundo? Esse respeito aos processos e ao tempo da natureza vem de uma conduta espiritualista presente em todos esses povos. Outra história que Megumi costuma contar é que, certa vez, ele foi para uma comunidade indígena na qual alguém perguntou às lideranças: "Por que vocês já não tiram uma tonelada de barro para estocar e usar mais tarde?". E eles responderam: "Nós só tiramos o necessário para o que formos fazer hoje". Isso é respeito, é ligação com a terra.

O mais bonito dessa história é que o gesto primordial dos primeiros imigrantes japoneses a chegarem ao Brasil foi o de tocar a terra por meio da agricultura. Isso é importante porque os japoneses sempre estão tocando a terra com respeito e a alimentando, seja com comida, seja com arte. A cerâmica é terra, é argila, uma massa mineral rica em matéria orgânica, e é por isso que ela é um material

## Por que nenhum chão

igual

a outro?

# Onde

mora

a

terra?

tão plástico. E a relação do ceramista com a argila é tão íntima que ele entende que as moléculas que compõem o barro são as mesmas que, reorganizadas, compõem o próprio corpo. É um espelhamento não só porque a matéria é capaz de gravar o gesto da mão que a modelou, mas a própria matéria somos nós e nós somos a matéria.

Até no processo de secagem da cerâmica existe uma entrega para a vida: quando você entrega um objeto para o ar e para a queima, você deixa de ter controle sobre o processo. A cerâmica, então, é, talvez, a matéria mais propícia ao diálogo de integração com a vida e com o cosmos, que tem processos efêmeros, cheios de mistérios. Os estados da argila nos abrem para a questão da impermanência, porque o barro muda o tempo todo. Mesmo depois de queimada, a cerâmica continua a se modificar, mas em uma velocidade muito mais lenta do que o período de vida de uma pessoa. Não é à toa que o ser humano é feito de barro em várias narrativas de origem de muitas culturas. O barro nos dá a pensar sobre nós mesmos, e é por isso que qualquer um que se disponha a trabalhar a cerâmica se torna também filósofo, cientista e artista, ao mesmo tempo.

Se o solo é matéria e, ao mesmo tempo, metáfora das transformações da vida, a própria cerâmica – que nada mais é do que o barro transformado por nossas mãos – é um portal. Um portal pelo qual tanto a matéria quanto nosso corpo se transformam, no processo contínuo de vida e morte. A morte é inevitável, mas é também uma transição. Na cultura Yorubá, conta-se que Nanã dá a Oxalá o barro, a matéria para criar o homem, mas pede para ele que o homem seja devolvido para a terra após a sua morte, para que o ciclo das transformações continue a acontecer. E isto é extraordinário: pensar que o barro, algo tão palpável, também diz muito sobre aquilo que não podemos ver nem tocar.

O barro é essa matéria que nos possibilita tocar a não matéria, que é o espírito impalpável e transitório, que é a pulsão de vida e a chegada da morte, é nossa relação com o mundo e com os outros. A terra em que todos nós pisamos é barro, é pão, é comunhão com as transformações do mundo. O barro é isto: portal e comunhão.

# grãos e gotas Exercícios

# 

de barro OSI



Para encontrar grãos de água e gotas de terra, que se erguem, rastejam, escorrem:

Se você pisa no asfalto, deve olhar para as trincas, porque sempre existe uma. Talvez um buraco, trilha onde nasceu mato na fissura. Ou, quem sabe, você ache terra na unha de um pombo, um recado de longe? É bom fazer ouvidos! Ou um risco de pó que ainda respira em algum rabanete, no sacolão, na raiz de um alface? Raízes podem resistir terra.

Se você pisa mais é no chão batido, na poeira, vão cair muitas gotas. Vai precisar dar um passeio, bom, descalço, ir farejando as cores que se acendem no chão. Repita algumas vezes até sentir que tingiram muitas linhazinhas na curva das unhas dos seus pés – você vai ter um arco-íris esticado quando abrir os dedos.

Depois, vá atrás de umas xicarazinhas de uma água cantando perto e de uma correndo longe. Tem um rio, curralinho? Torneira, uma biquinha, filtrada, engarrafada, da chuva, ácida, cuspe, riachinho? Poço, curva do mandacaru, mar, sal ou só tem esgoto? Não serve. A linha da lonjura que seu ouvido escutar e a distância que percorrer vão lhe dar as matizes das correntezas que ainda respiram no seu entorno.

Misture grãos de água na terra, use as mãos ou os pés, goteje até obter uma massa e amasse, sem pisotear. Você pode ver nascer uma raiz, uma botija, uma cuia, uma cura. Talvez você pense em modelar um abrigo para um cupinzeiro ou para um buraco de tatu – costuma dar essa vontade. Depois de pronto, deixe secar e, se quiser, pode até ralar o barro e começar de novo, num retorno. Se faltar terra nessa medida, nada nasce e a água evapora.

Agora, misture gotas de terra na água, use as mãos ou os pés, até virar um caldo, que pode ser ralo ou mais denso: pode ser que nasça uma poça, um mangue, uma enxurrada. Se fizer um abrigo, não crie barragem. Se faltar água, desanda tudo e isso aí sobe poeira e some tudo num redemoinho.

Num exercício de barro mais fundo, convide um mais velho da família: a vó, vizinhança, parente bem vivido, para ajudar. Tem que achar uma raiz, uma planta no quintal, naquele mato que brotou no asfalto, só não presta é raiz de plástico! Arrume uma cumbuca, peça ao mais velho para começar a banhar e vai aparando o caldo. Você vai ver as linhas que se ligam umas nas outras aparecerem nas mãos. Se for uma raiz de açafrão, você já vai ter um barro com sol desenterrado e, então, pode acender um caminho para quiar outro cheio de liga. Se for uma raiz de taioba, ela vai aparecer iminhocada, que nem uma isca para puxar o barro para correr no escuro!

A raiz pode ser pincel para desenhar barreiros e rios no asfalto, polvilhar no cimento, no chão da escola, na calçada, no terreiro. Ou para abrir cores numa parede, rastejar uma serpente, como daquele arco-íris que veio na unha dos seus pés, do chão.

















### MEMÓRIAS DO CORPO-BARRO

Priscila Leonel

Uma boneca pode ser um brinquedo, um enfeite ou uma lembrança, mas também um objeto sagrado, uma cura ou um fantasma. A professora e artista Priscila Leonel percebeu esses significados desde que começou a construir as próprias bonecas feitas de barro – que, assim como essa matéria, são carregadas de memórias, desejos e mistérios. As bonecas representam a história da própria artista e das mulheres que povoam sua imaginação, mas também evocam memórias coletivas e ancestrais. Ainda que as marcas dos dedos que moldaram a argila criem formas incertas e indecifráveis, as bonecas nos contam segredos profundos sobre ternura, afeto e cuidado.





# Tudo

## é terra

Maria Aparecida Leite e Marli de Jesus Costa Da terra, vêm os alimentos, os remédios e tudo que precisamos para trabalhar. Por isso, a tratamos sempre com muito respeito, tirando dela apenas o necessário para o nosso sustento, pois, se alguma coisa é retirada sem grande necessidade, a terra cobra depois. O tijolo que constrói uma parede é feito de terra, o cimento que vem da pedra está na terra, a telha é feita da própria terra. Nada vem do ar, tudo é da terra, tudo é terra.

Na comunidade quilombola do Curtume, localizada no Vale do Jequitinhonha (MG), todo mundo planta, colhe e compartilha. Se falta algo em casa, como um alimento ou remédio, os vizinhos partilham um pouco do que têm e já dão também a muda ou a semente para que possamos continuar plantando. Nós colocamos a semente na terra molhada e zelamos por ela, que, em troca, cuida de nós e oferece tudo que precisamos para viver. O dia em que não vamos à roça é uma tristeza, porque amamos a nossa cultura. São muitos anos de contato, de cultivo e de cuidado com a terra, que aprendemos, desde crianças, com os mais velhos.

Nossas famílias nasceram e cresceram na comunidade do Curtume, e não faz muito tempo que nossa terra tem título de quilombo. Isso aconteceu só em 2017, mas a comunidade é muito mais antiga. Já deve ter por volta de uns 400 anos desde que os negros, misturados com os brancos, começaram a viver e a trabalhar juntos, aqui, construindo a nossa história ao longo desses anos todos. Não temos problemas graves, mas, sim, a nossa luta e o trabalho do dia a dia, que nós fazemos juntas e com muita alegria.

Em fevereiro de 2024, choveu muito no quilombo, mas, normalmente, não é assim nessa época do ano. Teve tanta chuva nesse mês que todo mundo ficou admirado. Era água para todo lado. Antes, foram tantos meses de sol que a terra ficou seca e as pessoas já estavam sem fé de que choveria logo. Nós perdemos a primeira plantação, mas não perdemos a esperança, então oramos para que a chuva viesse logo. Quando começaram os primeiros pinguinhos d'água, que trouxeram bastante chuva, nós pudemos colocar, de novo, as sementes na terra.

A maioria das pessoas vê o nosso Vale do Jequitinhonha como um lugar cheio de miséria. É claro que temos as nossas dificuldades, mas aqui é também o lugar onde colhemos tudo que plantamos. Nós temos seca, mas também temos fertilidade da terra e, ao pensarmos dessa forma, preferimos olhar para o nosso território como aquilo que ele realmente é: o vale da alegria e da beleza. Se soubermos trabalhar e respeitar a natureza, teremos tudo que precisamos, pois a terra é generosa e sempre multiplica aquilo que colocamos nela – se você plantar um grão de milho, por exemplo, a terra oferece de volta três espigas. Aqui, comemos aquilo que plantamos e colhemos com as nossas mãos; vestimos as roupas costuradas por nós, com o algodão que plantamos aqui; vivemos nas casas que nós mesmas construímos com o barro. Basta aprendermos com os mais velhos, trabalhando com alegria e respeito, que a terra nos dará tudo.

Da terra, vêm os alimentos, os remédios e tudo que precisamos para trabalhar. Por isso, a tratamos sempre com muito respeito, tirando dela apenas o necessário para o nosso sustento, pois, se alguma coisa é retirada sem grande necessidade, a terra cobra depois. O cuidado das roças é feito com nossas mãos e ferramentas, sem queimadas ou agrotóxicos. Ao evitarmos contaminar a terra com veneno, também evitamos colocar produtos químicos no nosso corpo. Às vezes, é necessário consultar os médicos e tomar os remédios receitados por eles, mas quase sempre, quando precisamos de um tratamento para a saúde, tiramos uma raiz ou uma folha, fazemos um chá, um banho ou uma inalação. Cultivamos nossos remédios nas hortas, além de conhecermos e respeitarmos o que a natureza já nos oferece por si própria.

Para plantar, é preciso observar a natureza e aprender a esperar o momento certo. Com a primeira chuvada, podemos começar a colocar as sementes na terra. Depois, esperamos a vinda da segunda chuvada para termos certeza de que a semente vai brotar. Se a terra não está preparada, a semente engrunha e não nasce ou, se nasce, acaba morrendo pouco tempo depois. Quando vêm a chuva e o calor, a terra enverdece e se prepara para receber a semente. Se a terra está quente, a semente brota e se desenvolve. Se a terra está fria, quando a semente conseque nascer, o broto fica fraco e cai com facilidade. Quando a terra está molhada de chuva, plantamos milho, feijão-gurutuba, feijão-guandu, amendoim, variedades de batata, de mandioca, de cebola, além de pimentas de tudo quanto é tipo, arroz, caxixe, cabaça, melancia, abóbora, abobrinha, enfim, de tudo um pouco. Já quando as chuvas diminuem, a partir de março, chega a época de fazer a roça de hortaliças, com couve, cebolinha, alface, entre outras.

A lua orienta nossos fazeres e nos ensina o melhor momento para plantar cada coisa – se plantarmos na lua errada, o resultado não será bom. No caso das plantas que nascem dentro da terra, como a batata e a mandioca, pode-se plantar a qualquer momento, mas as mudas só podem ser tiradas na primeira lua nova de setembro. Caso contrário, a planta fica fraca e é atacada por carunchos, nasce muita rama e nenhuma batata, fica cheio de embira e não vem a mandioca. Precisamos que as plantas gerem boas sementes, fortes e sem fungos, para que possamos plantá-las depois no roçado novo.

Não tem coisa mais bonita e cheirosa do que um campo de arroz maduro, com as folhas verdinhas, o grão amarelinho e aquele barro preto embaixo dos pés das plantas. Para que os grãos fiquem fresquinhos, o arroz colhido é guardado no balaio barreado, um cesto feito de palha com barro passado em volta. O paiol, que é o local onde guardamos as sementes que serão plantadas no novo roçado, é feito de madeira e barreado à mão, o que faz com que as sementes fiquem

162

sempre preservadas. Para termos um barro sem rachaduras e uma colheita sem fungos, tudo isso precisa ser feito na lua fraca, não pode ser nada na lua forte.

Na lua fraca também pegamos os cipós e varas usados para fazer as camas em que dormimos. Para aumentar a resistência desses materiais, eles são colocados dentro do córrego e ficam lá, mergulhados, por cerca de oito dias. Depois desse processo, a cama dura 40 ou 50 anos, às vezes, até mais. Também esperamos a lua boa para tirar a casca das árvores e para fazer o tingimento dos tecidos. Tudo isso é feito com respeito e sabedoria, sempre pedindo licença à natureza. Não se pode ofender a terceira pele da árvore porque, dessa forma, ela morre. Tiramos só da primeira até a segunda pele, tomando cuidado para não dar a volta no tronco. Esse conhecimento vem dos mais velhos, que já faziam as roupas de cama e de vestir, tudo com tingimento natural.

Antigamente, na época das nossas avós, não tinha outro jeito de se vestir que não fosse plantando o algodão, colhendo, descaroçando, fiando, fazendo as meadas e tingindo no lameiro. As roupas ficavam alguns dias mergulhadas no barro, junto com cascas de pequi, aroeira, tinteiro ou urucum. De vez em quando, a tingideira ia lá, revirava aquela roupa e, quando via que ela já estava no ponto, tirava para lavar com sabão de mamona. A tinta feita no lameiro é a mais forte que tem – e não sai por nada. Hoje, nós tingimos nossas peças no tacho, que é menos trabalhoso que no lameiro. Aprendemos tudo isso observando as mais velhas e a natureza, mas esses saberes também estão no nosso sangue, brotam em nós, assim como as sementes na terra.

Com esse mesmo olhar atento, aprendemos com os cupins a fazer as nossas casas de terra. O cupinzeiro aguenta a chuva, o sol e o vento sem desmanchar – isso acontece porque a saliva do cupim deixa a terra resistente à água. Misturamos a terra do cupinzeiro ou do formigueiro com bosta de vaca para barrear as nossas casas, tampando todas as madeiras da estrutura – não é rebocar que se fala, pois o reboque é feito com colher, e nós barreamos com as mãos. Depois que seca, passamos mais barro nas paredes, em uma ou duas camadas, com as mãos e o auxílio de um pano para que fique mais liso. Nada desmancha uma casa barreada, só se Deus quiser, mesmo.

As casas são pintadas com tinta de terra, feita a partir da mistura com cola, fubá, grude de goma ou baba do cacto. Aqui, nós temos várias tonalidades de barro e cada pessoa escolhe a sua preferida – cinza, branco, azul, vermelho, amarelo, alaranjado, preto, marrom, rosado e muitos outros. As tintas de terra são duráveis, não descascam e não desbotam com a chuva. A coisa mais linda do mundo

é uma casa barreada, com potes de barro, filtro de barro, panelas de barro, forno de barro, telhas artesanais de barro, enfim, barro em todos os lugares. Isso é uma maneira de viver a nossa ancestralidade, olhar para a natureza todos os dias, admirá-la, usufruir dela e respeitá-la.

As mulheres costumam ir e voltar do barreiro, juntas, sempre cantando e se apoiando. Tem vezes que o barro está molhado e mais fácil de tirar, e, em outras vezes, ele está tão duro que chega a sair fogo na alavanca. Mas, quando cantamos, o serviço fica mais leve e mais alegre, afastando o cansaço. Cantar na natureza, para nós, é uma forma de celebração e de gratidão por tudo que ela oferece. Celebramos a bênção de uma boa plantação e de uma boa colheita, cantamos a alegria de ir para a roça com os pés no chão, capinar, sentir a natureza e ficar com as unhas cheias de terra. Hoje, muitas pessoas das novas gerações já não querem esse contato com a natureza e, quando se sujam, se afastam. Temos até um canto de tirar barro que fala sobre isso:

Cadê minha companheira que cantava aqui mais eu? Enfiou a unha no barro e desapareceu.

Para plantar, existe todo um ritual – que, apesar de já ter sido muito forte, tem diminuído ultimamente. Há vários cantos de plantação e de colheita, tradicionalmente dominados pelos homens mais velhos, que acompanham o manejo coletivo da terra e das sementes. Primeiro, o grupo de agricultores vai cantando até a casa do dono da lavoura, que oferece bolo feito na palha de banana, chá de amendoim, arroz doce, leite ou café com rapadura queimada e outras quitandas. Depois de comer e beber, os agricultores vão até o roçado e começam a preparar a terra. Geralmente, o dono da roça pede a alguém que benza aquela terra, então todos começam a capinar, capinar, capinar, até chegarem na cabeceira da roça, onde bebem um litro de vinho ou de cachaça com raiz de cura - que dá forças para o trabalho render mais. Quando terminam de capinar e de beber, cada um pega um pé de milho e entrega para a dona da roça, que já está esperando com a comida pronta, com canjica, angu, frango caipira e carne conservada na banha – que a gente não guarda em lata, mas em pote de barro. Durante todos esses momentos, cantamos nossos cantos e trabalhamos juntos, celebrando a plantação e a vida.

Há outras coisas que também estão desaparecendo da nossa cultura. Antigamente, em toda casa em que você chegava, havia plantas que afastavam o mau-olhado, a proteção da cruz de barro

164

# Como piso

na terra?

## Como devolvo

o que

a terra me oferece? vermelho, um pé de feijão pendurado, casca de laranja no telhado, galho de arruda, coité e cabaça. Esses elementos são exibidos nas casas como forma de expressar a gratidão pela terra e por aquilo que ela dá. Hoje em dia, nem todas as casas têm isso, mas esses conhecimentos são muito valiosos.

Não há riqueza maior que os mais novos poderem escutar as histórias que os mais velhos contam. As novas gerações deveriam saber o quanto a natureza é importante para nós, seja na roça ou na cidade. A tecnologia é boa e maravilhosa, mas nós não devemos esquecer que, para sobreviver, nós precisamos da água, da terra e do fogo – que são a base da própria vida. Para ter força para trabalhar com a tecnologia, nós precisamos nos alimentar, beber, vestir, e é possível fazer tudo isso de forma saudável e mais simples, respeitando a natureza.

Quando fazemos e usamos nossas tintas naturais, não agredimos os rios. Para fazer suas tintas e seus tingimentos, as grandes indústrias lançam produtos químicos dentro dos rios, matando os peixes e outros animais que precisam dessa água. Não se pode esquecer que a vida é uma cadeia: os bichos e as plantas dependem do nosso respeito, e nós também dependemos deles de várias formas. É preciso conviver com todos eles. Ao fazer uma bolsa de palha de milho, de taquara, de palha de banana, ou um embornal de algodão tingido no lameiro, deixamos de usar o plástico que vai parar na natureza e destrói a vida dos animais. Quando nós chegamos, eles já estavam aqui e nos receberam com respeito. Por isso, também devemos respeito a eles.

O nosso Vale do Jequitinhonha é riquíssimo em biodiversidade, em cultura, em conhecimento, em cura, em amor, em respeito e em gratidão à natureza. Assim como nós, todas as pessoas deveriam ter um contato direto com a natureza para aprender a valorizá-la e a respeitá-la. Tudo vem dela. Até o que está no mercado da cidade, bem longe da roça, veio das mãos de um agricultor que tocou a terra. São as zonas rurais que sustentam as cidades, os mercados e as escolas. O tijolo que constrói uma parede é feito de terra, o cimento que vem da pedra está na terra, a telha é feita da própria terra. Nada vem do ar, tudo é da terra, tudo é terra. A terra nos dá tudo, basta trabalhar com coragem, plantar a sementinha e esperar as bênçãos das santas virtudes – que é a chuva – e do Divino Espírito Santo, para colher e comer com alegria, sempre agradecendo e celebrando.













#### **XE RAPÓ**

#### Andrey Guaianá Zignnatto

Entre as memórias ancestrais indígenas e as memórias da adolescência, quando trabalhava como pedreiro, Andrey Guaianá Zignnatto constrói as raízes e bases do seu trabalho. Em Xe rapó, que na língua Tupi-Guarani significa "minha raiz", o artista coloca um tijolo baiano de barro sobre um buraco raso cavado na terra. O tijolo, um dos mais comuns na construção civil brasileira, ainda está cru e levemente úmido, o que permite que os gestos do artista, aos poucos, dissolvam o formato do objeto até que ele seja reincorporado à terra. Usando colares, tornozeleiras e pinturas indígenas, a ação de Andrey configura-se como um ritual artístico que traz elementos da cultura ancestral guaianá para o trabalho, integrando história, memória e território.





## As histórias

que a terra conta

Helena Lima A arqueologia está o tempo todo construindo novas versões do passado, que irão apontar para quem seremos no futuro. Nesse sentido, a cerâmica encontrada na Amazônia é um veículo de reescrita da história. Ela nos ensina que não existe pré-história, algo que ocorreu antes do que chamamos de história, mas, sim, outra história a ser contada, muito longa e essencialmente indígena. Nossa história é apenas uma dentre muitas, e outras tantas ainda serão contadas.

Durante muito tempo, fez parte do senso comum a ideia de que a Amazônia sempre foi um lugar intocado e não favorável ao desenvolvimento de sociedades humanas. Muito dessa ideia surgiu do fato de que nunca se encontraram ali ruínas de estruturas de pedra como as dos territórios Maias e Incas, além de os registros científicos do século passado documentarem a presença de apenas poucos grupos indígenas espalhados pela enorme área de floresta que ocupa o solo brasileiro. Desde os anos 1940, acreditou-se que a condição dos escassos povos indígenas encontrados na Amazônia, na época, era um retrato do que teria sido o mesmo ambiente no período pré-invasão europeia.

O que pouco se fala é que os povos documentados no início do século passado vinham de uma trajetória de violência colonial acumulada que dizimou grande parte da população da Amazônia. Esse retrato foi usado pelas ciências para defender o quanto esse território enorme, verde e biodiverso estava pronto para ser explorado em nome da marcha do progresso. Além disso, por desvincular as "culturas arqueológicas" antigas daqueles povos indígenas, a arqueologia também ajudou a construir a nossa história oficial, uma história que apagou as narrativas indígenas e que dizia que a Amazônia era um território inóspito e incapaz de abrigar o desenvolvimento de sociedades complexas. Muitos anos se passaram e, hoje, as ciências humanas, principalmente a antropologia e a arqueologia, começaram a se descolonizar e a desconstruir algumas "verdades" instituídas há muito tempo. Como arqueóloga, eu fico feliz de ver, acompanhar e participar de um processo de transformação dessas disciplinas. A interiorização das universidades e a recente ampliação das políticas afirmativas no Brasil trouxeram outros grupos sociais e outras visões de mundo para dentro da academia. E essa transformação está diretamente associada à incorporação de outras vozes, outros modos de ver, fazer e construir ciência, vindos, muitas vezes, da presença de acadêmicos de comunidades tradicionais dentro das universidades. Hoje, para que a arqueologia seja realmente relevante, ela é feita junto com as comunidades e com os povos indígenas. Como ciência, ela é uma ferramenta construtora de discursos e de narrativas sobre o passado, e as narrativas que queremos fazer emergir são justamente aquelas que foram apagadas pela história oficial.

Nesse contexto de novas descobertas, o barro é um veículo de reescrita da história: as escavações na Amazônia têm revelado uma quantidade enorme de cerâmicas produzidas em tempos antigos pelos povos originários, o que indica que a presença de sociedades humanas na floresta remonta a milhares de anos atrás. As cerâmicas de Taperinha, localizadas nas proximidades de Santarém (PA), chegam a ter 7.000 anos de idade, sendo as mais antigas das Américas.

A essa antiguidade da tecnologia cerâmica na Amazônia soma-se uma enorme diversidade, atestada pelos estilos encontrados em toda a região. Para citar apenas alguns exemplos, na região do litoral amazônico, encontram-se cerâmicas Mina datadas entre 6.000 e 1.000 anos atrás, e, no sudoeste da Amazônia, em Monte Castelo (AM), há cerâmicas de até 4.000 anos de idade. De 3.000 a 2.000 anos atrás, uma profusão de estilos interconectados já ocupa toda a calha do Amazonas. Isso nos ajuda a desconstruir o discurso de que a complexidade das civilizações antigas está somente onde se encontram ruínas de pedra, como em algumas regiões da América Central.

A cerâmica é um exemplo maravilhoso de tecnologia ancestral. Ela materializa o conhecimento do comportamento dos materiais, da ação humana sobre a matéria e da reação da matéria à ação humana. A cerâmica é o barro queimado, a partir de processos técnicos muito únicos e sofisticados. Se o barro é plástico, flexível, mole e talvez efêmero, quando colocado sob a ação do fogo, ele adota uma forma que pode durar milhares de anos. O que a arqueologia tem feito é se apropriar dessa durabilidade do barro queimado para construir novas histórias – testemunhos de interação com o ambiente que levaram à produção da floresta tal como nós a conhecemos hoje, com sua enorme sociobiodiversidade.

Assim como a vida transborda na Amazônia, as cerâmicas também abundam no solo da floresta. Provavelmente, todas as comunidades ribeirinhas, sedes de municípios e grandes cidades estão assentadas sobre sítios arqueológicos, que são lugares de histórias complexas e que hoje podem ser contadas pelas cerâmicas e seus contextos. Essas peças fizeram parte da vida cotidiana dos povos que ocupavam esse território: estavam no ato de cozinhar, de guardar, de servir, de consumir e, também, na vida ritual. Aliás, muitas vezes, esses objetos não foram feitos para durar, mas para serem quebrados e enterrados. Tudo isso pode ser encontrado no registro arqueológico, já que a cerâmica é um meio fantástico de comunicação. Ela imprime diretamente sobre sua superfície a marca da pessoa e da comunidade, seu jeito de fazer e de viver.

Quando acompanhamos uma escavação arqueológica na Amazônia, vemos informações muito interessantes emergirem das diferentes camadas de solo. Há o latossolo amarelo – um solo ácido que fica na parte mais profunda – e, mais acima, grandes camadas de "terra preta", onde brotam cerâmicas, pedacinhos de osso, sementes e tudo que se preservou da vida cultural que ocupava aquele lugar em tempos antigos.

As terras pretas são solos escuros extremamente férteis, presentes em toda a Amazônia, que resultaram da ação humana, do

180

trabalho indígena de agregar matéria orgânica e fazer uso consciente do fogo por milhares de anos. É, basicamente, o produto do lixo das aldeias, que foi responsável por produzir a fertilidade de parcelas de solo amazônico que podem chegar a 90 hectares de extensão. Somente esse dado já mostra o quanto a ideia de que a Amazônia não poderia suportar grandes contingentes populacionais está equivocada.

Muitos objetos encontrados nas camadas de terra falam das relações desses povos com os outros seres da floresta, diretamente representados nas cerâmicas por meio de grafismos ou modelagens. Isso demonstra não só uma relação profunda com animais e plantas, mas também o cuidado dessas sociedades com o manejo das paisagens. São várias as espécies de plantas que foram domesticadas ou manejadas. A mandioca é um exemplo incrível de um processo milenar de manejo para transformar uma planta venenosa em uma planta comestível, com tantos subprodutos úteis ao ser humano. Ao documentar essa proximidade tão grande com outros seres, a cerâmica nos conta como o modo de vida desses povos sempre estimulou a criação de diversidade: criam-se novas variedades de plantas ao passo que também se criam e se transformam novos estilos de cerâmica.

Esses jeitos de fazer, que geram múltiplos estilos de cerâmica, estão relacionados ao ensino e ao aprendizado de tradições familiares, mas também ao entendimento de que a matéria-prima responde de formas diferentes a ações diversas. Há cerâmicas temperadas, por exemplo, com cauixi, que é o exoesqueleto de uma esponja. Ele é extremamente irritante para a pele, mas, uma vez preparado - o cauixi era coletado, queimado, pilado e misturado na argila -, produz uma cerâmica extremamente resistente ao choque e ao impacto. Outras cerâmicas são temperadas com caraipé, que é a casca de uma árvore do tipo Licania. Essa casca era retirada, queimada, pilada, coada e misturada na argila, resultando em uma cerâmica muito leve e fácil de manejar. Conchas ou ossos triturados também foram usados como temperos nessas variadas receitas de produzir cerâmicas. Os temperos, ou antiplásticos, reduzem a plasticidade do barro e ajudam na secagem e na queima, para que a argila não perca água tão rápido e se quebre. Encontramos também cerâmicas não temperadas, em que os próprios minerais da argila cumprem essa função, produzindo uma cerâmica resistente e durável.

Toda essa diversidade de barros e temperos indica uma tecnologia avançada, que tinha como premissa o respeito e o cuidado com os fluxos da natureza. A relação desses povos com as matérias-primas era muito diferente da visão extrativista que temos hoje. Para retirar o barro ou a árvore, era necessário pedir licença,

# O que se esconde

debaixo

do barro do chão?

com protocolos e regras seguidas até hoje por várias comunidades. Isso revela uma sustentabilidade ecológica que é, ao mesmo tempo, cultural e cosmológica, na qual o processo e as trocas que geraram a cerâmica são tão importantes quanto o objeto.

Para a arqueologia, o processo também é fundamental: nos interessa não apenas a vasilha, mas o jeito de construir a vasilha – saber o barro certo, o tempero certo, a mistura certa, o jeito certo de agregar elementos. É como uma receita passada de mãe para filha, de avó para neta; um modo específico de fazer que gera marcas culturais que procuramos entender e reconhecer dentro da arqueologia. O reconhecimento dessas marcas do passado e de sua importância hoje em dia é algo que buscamos no Museu Paraense Emílio Goeldi, onde trabalho, e, principalmente, no projeto Replicando o Passado, em ação desde 2016.

O museu existe desde 1866, em Belém, no Pará, sendo a instituição científica mais antiga da Amazônia e o segundo museu de história natural do Brasil, responsável por reunir pesquisas e acervos culturais e das ciências naturais da região amazônica. No contexto dos interesses do museu, o projeto Replicando o Passado articula, junto com a comunidade oleira de Icoaraci, na periferia da cidade, a produção de réplicas de cerâmicas do acervo arqueológico, a fim de difundir nos tempos atuais as técnicas ancestrais de feitura das peças.

Dentro de Icoaraci, existe um bairro conhecido como Paracuri, onde se concentram muitas olarias tradicionais que, de geração em geração, trabalham com a produção de materiais utilitários de barro. Nos anos 1960, o mestre Raimundo Cardoso, um dos ceramistas dessa região, fez uma parceria com o museu e começou a introduzir elementos arqueológicos nas cerâmicas produzidas por ele – técnica que se difundiu pela comunidade, gerando um estilo próprio inspirado pelas peças arqueológicas. Ao olhar a produção cerâmica de Icoaraci, é possível perceber muitas referências das tradições marajoara e tapajônica, das cerâmicas do Amapá e, também, da arte rupestre, todas mescladas e transformadas pela prática da comunidade.

Já em 2016, um grupo de ceramistas influenciados pela geração do mestre Raimundo procurou novamente o museu para desenvolver uma parceria com o objetivo de adquirir mais conhecimento sobre as tradições ancestrais presentes nas peças produzidas por eles. E assim nasceu o projeto Replicando o Passado, sem nenhum financiamento, no qual o museu abre seu acervo para que o grupo de ceramistas agregue em suas práticas as informações trazidas pelas pesquisas arqueológicas. O projeto segue acontecendo até hoje, promovendo um encontro poderoso entre os saberes ancestrais indígenas presentes nas peças, as narrativas que a

construção arqueológica propicia e o conhecimento técnico desenvolvido ao longo de gerações pelos ceramistas de Icoaraci. A partir de cada discussão, os ceramistas produzem réplicas das peças escolhidas: uma delas passa a fazer parte do acervo do museu, agora em interação com o público, e outras podem ser vendidas ou levadas pelos ceramistas para suas comunidades, para que o conhecimento do processo de sua feitura seja compartilhado com outros públicos e ceramistas.

Embora eu entenda a cerâmica como uma arte muito feminina, em Icoaraci há também a presença de muitos mestres ceramistas homens e de uma geração mais velha. Como muitos da nova geração já não estão tão interessados na técnica da cerâmica, o projeto é também uma forma de valorizá-la e de dialogar com a comunidade, que produz coisas muito especiais e que levam essas histórias para outros lugares do Brasil e do mundo.

Replicando o Passado é um trabalho coletivo feito por pessoas, com pessoas e para pessoas, inspirado pelo barro. A perspectiva é a da troca de conhecimentos entre as arqueólogas, as educadoras e os ceramistas, desenvolvendo, juntos, conhecimentos sobre a materialidade do barro a partir do nosso encontro. São muitas mãos, muitas técnicas e muitas trocas de saberes que fazem com que essas réplicas não sejam simplesmente cópias de um objeto, mas um caminho para que esses objetos viajem por muitos outros campos do saber e contextos geográficos e temporais. A réplica sempre ocupou um lugar de menor importância - o da cópia - dentro dos museus. Mas, ao ser pensada como um processo de reprodução de gestos e de compartilhamento de conhecimentos ancestrais, ela ganha um papel muito maior de circulação. Além de incorporar e valorizar uma ancestralidade, essas réplicas trazem os gestos das mãos de pessoas que, hoje, estão dialogando com esses saberes antigos. Isso traz a arqueologia para o presente.

Como vimos, a arqueologia está o tempo todo construindo novas versões do passado, que, por sua vez, irão apontar para quem seremos a partir de então. O que a arqueologia amazônica nos ensina é que não existe pré-história, algo que ocorreu antes do que chamamos de história, mas, sim, outra história a ser contada, muito longa e essencialmente indígena. É preciso que tenhamos a humildade de saber que nossa história é apenas uma dentre muitas, para que possamos reconhecer que outras tantas serão contadas. Por isso, nós temos uma responsabilidade enorme sobre as histórias que contamos e construímos, para que elas não apaquem outras que virão.

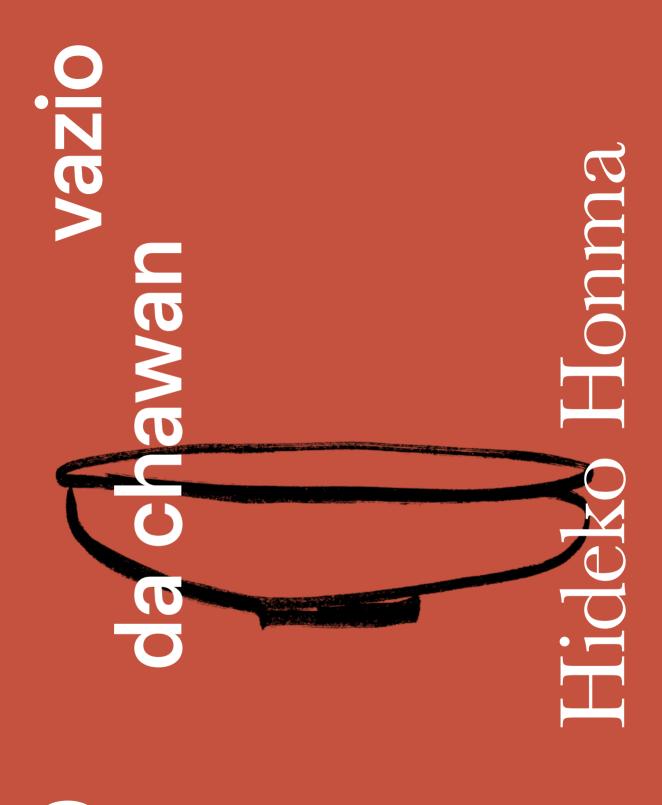
Se o gesto de voltar ao passado define as histórias que vamos compartilhar, no futuro, sobre nós, podemos dizer que os vestígios que

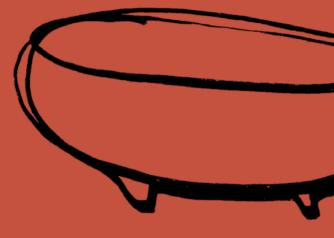
184

descobrimos com a arqueologia são legados com os quais aprendemos. A terra preta, vestígio da ocupação indígena na Amazônia, é um ótimo exemplo de legado deixado pelos povos originários para todos nós. Enquanto a terra preta é recheada de cerâmicas e matéria orgânica de origem humana, responsável pela fertilidade do solo amazônico, como vemos hoje, quais rastros nós, povo das cidades, vamos deixar para os arqueólogos do futuro?

A forma indígena de lidar com o lixo levou à formação das terras pretas, resultado do manejo dos resíduos nas aldeias. E nosso lixo, do que é composto? A camada de solo correspondente à nossa passagem pela Terra já é completamente preenchida por objetos de plástico, de alumínio, pilhas e lixo eletrônico. Micropartículas de plástico, aliás, estão presentes até em nosso organismo e em nosso sangue. O que esse legado fala da nossa história como sociedade? Se a materialidade dos povos originários era o barro e a cerâmica, a materialidade de hoje em dia é diferente. É uma materialidade que diz muito sobre a nossa presente passagem pelo mundo e, também, sobre o futuro que estamos construindo aqui.

As histórias que a terra conta são histórias muito diversas. São histórias muito antigas, mas também muito recentes, nas quais a arqueologia está muito interessada. O que a arqueologia está pensando é em como elas reverberam hoje e o que elas nos ensinam. Ao olhar para essas narrativas originárias, contadas por meio dos vestígios cerâmicos, percebemos que o legado do barro não só nos faz rever a nossa história, como também nos mostra outras possibilidades de caminhos a seguir, a fim de deixarmos legados mais generosos e menos destrutivos àqueles e àquelas que pisarão nesta terra depois de nós.





Chawan é tigela, bowl, cuia. É um utilitário pequeno em forma de concha que cabe nas nossas mãos. Você tem uma chawan em casa? Tem ideia da quantidade de pessoas que a possuem pelo mundo afora?

Houve um tempo em que eu passava pelas coisas da minha vida e, simplesmente, as utilizava, como se tudo estivesse a serviço das minhas necessidades: como a água pronta para beber, saindo da torneira; o pão que se compra quentinho na padaria; a chawan que usamos todos os dias; o pacote de barro pronto para ser modelado.

Com um desses pacotes, iniciei no Japão, em 1994, o meu caminho de artesã e fiz meu primeiro exercício: modelar mil *chawan*. Mas mil *chawan* foi apenas uma parte preliminar que originou, em mim mesma, a profunda necessidade de conhecimento sobre os elementos primordiais da natureza, a terra, a água, o ar e o fogo.

Seguindo esse despertar, descobri que a argila e tudo que faz parte da natureza são, na sua estrutura, compostos com a mesma matéria-prima do nosso corpo. Somos barro, argila.

A argila é rocha sedimentar, rica em matéria orgânica acumulada durante anos; é, basicamente, uma mistura de terra antiga com água! Com propriedades determinantes e textura maleável, pode receber, gentilmente, impressões, formas, criações.

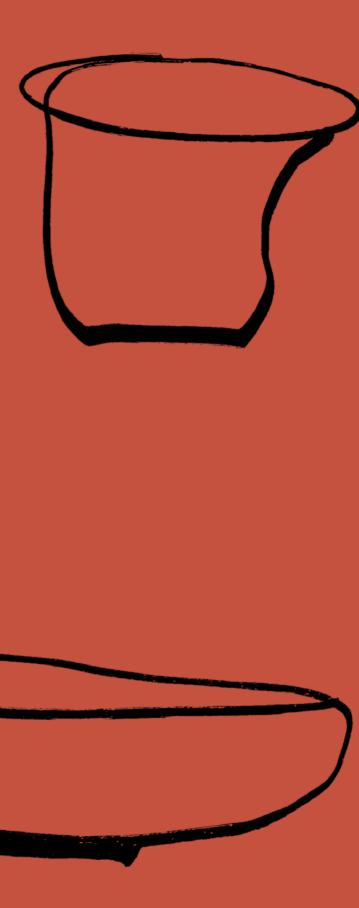
Quando totalmente desidratadas, essas criações em argila podem fluir por duas jornadas possíveis: seguir o fluxo da coragem e entregar-se ao fogo para transformar-se em cerâmica, objeto eternizado; ou acolher-se à água e retornar às suas origens, para germinar e recomeçar.

Na mesma medida em que o tempo passa, um repertório enorme de objetos utilitários de valor intrínseco inquestionável, na nossa vida diária, pode ser trocado, migrado ou esquecido, muitas vezes sem que tenhamos a consciência do seu valor histórico, poético e multicultural.

A chawan de cerâmica dos japoneses tem origem, processo e propósito. Você conhece o processo de produção de uma chawan de cerâmica? Sabia que ela é feita de terra e de cinzas? Ela só existe pela passagem pelo fogo e continua a sua evolução acompanhando a história das civilizações.

Resultado de uma tecnologia ancestral japonesa, o colorido do acabamento vidrado que as cerâmicas ganham provém das cinzas dos elementos queimados junto com a peça – cinzas de palha de arroz, por exemplo. No calor de 1.300°C, as cinzas de podas de bananeira transformam-se em vidrados azulados. Já os marrons esverdeados e dourados são adquiridos pelas propriedades minerais e outros componentes contidos nas podas de cafezais brasileiros. Tudo e todos que passam pelo processo do fogo sofrem transformações irreversíveis.

Para finalizar uma chawan, muito da expertise, da criatividade, da personalidade, do suor e da dedicação do seu criador é necessário. Cada peça é feita no seu tempo único e individual. Para os japoneses, ichigo-ichie é a palavra que define esse tempo único, dedicado e marcado em cada peça.



#### **PRIMEIRO ATO**

Comunique-se respondendo à seguinte pergunta, através da linguagem que seja confortável para você: O que há dentro de uma chawan de barro, quando vazia?

#### **SEGUNDO ATO**

Vamos criar a sua chawan?

Pegue uma chawan que você pode ter em casa e traga-a para junto de si. Acolha-a próxima ao seu corpo e com as suas duas mãos em concha. Olhe para o seu interior, seu olhar deve ir em direção ao fundo central. E, então, sinta o imenso vazio. Como o seu corpo expressaria esse imenso vazio contido na chawan?

Aproprie-se da *chawan*. Comece observando-a em todos os sentidos e posições, dentro e fora, a borda e a base. Com os seus olhos fechados, sinta a textura, a temperatura, a fragilidade, o peso. Em seguida, fotografe, desenhe ou pinte. Comunique-se! Mostre a sua pequena *chawan* aos seus amigos, aos seus seguidores e ao mundo e, então, se expresse, comente sobre as suas primeiras descobertas sobre ela.

Descreva o que você sabe, de fato, ou supõe a respeito dela. Ela tem valor afetivo? Você sabe da sua origem? Como você a utiliza? Quantas vezes por dia ou por semana? Ela funciona bem ou necessita de adequação?

Se você pudesse fazer a sua chawan idealizada, já pensou na possibilidade e no desafio de fazê-la com argila? Como ela seria? E qual seria o seu propósito (forma / função, conceito / estética, outras poéticas)?

#### **TERCEIRO ATO**

O objeto: Agora você deve ter um olhar mais profundo a respeito da *chawan* que você usa em casa, e de todas as *chawan* que encontrar pelo seu caminho.

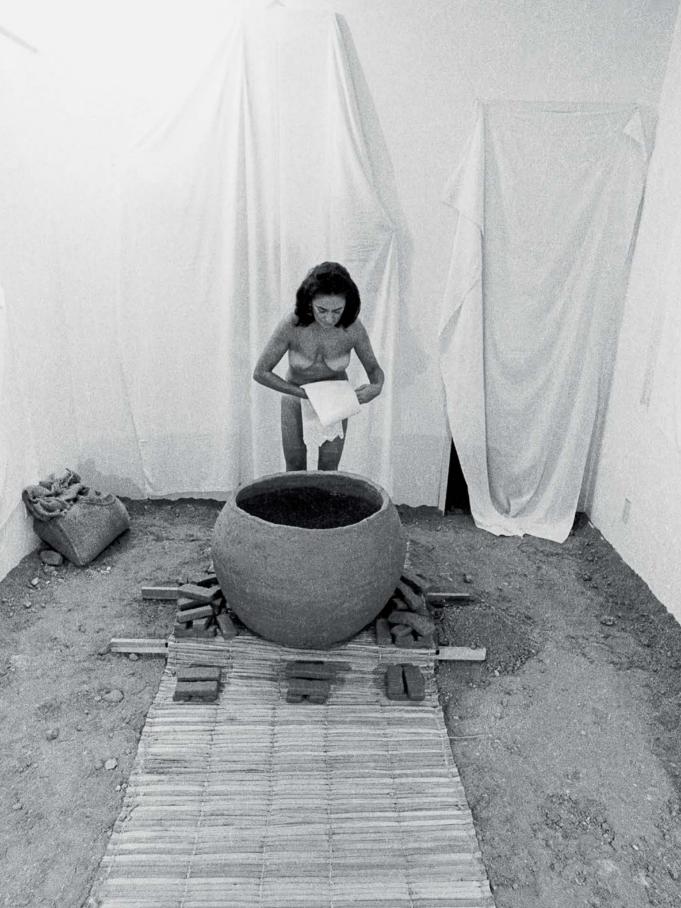


#### **QUARTO ATO**

O vazio: Observe que o vazio está contido na sua *chawan* e em vários objetos ou locais da sua vida.

Pense que o maior propósito da chawan é, justamente, oferecer o vazio. Finalize a sua experiência, refletindo sobre o quão fértil e ilimitado pode ser o espaço vazio ou o vazio transitório. E, a partir desse vazio contido na sua chawan, pense sobre o convite que ele nos faz a preenchê-lo da forma que quisermos. A partir do vazio, podemos sempre recomeçar.



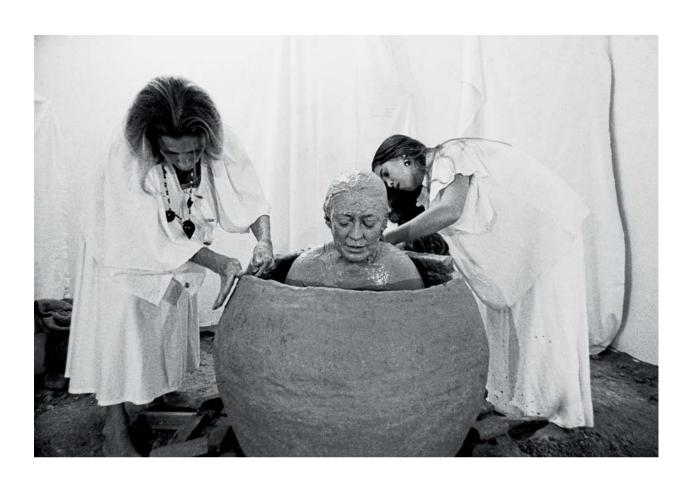


## **PASSAGEM**

Celeida Tostes

Diante da necessidade e do desejo de misturar-se à terra, a artista Celeida Tostes realizou, em 1979, uma performance na qual cobriu o próprio corpo com argila e, com a ajuda de duas assistentes, entrou em um enorme pote de barro, cuja parede foi rompida pela artista instantes depois. Como professora, Celeida desenvolveu uma prática pedagógica de forte caráter experimental, conectada à pesquisa intuitiva e à consciência corporal, que teve grande influência em seu trabalho como artista. Para ela, o barro não era considerado apenas um mero suporte para a modelagem, mas um elemento de enorme expressividade poética.



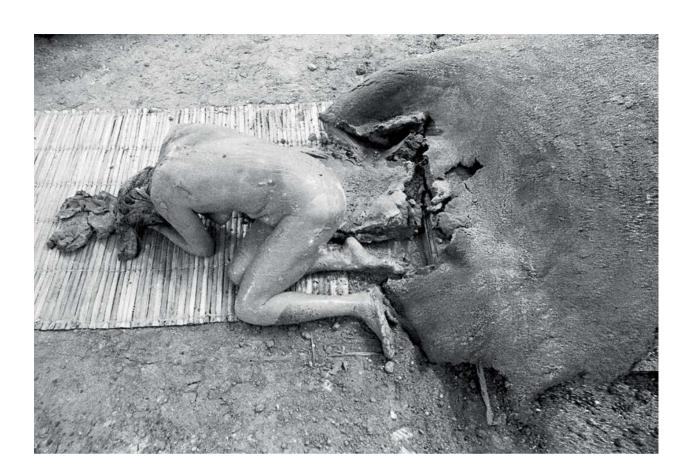














## SOBRE AS AUTORAS E OS AUTORES

#### ANDREY GUAIANÁ ZIGNNATTO

Nascido em Jundiaí (SP), é artista autodidata de origem indígena, dos povos Dofurêm Guaianá e Guarani M'bya, e ativista social. Em sua obra, cujas principais referências vêm da mistura entre elementos de sociedades modernas ocidentais, especialmente da construção civil, e elementos da cultura ancestral indígena, vida e arte se misturam em estruturas que propõem contrastes entre as realidades desses universos tão distintos.

#### **ASSOCIAÇÃO TINGUI**

É uma associação sem fins lucrativos que atua no fortalecimento de comunidades rurais e quilombolas do Vale do Jequitinhonha (MG), a partir da valorização dos saberes locais, tendo como foco o cuidado com a terra, com a cultura, com a saúde e o bem-estar das pessoas.

#### **CELEIDA TOSTES**

Nascida no Rio de Janeiro (RJ), em 1929, formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes e estudou na University of Southern California (EUA), onde ampliou seus conhecimentos sobre a técnica da cerâmica. Ao longo de sua vida, atuou como professora e escultora em várias universidades do país, trabalhando com temáticas relacionadas a feminilidade, sexualidade, maternidade e fertilidade, elegendo o barro como a matéria-prima fundamental de seu trabalho.

#### **CRISTIANO LENHARDT**

Artista gaúcho residente em Recife (PE), é bacharel em Artes Plásticas pela UFSM (RS). Trabalha com instalações, esculturas, gravuras, performances, desenhos e pinturas, utilizando atravessamentos entre materiais orgânicos, como madeira, papel, pigmentos naturais e linho; e elementos industriais, como alumínio, cobre e concreto.

#### **HELENA LIMA**

É doutora em arqueologia pela USP, pesquisadora titular do Museu Paraense Emílio Goeldi (PA) desde 2013, curadora da coleção arqueológica desde 2018 e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Diversidade Sociocultural. Atua com pesquisas acadêmicas em arqueologia amazônica, com vieses ligados a ecologia histórica, cultura material (cerâmica) e arqueologia colaborativa, e projetos de extensão ligados à gestão de patrimônio cultural.

#### **HIDEKO HONMA**

Ceramista nipo-brasileira, formou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes (SP) e iniciou pós-graduação em História da Arte na Escola de Comunicações e Artes da USP. Estudou cerâmica na região de Arita e Imari, na província de Saga, no Japão, e foi professora de Estética e História da Arte na Faculdade Santa Marcelina (SP). Em seu ateliê, alia as técnicas aprendidas com os mestres ceramistas japoneses à riqueza material do Brasil.

#### **INÊS ANTONINI**

É artista plástica, pesquisadora e educadora mineira graduada em História e mestra em Ciência Política pela UFMG. Iniciou seus estudos em cerâmica na Southwest School of Art and Craft, em San Antonio (EUA). Tem ateliês em Belo Horizonte (MG) e em Brumadinho (MG), onde explora vários tipos de queima e desenvolve experiências colaborativas. Em seus trabalhos, o barro é explorado como matéria plástica, em que escala, forma e temperatura interagem, resultando em novos objetos.

#### JOSI

Nascida em Itamarandiba, no Vale do Jequitinhonha (MG), é formada em Letras pela UFMG e em Artes Plásticas pela Escola Guignard da UEMG. Sua obra mistura lembranças a experiências cotidianas que entrelaçam memória, ancestralidade e fabulação, a partir de artesanias várias, como a pintura, a lavação de roupa, a escrita, o desenho, a cozinha e a cerâmica.

#### LILIANE DARDOT

Artista visual, foi professora de desenho na Escola de Belas Artes da UFMG e de litografia na Escola Guignard da UEMG. Foi uma das artistas fundadoras e participou ativamente da Oficina Guaianases de Gravura, em Olinda (PE), entre 1979 e 1989. Retornou a Belo Horizonte (MG), onde tem o seu ateliê. Participou de Bienais no México, Colômbia, Porto Rico, Inglaterra, Cuba e Alemanha, com trabalhos em desenho, gravura e pintura. Desenvolve também obras in situ que envolvem a participação do público.

#### MÃE CELINA DE XANGÔ

lalorixá, escritora, multiartista e princesa da corte real de Kpassenon, em Uidá, Benim. Criada por suas ancestrais nos conhecimentos do Candomblé e da vivência com as ervas, é gestora do Centro Cultural Pequena África, no Rio de Janeiro (RJ). Em 2011, foi convidada pela UFRJ para participar do reconhecimento de objetos africanos encontrados nas escavações do Cais do Valongo, na região portuária da capital.

#### MARIA APARECIDA LEITE E MARLI DE JESUS COSTA

Moradoras da comunidade quilombola do Curtume, no Vale do Jequitinhonha (MG), são bordadeiras, tingideiras, quitandeiras, agricultoras e jogadoras de versos. São também mestras e detentoras dos saberes da agricultura e do uso do barro e fazem parte do grupo Bordadeiras do Curtume, além de participarem das articulações da Associação Tingui em seu território.

#### **MARIA LIRA MARQUES**

Pintora e ceramista do Vale do Jequitinhonha (MG), utiliza a terra como matéria de seu trabalho. Aprendeu com sua mãe, que foi lavadeira e ceramista, a lida com o barro. A artista desenvolveu pesquisas sobre a cultura popular junto com seu amigo Frei Xico, pároco holandês, além de ser participante ativa na Associação de Artesãos de Araçuaí (MG). Seu trabalho é povoado de bichos imaginários e rostos que remetem à sua ancestralidade afro-indígena.

#### **MAURÍCIO DE PAIVA**

Fotógrafo documentarista e artista visual independente, dedica-se à arqueologia, à educação patrimonial e a temas socioambientais, com ênfase nas comunidades tradicionais da bacia pan-amazônica, por onde viaja há 18 anos. É colaborador da National Geographic, do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, do Museu Paraense Emílio Goeldi (PA) e do British Museum/EMKP. Desde 2021, é bolsista do Pulitzer Center/RJF.

#### **NEI LEITE XAKRIABÁ**

Indígena da Aldeia Barreiro Preto, na Terra Indígena Xakriabá (MG), é mestre em Artes pela UFMG, professor, ceramista e pesquisador graduado em Formação Intercultural para Educadores Indígenas da UFMG. É filho da ceramista Dona Dalzira, sua primeira mestra, com quem aprendeu a modelar as primeiras formas em argila.

#### **PIERRE VERGER**

Foi um fotógrafo, etnólogo, antropólogo e pesquisador francês que viveu grande parte da sua vida na cidade de Salvador (BA). Realizou um trabalho fotográfico de grande importância, baseado no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes. Além disso, produziu uma obra escrita de referência sobre as culturas afro-baiana e diaspórica, voltando seu olhar de pesquisador para os aspectos religiosos do Candomblé, que se tornou seu principal foco de interesse.

#### **PRISCILA LEONEL**

É artista plástica graduada em Artes Visuais pela Unesp, onde também desenvolveu seu mestrado em Mediação Cultural, seu doutorado em Processos Artísticos da Cerâmica e o pós-doutorado em Ensino Decolonial da Cerâmica. É professora de cerâmica e gravura no curso de Artes Visuais da Unesp de Bauru (SP) e busca, em seu trabalho, desenvolver um olhar atento às narrativas ligadas à ancestralidade afro-indígena.

#### **RACHEL HOSHINO**

É formada em Psicologia pela USP e designer autodidata. Há 30 anos, desenvolve trabalhos em porcelana e cerâmica, fornecendo objetos utilitários para lojas de design em todo o Brasil e no exterior. Seu trabalho e pesquisa são voltados para a matéria-prima da cerâmica, os processos de produção, os fenômenos de transformação e, principalmente, seus mestres.

#### **SANTANA DARDOT**

Nascido em Belo Horizonte (MG), atualmente vive em Marselha (França). É artista visual formado em Design Gráfico pela UEMG e mestre em Artes Plásticas pela Université Paul-Valéry Montpellier 3 (França). Seu trabalho busca investigar visualmente experiências relacionadas à presença e aos efeitos das forças do mundo vivo nos corpos.

#### SIRLENE GIANNOTTI

É formada em Ciências Sociais pela PUC-SP, em Geografia pela USP e mestra em Educação, com a dissertação "Dar forma é formar-se: processos criativos da arte para a infância" (2008), tendo atuado em cursos de formação na área de arte-educação desde 1997. Em 2023, concluiu o doutorado pela USP, com a tese "Encantarias do Sertão: percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques". É ceramista desde menina e, atualmente, produz em seu ateliê Tapir Arte Cerâmica.

#### **TIAGO GUALBERTO**

É doutorando em Poéticas Visuais pela Unicamp. Possui bacharelado em Tecnologia Têxtil e Moda e mestrado em Artes Visuais pela USP. Em 2015, foi finalista da Bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros, com o projeto intitulado "Lembrança de Nhô Tim", realizado junto à comunidade de Igarapé (MG), afetada pelo rompimento da barragem da mineração. Além de trabalhos de curadoria e crítica de arte, atualmente é professor da rede municipal de ensino na cidade de São Paulo (SP).

#### **XADALU TUPĂ JEKUPÉ**

Artista indígena nascido em Alegrete (RS), no Pampa gaúcho. Tem sua origem ligada aos povos que, historicamente, habitavam as margens do rio Ibirapuitã, na antiga terra Ararenguá: os Guarani Mbyá, os Charrua, os Minuano, os Jaro e os Mbone. Em suas obras, usa a serigrafia, a pintura, a fotografia e diversos objetos para abordar a tensão entre a cultura indígena e a ocidental nas cidades, tendo sua pesquisa voltada aos processos coloniais de catequização dos povos nativos.

## LISTA DE IMAGENS

#### Bichos do Cerrado Nei Leite Xakriabá

Fotografias de Edgar Kanaykõ Xakriabá, 2023

Moringa-tatu, s.d. (p. 1) Argila vermelha com pintura de toá branco 31 x 18 cm Coleção do artista

Moringa-jacu, s.d. (p. 2) Argila vermelha com pintura de rocha preta e toá branco 30 x 16 cm Coleção do artista

Moringa-tamanduá, s.d. (p. 3) Argila vermelha com pintura de rocha preta e toá amarelo e marrom 35 x 16 cm Coleção do artista

Moringa-siriema, s.d. (p. 4) Argila vermelha com pintura de toá cinza e branco 37 x 16 cm Coleção do artista

Moringa-marreca, s.d. (p. 5) Argila vermelha com pintura de toá branco, marrom e preto 32 x 17 cm Coleção do artista

Moringa-cobra, s.d. (p. 6)
Argila vermelha com pintura
de rocha preta e toá branco
36 x 16 cm
Coleção do artista

Moringa-coruja, s.d. (p. 7)
Argila vermelha com pintura
de toá marrom, branco, preto
e vermelho
33 x 15 cm
Coleção do artista

Moringa-veado, s.d. (p. 8) Argila vermelha com pintura de toá branco e cinza 32 x 16 cm Coleção do artista Moringa-onça (laiá Cabocla), s.d. (p. 9) Argila vermelha com pintura de rocha preta 33 x 18 cm Coleção do artista

Moringa-gavião, s.d. (p. 10) Argila vermelha com pintura de toá vermelho e branco 35 x 15 cm Coleção do artista

#### Fiação de barro Josi

Fotografias de Daniel Mansur, 2024

Série: grão de água, gota de terra, 2024 (p. 24 e 26)
Feijão preto, carvão, terras de Morro Vermelho (MG),
Entre Rios (MG), Sítio do Mocó (PI) e Tabatinga do Vale do Jequitinhonha (MG) sobre tecido costurado em bambu
111 x 185 cm
Coleção da artista

Série: grão de água, gota de terra, 2024 (p. 28 e 29)
Terras de Morro Vermelho (MG), Entre Rios (MG), Sítio do Mocó (PI) e Tabatinga do Vale do Jequitinhonha (MG) sobre tecido costurado em bambu
184 x 105 cm
Coleção da artista

Série: chão de molho e imbigos, 2024 (p. 31)
Carvão, mangue, nódoa de banana e juntada de terras sobre tecido costurado em bambu
63 x 87 cm
Coleção da artista

Série: chão de molho e imbigos, 2024 (p. 32) Água de feijão preto, açafrão, juntada de terras e tabatinga sobre tecido costurado em bambu 70 x 94 cm Coleção da artista

#### Terraças Cristiano Lenhardt

Fotografias de Ding Musa, 2019 (p. 42, 43, 44, 45, 49, 50) e de Jonathas de Andrade, 2019 (p. 46 e 47).

Terraças #2, 2019 (p. 42)
Barro e pigmentos naturais sobre algodão cru
200 x 240 cm
Cortesia Fortes D'Aloia
& Gabriel

Terraças #1, 2019 (p.44 e 45) Barro e pigmentos naturais sobre algodão cru 190 x 240 cm Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel

Terraças #7, 2019 (p. 46)
Barro e pigmentos naturais sobre algodão cru
240 x 243 cm
Cortesia Fortes D'Aloia
& Gabriel

Terraças #4, 2019 (p. 49 e 50) Barro e pigmentos naturais sobre algodão cru 207 x 240 cm Cortesia Fortes D'Aloia & Gabriel

#### Barrear Inês Antonini, Liliane Dardot e Santana Dardot

Fotografias de Liliane Dardot e Santana Dardot, 2024 (p. 60 a 66)

#### Fotoarqueologia Maurício de Paiva

Fotografias digitais DSLR 35mm, feitas em estúdio, de cerâmicas das seguintes culturas e fases arqueológicas da história antiga da Amazônia brasileira, 2019-2022.

© Maurício de Paiva

Cerâmica Guarita, s.d. (p. 67) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

Cerâmica Maracá, s.d. (p. 68) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

Cerâmica Jatuarana, s.d. (p. 69) Acervo RT do Departamento de Arqueologia (DARQ) / Universidade Federal de Rondônia (UNIR)

Cerâmica Marajoara, s.d. (p. 70) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

Cerâmica Marajoara, s.d. (p. 72) Acervo Reserva Técnica do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (USP), da coleção Banco Santos Cerâmica Tapajônica, s.d. (p. 73) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

Cerâmica Aruã, s.d. (p. 75) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

Cerâmica Pocó, s.d. (p. 76) Acervo Museu Paraense Emílio Goeldi / MPEG (Coleção Arqueológica Reserva Técnica Mário Ferreira Simões)

#### Mestre Vitalino Pierre Verger

Fabricação de cerâmica, Caruaru, 1947 (p. 86 a 96) Impressão em gelatina e prata 40 x 40 cm Acervo © Fundação Pierre Verger

#### Vermelho pé de pombo Tiago Gualberto

Série Fim do Asfalto, 2016 (p. 106 a 109) Impressão a laser e pigmento mineral Coleção do artista

Cores da terra Associação Tingui Fotografias de Erika Riani, 2020 (p. 111 a 116)

Sem título, 2020 Reprodução fotográfica Acervo Associação Tingui

#### Uma casa de barro no Pampa Xadalu Tupã Jekupé

Fotografias de Renato Parada, 2022 (p. 126 a 133) e Xadalu Tupã Jekupé (p. 134), 2023

Tatá Piriri, 2022 (p. 126) Acrílica sobre tela 200 x 120 cm Coleção Museu de Arte Moderna de São Paulo

Nhemongarai Opy´i, 2022 (p. 128) Acrílica sobre tela 178 x 110 cm Coleção particular

Jacy Kuaray, 2022 (p. 130) Acrílica sobre tela 183 x 96 cm Coleção particular

Yvy Tenondé, 2022 (p. 133) Acrílica sobre tela 150 x 90 cm Coleção Museu Nacional de Belas Artes

A casa do tempo: A morada dos espíritos das avós, 2023 (p. 134) Acrílica e óleo sobre tela 190 x 140 cm Coleção particular

#### Exercícios para grãos e gotas de barro Josi

Mãos de Seu João e Dona Alice, pai e mãe da artista Fotografias de Josi, 2024 (p. 145 a 148)

#### Memórias do corpo-barro Priscila Leonel

Fotografias de Cristiano Zanardi, 2024 Sem título, 2019 (p. 149) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Santos/SP 40 x 18 cm Coleção da artista

Sem título, 2022 (p. 150) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Sorocaba/SP 20 x 30 cm Coleção da artista

Sem título, 2018 (p. 151) Argila terracota, queima em forno a lenha, 800°C, Tracunhaém/PE 10 x 6 cm Coleção da artista

Sem título, 2022 (p. 152) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Sorocaba/SP 30 x 30 cm Coleção da artista

Sem título, 2021 (p. 153) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Sorocaba/SP 30 x 14 cm Coleção da artista

Sem título, 2023 (p. 154) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Piratininga/SP 10 x 4 cm Coleção da artista

Sem título, 2018 (p. 157) Argila terracota e engobes, queima em forno a gás, 1.000°C, Santos/SP 12 x 6 cm Coleção da artista Sem título, 2021 (p. 158) Argila terracota, queima em forno a gás, 1.000°C, Sorocaba/SP 25 x 12 cm Colecão da artista

## **Xe rapó Andrey Guaianá Zignnatto**Stills do vídeo *Xe rapó*, 2020

(p. 168 a 176) 4'15" Coleção do artista

#### O vazio da chawan Hideko Honma

llustrações de Hideko Honma, 2024 (p. 186 a 190)

#### Passagem Celeida Tostes

Fotografias de Henri Stahl, 1979 (p. 191 a 204) Passagem, 1979 Detalhes de registro da performance Cortesia Galeria Superfície

#### Abecedário Maria Lira Marques

Fotografias de Ricardo Miyada, 2024 (p. 214 a 240) Alfabeto para o *Dicionário* da religiosidade popular, organizado por Frei Xico, década de 2010 Pigmentos naturais sobre papel 26 peças de aproximadamente 15 x 21 cm Acervo Museu de Araçuaí -Um presente de Frei Xico e Lira Marques

## **INSTITUTO TOMIE OHTAKE**

#### CONSELHO DELIBERATIVO

Ricardo Ohtake

Presidente do conselho e fundador do Instituto Tomie Ohtake

#### Renata Carvalho Beltrão C. Biselli

Vice-presidente do conselho

Antonio de Souza Corrêa Meyer

Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves Clovis Hideaki Ikeda

Fernando Gomes de Morais Fernando Shimidt de Paula Frances Reynolds Inês Mindlin Lafer

João Roberto Vieira da Costa

Liliane Cássia Rocha dos Santos Roberto Miranda de Lima

Taís Wohlmuth Reis Walter Appel

#### **DIRETORIA ESTATUTÁRIA**

Marcy Junqueira Presidenta Rodrigo Ohtake Vice-presidente DIRETORA EXECUTIVA
Gabriela Moulin

DIRETOR ARTÍSTICO
Paulo Mivada

DIRETOR DE FINANÇAS E OPERAÇÕES Fábio Santiago

CONSELHO FISCAL
Miguel Martin
Gutierrez Filho
Patricia Regina
Verderesi Schindler
Sérgio Massao Miyazaki

Antonio de Souza Corrêa Meyer Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves Clovis Hideaki Ikeda

**ASSOCIADOS** 

Clovis Hideaki Ikeda Fernando Gomes de Morais Fernando Shimidt de Paula Flavia Buarque de Almeida Frances Reynolds

Inês Mindlin Lafer Jandaraci Ferreira de Araujo

João Roberto Vieira da Costa Liliane Cássia Rocha

dos Santos Marlui Nobrega Miranda Renata Carvalho

Beltrão C. Biselli Renata Vieira da Motta Ricardo Ohtake Roberto Miranda de Lima Taís Wohlmuth Reis Tito Enrique da Silva Neto

Walter Appel

#### **DIRETORIA EXECUTIVA**

Gabriela Moulin
Diretora executiva
Fernanda Lima Beraldi
Gerente de planejamento

Maria de Fátima Rocha Secretária executiva

#### CAPTAÇÃO DE RECURSOS E PROJETOS Julia Bergamasco

Gerente executiva de captação de recursos e projetos

Paulo César Jr. Assistente de captação de recursos e projetos

Rafael Pinheiro
Analista de captação

de recursos e parcerias internacionais

#### **EDITORIAL E DESIGN**

Vitor Cesar

Superintendente de design

Paula Lobato

Designer **Divina Prado** 

Especialista em editoração

Felipe Carnevalli

Especialista em editoração

#### COMUNICAÇÃO

Amanda Sammour

Gerente de comunicação

Amanda Dias de Almeida

Analista de

comunicação sênior

Martim Pelisson

Assessor de imprensa

Ricardo Miyada

Audiovisual

#### **DIRETORIA ARTÍSTICA** Paulo Mivada Diretor artístico

Ana Roman

Superintendente artística

#### **CURADORIA** Catalina Bergues

Julia Cavazzini Sabrina Fontenele

#### **PRODUÇÃO**

#### Carolina Pasinato

Gerente de produção

#### Nicole Plascak

Coordenadora de produção

#### André Bella

**Pedro Lemme** 

Rodolfo Borbel

Victor Constantino

#### Produtores Ligia Zilbersztejn

Arquiteta

#### **EDUCAÇÃO**

#### Claudio Rubino

Especialista em educação e acessibilidade

#### Mariana Galender

#### Coordenadora de

ação educativa

#### Mariana Per

Especialista em educação

e diversidade

#### **Natame Diniz**

Especialista em educação

e território

#### Thamata Barbosa

Produtora

#### Andrea Lalli de Freitas **Guilherme Lima Fernandes**

Kaya Fernanda Vallim

Maria Cecilia Lima

Educadores

#### DIRETORIA DE FINANÇAS **E OPERACÕES**

Fábio Santiago

Diretor de finanças e operações

#### **FINANCEIRO**

#### Carlito Oliveira Junior

Coordenador financeiro

#### Willian dos Santos

Analista financeiro

#### Tarcísio Barbosa

Estagiário

#### **RECURSOS HUMANOS**

#### Tatiane Romani

Analista de

recursos humanos

Vitória Gomes

Aprendiz

#### JURÍDICO Escritório BS&A

Mei Jou

Advogada

#### **OPERACIONAL**

Marcos Sutani

Coordenador

#### **APOIO**

Alessandro Nóbrega

de Oliveira

Cristiane Aparecida

Santos

Elza Martins Santos

Fabio Antonio de Araúio

Jonas Pires Gomes Costa

Marcelo Mariano

de Oliveira

Margarete Oliveira

Tainara de Jesus Veloso

Vandoclecio Vicente

de Araújo

#### I IMPEZA

Jairo do Nascimento

Sebastião Alves Silva

#### **MANUTENÇÃO TÉCNICA**

Adilson Oliveira da Silva Jacildo Antonio de Paula

Jeferson de Almeida Souza

7FI ADORIA

Valdir Ramos da Silva

ANALISTA DE TI

Wesley Pereira

## **BARRO — CADERNO-ENSAIO 1**

EDIÇÃO Instituto Tomie Ohtake

ORGANIZAÇÃO E
COORDENAÇÃO
EDITORIAL
Divina Prado
Felipe Carnevalli
Gabriela Moulin

PROJETO GRÁFICO Felipe Carnevalli Paula Lobato Vitor Cesar

PRODUÇÃO Ana Roman Carolina Pasinato

**TEXTOS Divina Prado** Felipe Carnevalli Gabriela Moulin Helena Lima Hideko Honma Inês Antonini Josi Liliane Dardot Mãe Celina de Xangô Maria Aparecida Leite Maria Lira Marques Marli de Jesus Costa Nei Leite Xakriabá Priscila Leonel Rachel Hoshino Santana Dardot Sirlene Giannotti Tiago Gualberto

TRANSCRIÇÃO Pedro Teixeira

PREPARAÇÃO DE TEXTOS Divina Prado Felipe Carnevalli REVISÃO DE TEXTOS

Trema Textos

Rachel Murta

COORDENAÇÃO DE ACESSIBILIDADE Claudio Rubino

**AUDIODESCRICÕES** 

E NARRAÇÕES
Vozes Diversas
Cintia Alves
Elaboração de texto
Lara Souto Santana
Consultoria
Dri Carvalho
Narração

Ver com palavras
Lívia Motta
Márcia Martins
Elaboração de texto
Cristiana Cerchiari
Consultoria
Fernando Victorino
Narração

Maré Dissidente
Acessibilidade
Criativa
Silvia Silveira
Gean Marchesine
Elaboração de texto
Edgard Jacques
Consultoria
Gabi Martins
Gean Marchesine
Narração

Def Acessibilidade
e Cultura
João Paulo Lima
Thiago Cerejeira
Elaboração de texto
Thiago Cerejeira
Consultoria
João Paulo Lima
Narração

Potyguaras Juão Nyn Narração EDIÇÃO DE ÁUDIOS Kerensky Barata Edição e masterização

AMBIENTAÇÃO SONORA Juliana Keiko Criação e composição Bianca Milanda Mixagem e masterização

LIBRAS
Maré Dissidente
Acessibilidade
Criativa
Nayara Rodrigues
Libras
Gabi Martins

Narração
Eberson
Captação
Leticia Bina
Edicão e Legendagem

IMPRESSÃO EM BRAILLE Casa do Braille Sinalização Visual e Tátil

ARQUIVO DIGITAL ACESSÍVEL John Keven Rodrigo Gomes Formatacão

REVISÃO FINAL Divina Prado Felipe Carnevalli Paula Lobato AGRADECIMENTOS
Alexandre da Cunha
Gomide&Co
Gustavo Nóbrega
Hélia Mariza Nogueira Silva
Jamyle Hassan Rkain
Ligia Carvalhosa
Museu Paraense
Emílio Goeldi
Mariana Berutto
Viviane Fortes

CAPA Intervenção gráfica sobre fotografia de moringa de Nei Xakriabá. Fotografia de Edgar Kanaykő Xakriabá, 2023

TIRAGEM
1.400 exemplares

IMPRESSÃO Ipsis

PAPÉIS Masterblank Linho LD 270g e Offset 120g

TIPOGRAFIAS Chromatic e Baskerville URW

ISBN 978-65-89342-40-3

### © Instituto Tomie Ohtake INSTITUTO TOMIE OHTAKE

Complexo Aché Cultural Rua Coropés, 88 – 05426-010 Pinheiros – São Paulo (11) 2245-1900 www.institutotomieohtake.org.br instituto@institutotomieohtake.org.br 2024



Idealização

# TOMIE OHTAKE

Realização







MINISTÉRIO DA CULTURA



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Barro / [organização Instituto Tomie Ohtake ; coordenação Divina Prado, Felipe Carnevalli, Gabriela Moulin]. -- 1. ed. -- São Paulo : Instituto Tomie Ohtake, 2024. --(Caderno-ensaio ; 1)

> Vários autores. ISBN 978-65-89342-40-3

1. Arte - Educação 2. Cerâmica 3. Cultura I. Prado, Divina. II. Carnevalli, Felipe. III. Moulin, Gabriela. IV. Série.

24-201559 CDD-700.9

Índices para catálogo sistemático:

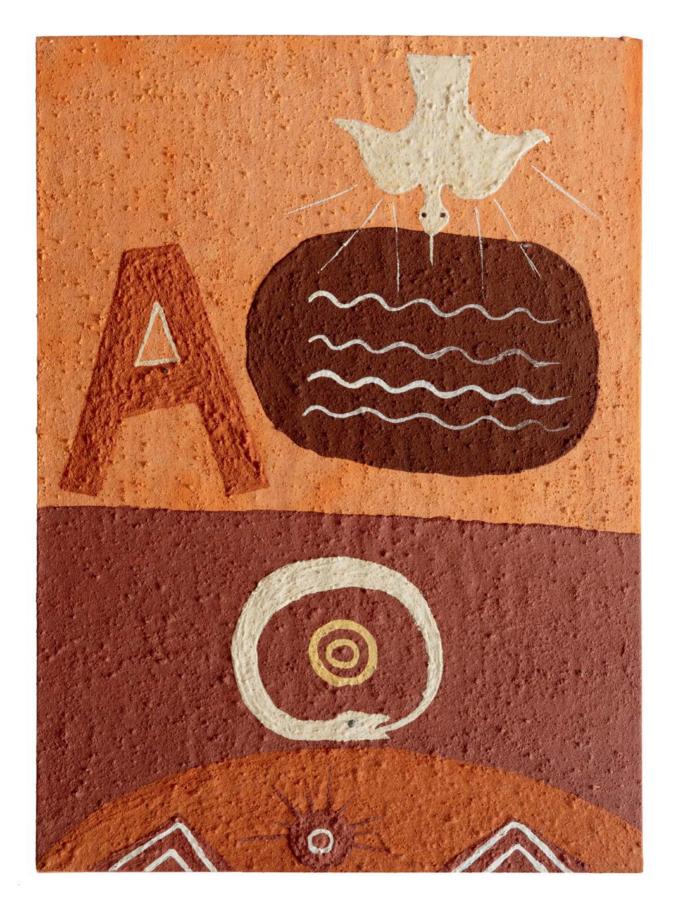
1. Arte e cultura : Ensaios críticos 700.9

Tábata Alves da Silva -Bibliotecária - CRB-8/9253

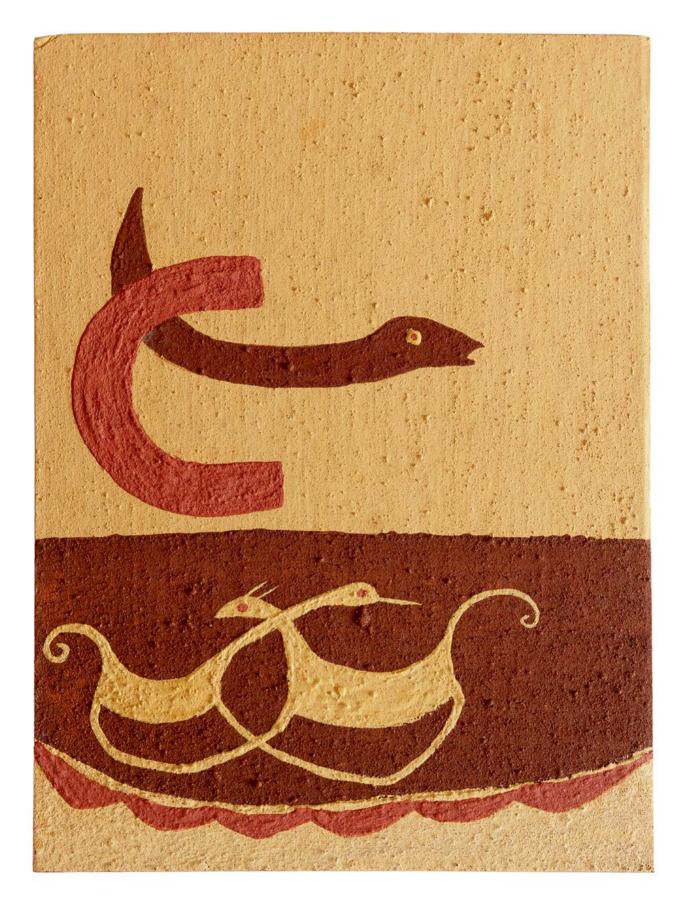
## **ABECEDÁRIO**

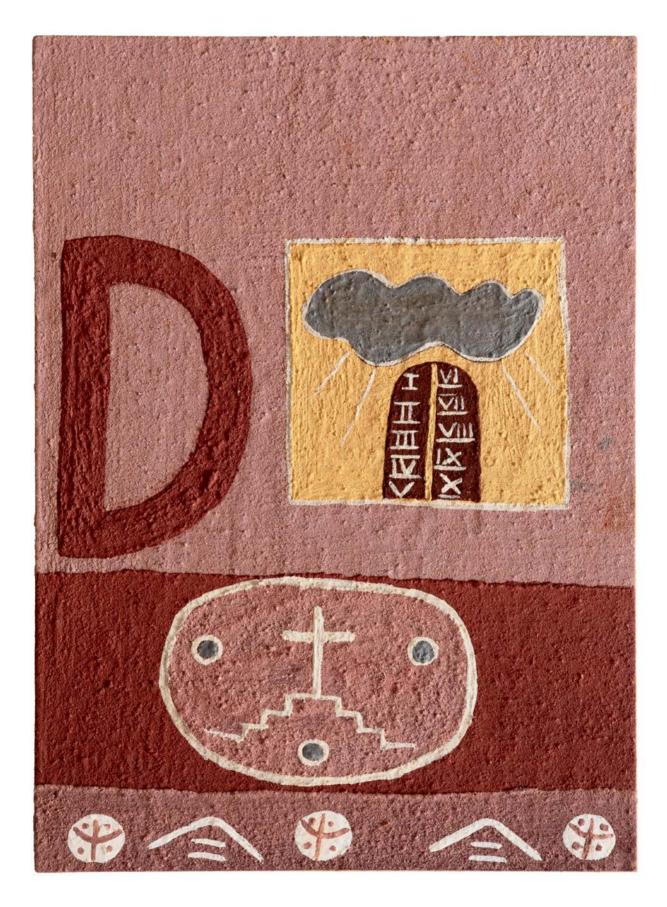
## Maria Lira Marques

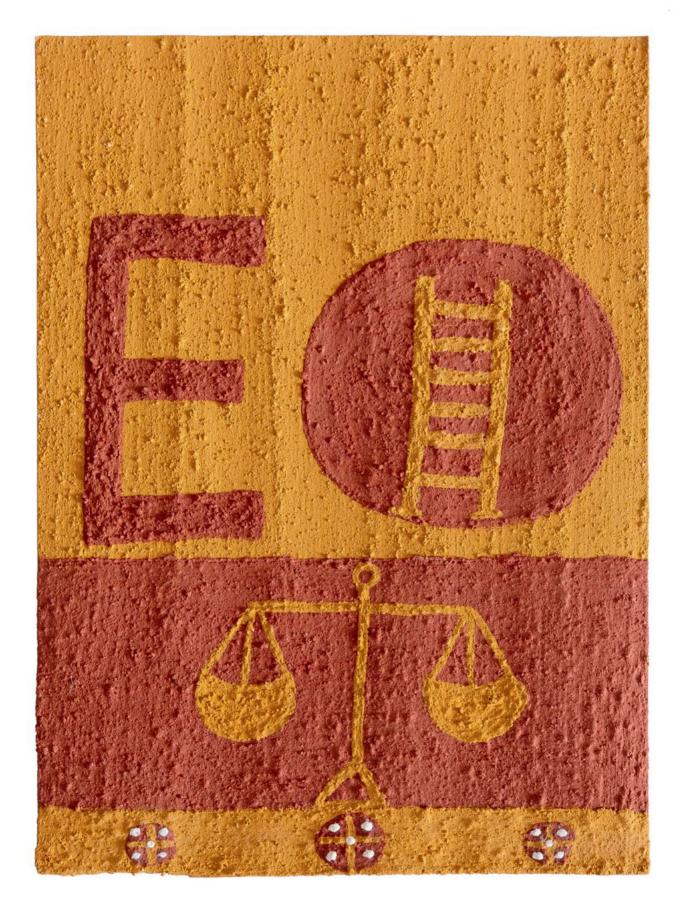
Ao conhecermos as letras e sua ordem, elas passam a fazer parte de nosso imaginário, e observar o abecedário do início ao fim é quase como trilhar um caminho conhecido em direção a um lugar que habita a memória. No abecedário criado pela artista Maria Lira Marques para o Dicionário da religiosidade popular, escrito por Frei Xico, as letras nos surpreendem ao se apresentarem ao lado de pequenos desenhos e anotações. Para Lira, as letras, com seus desenhos e sonoridades, também são compreendidas como símbolos em torno dos quais orbitam variados significados. O abecedário foi construído com tintas feitas com as terras coloridas do Vale do Jequitinhonha (MG), corporificando em sua constituição a diversidade do território.





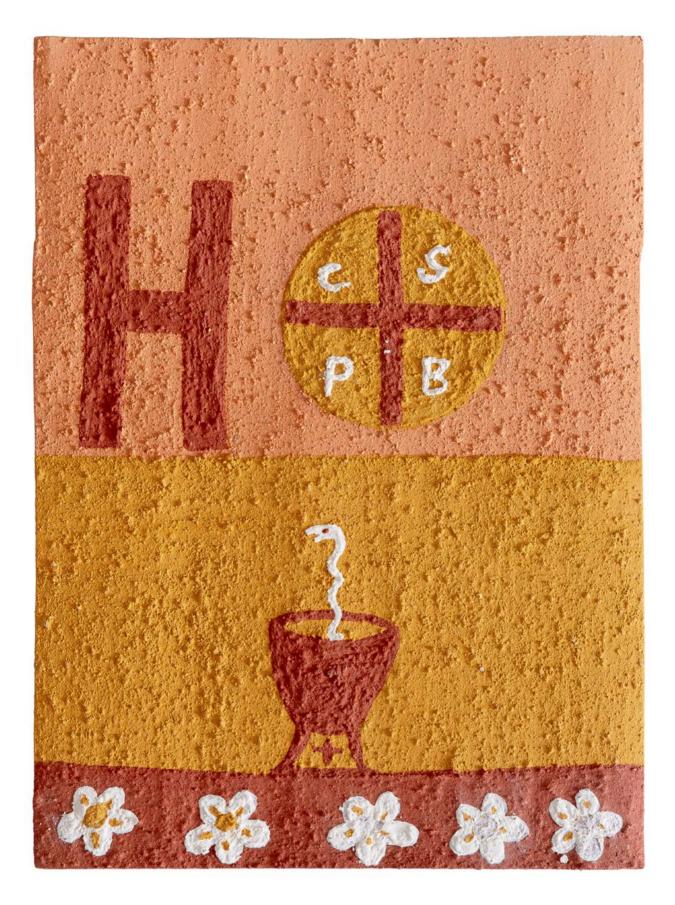


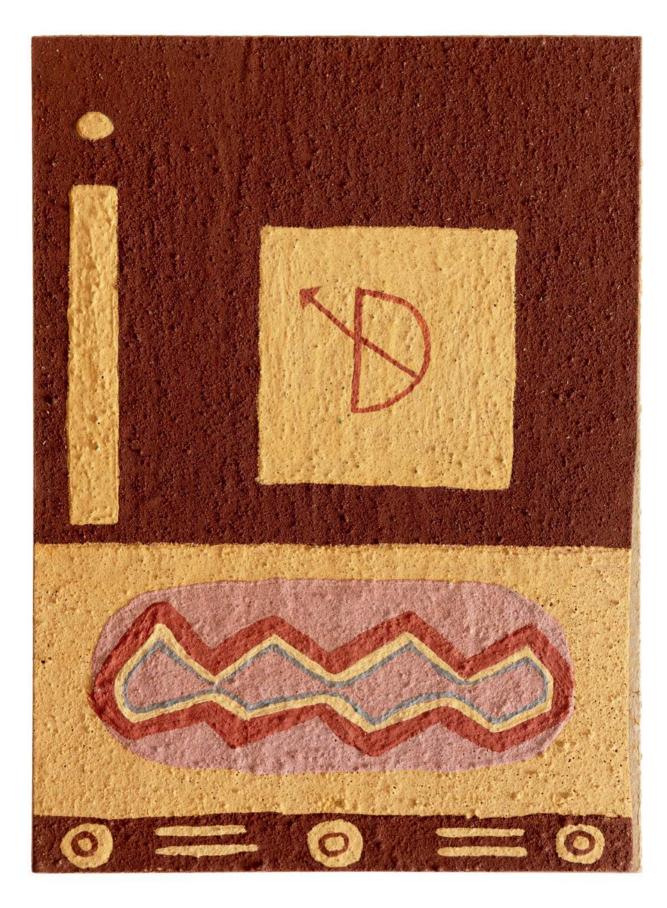


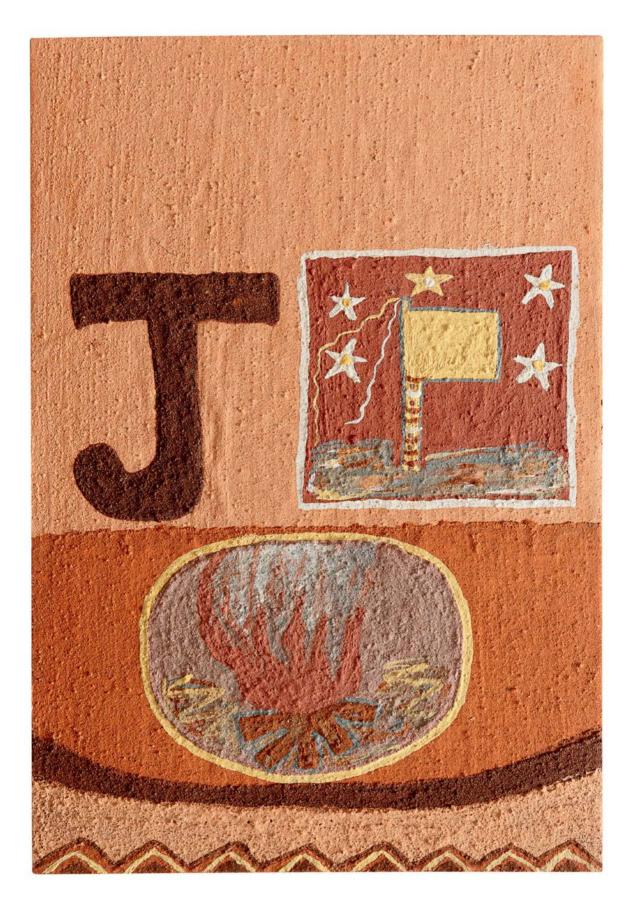




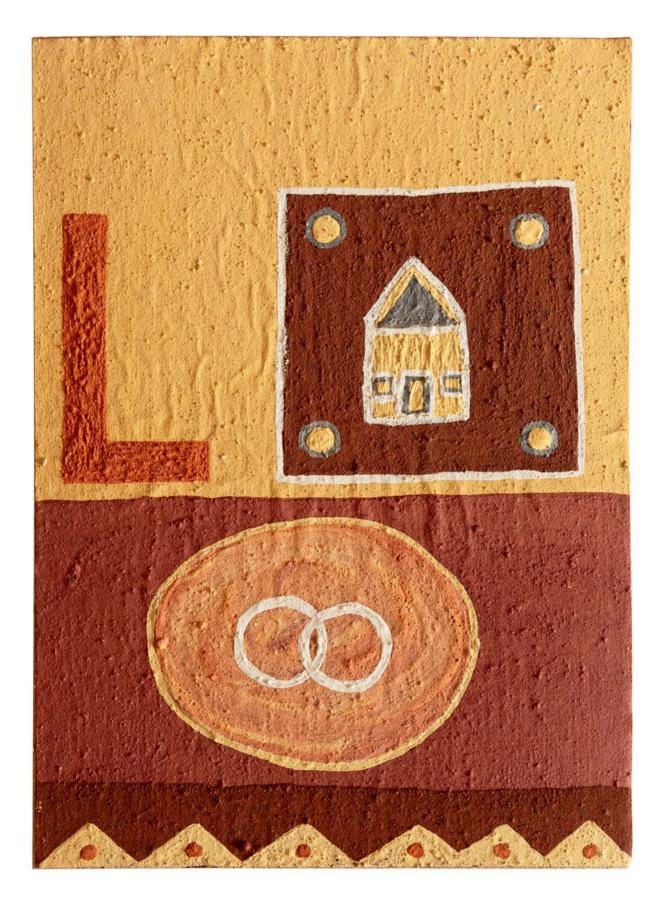




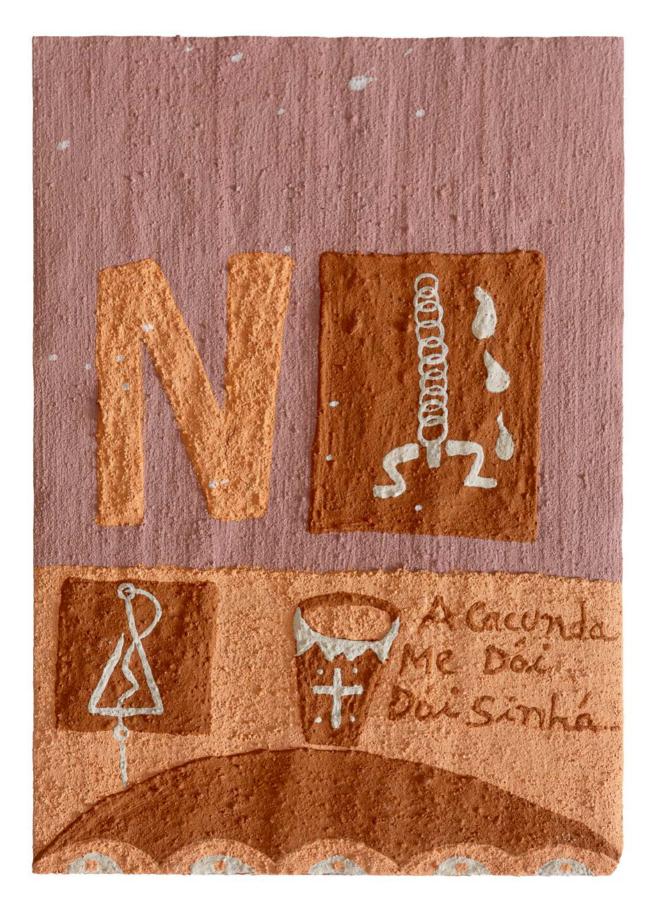


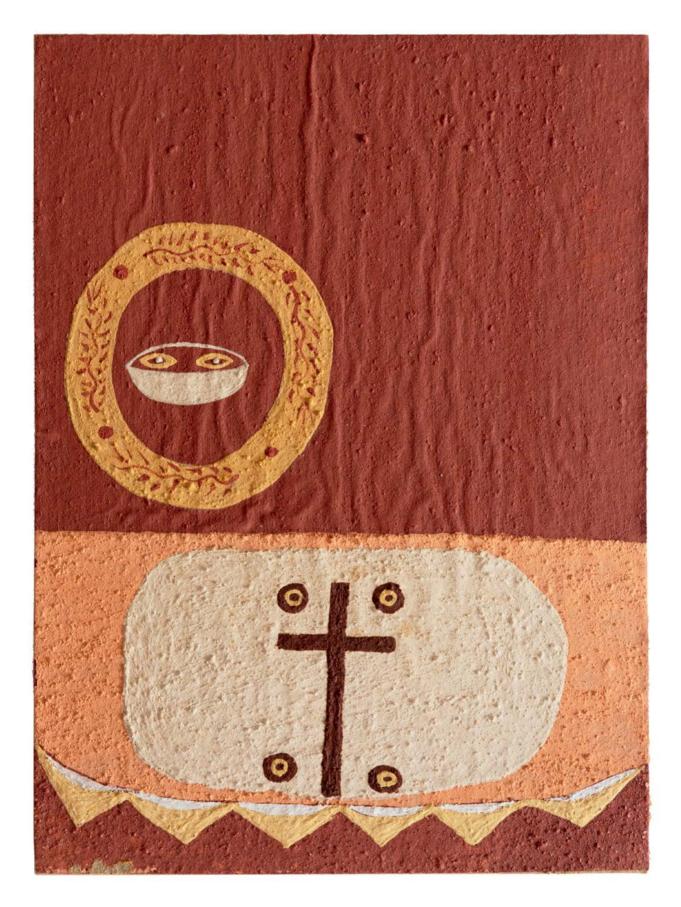


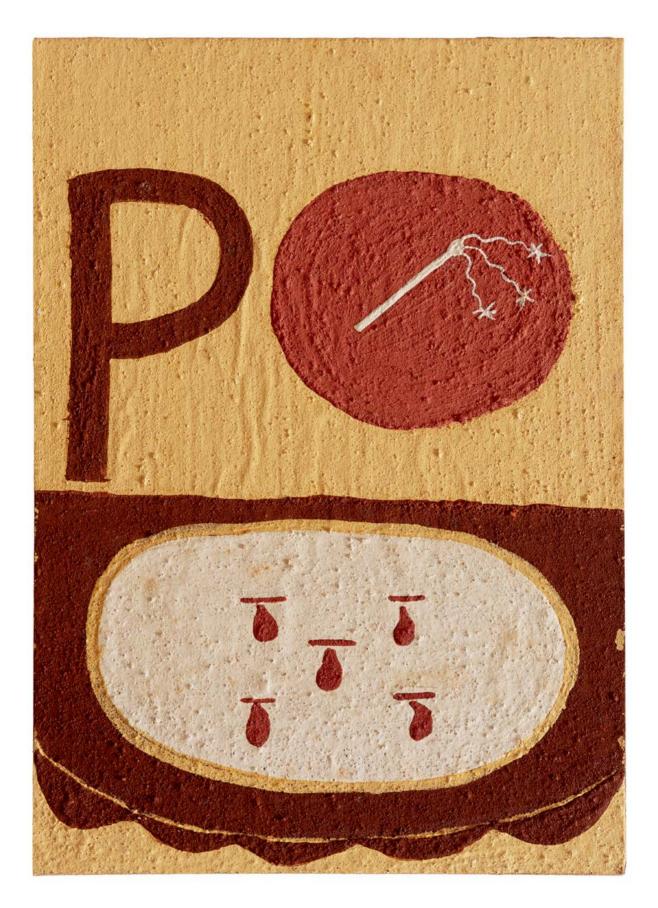


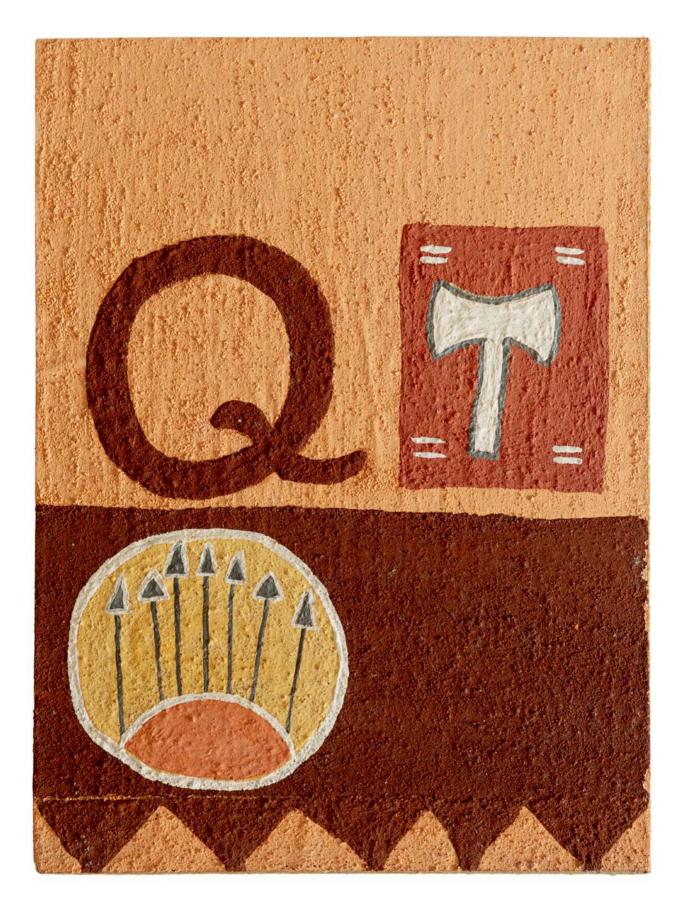


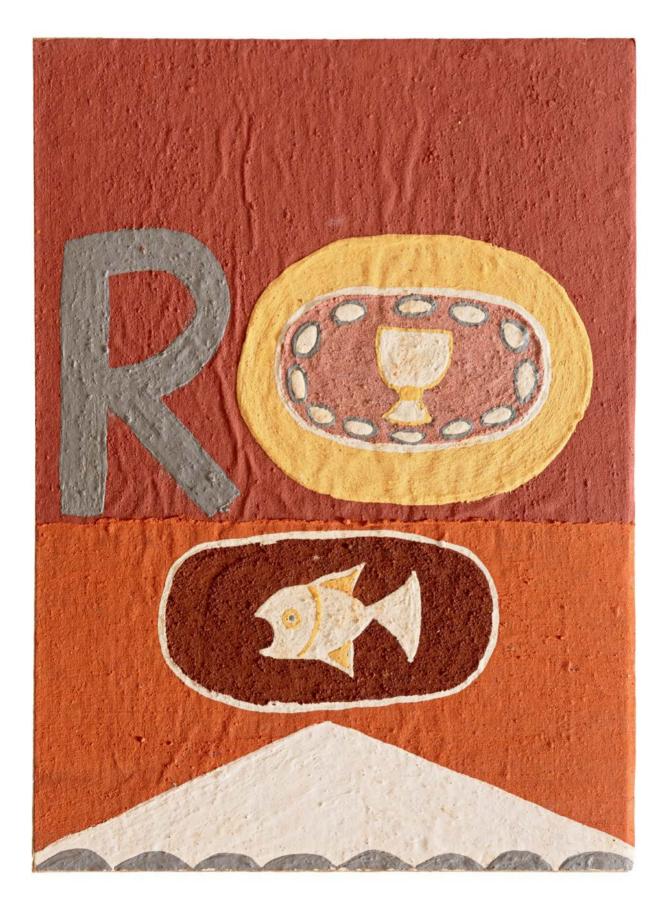


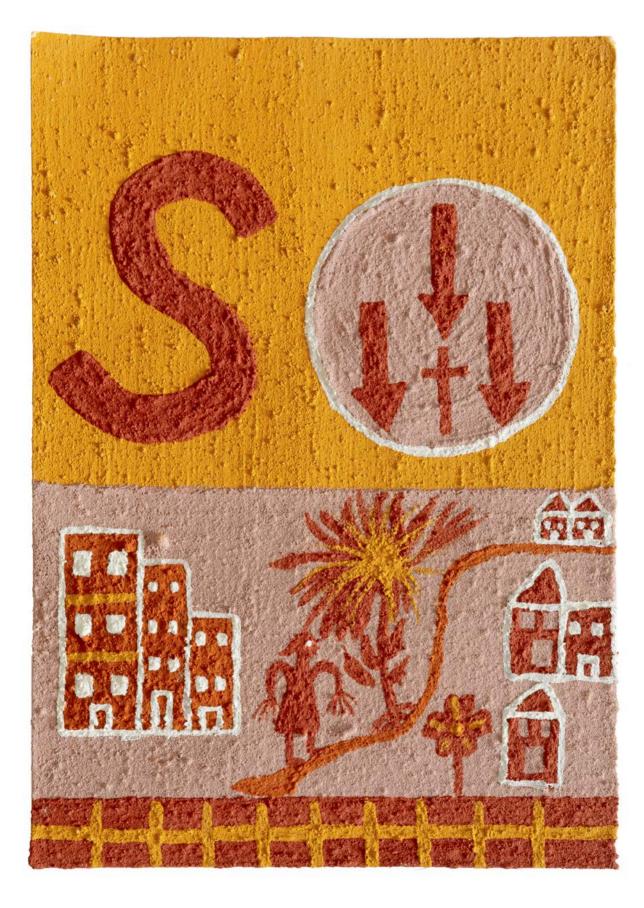


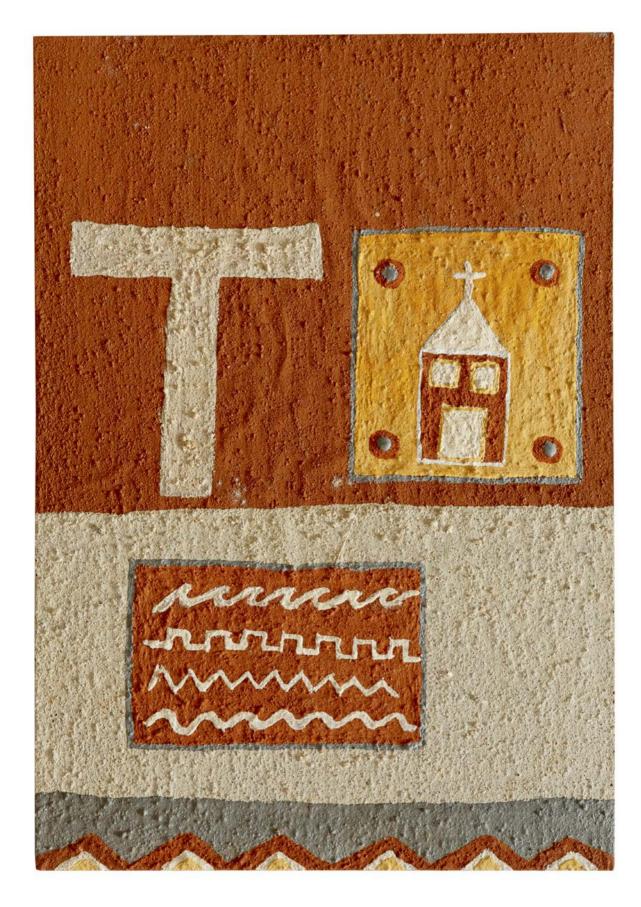


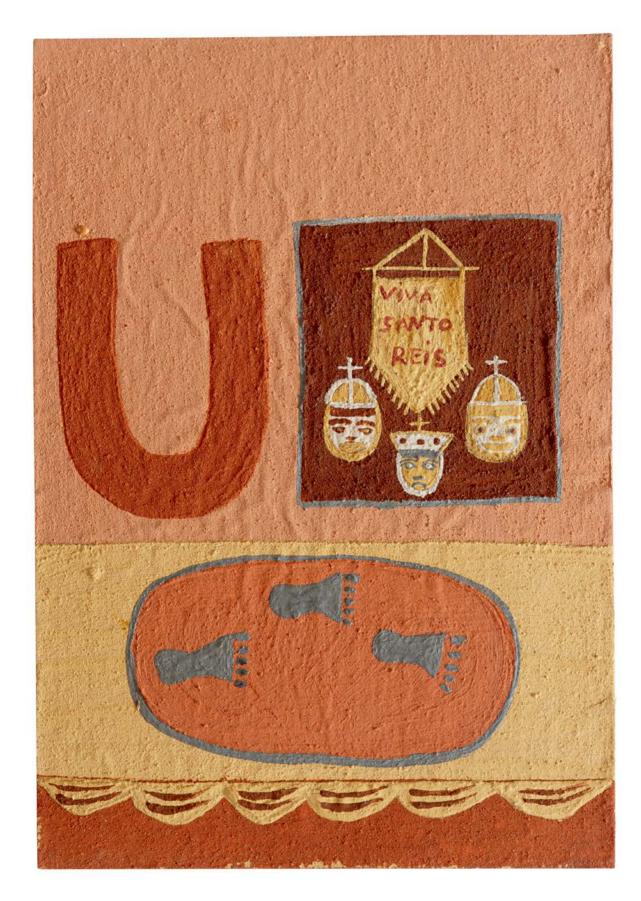




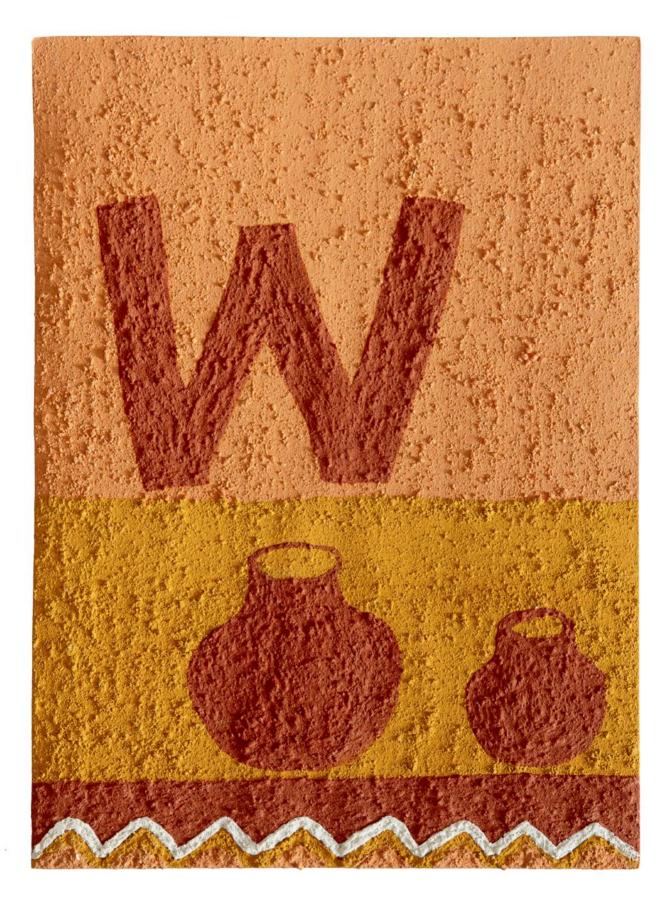


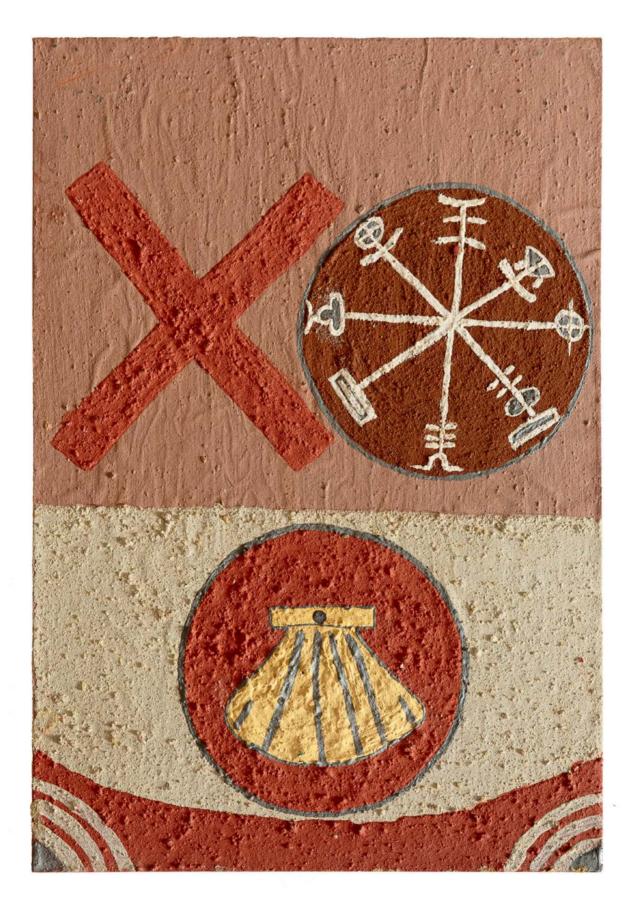


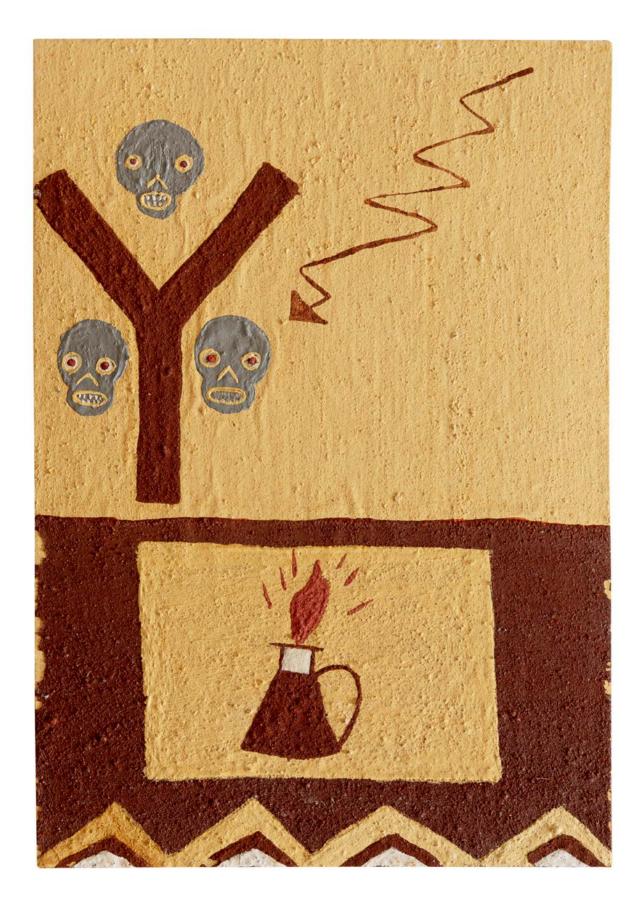


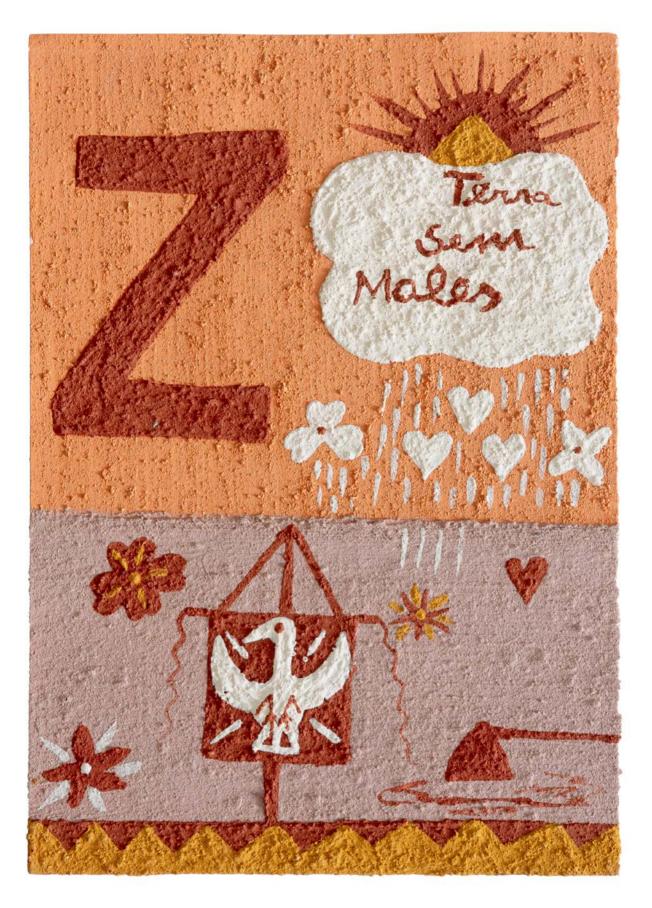












Andrey Guaianá Zignnatto Associação Tingui Celeida Tostes Cristiano Lenhardt Helena Lima Hideko Honma Inês Antonini Josi Liliane Dardot Mãe Celina de Xangô Maria Aparecida Leite

Maria Lira Marques Marli de Jesus Costa Maurício de Paiva Nei Leite Xakriabá Pierre Verger Priscila Leonel Rachel Hoshino Sirlene Giannotti Tiago Gualberto Xadalu Tupã Jekupé

ISBN 978-65-89342-40-3