UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
INSTITUTO DE PSICOLOGIA
Curso de Pós-Graduação em Psicologia

À ESCUTA DO FAZER

A imaginação simbólica entre o artesão e a matéria prima

Thais Wense de Mendonça Cruz

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do grau de Doutor em Psicologia.

Orientador:

Dr. João Augusto Frayze-Pereira.

SÃO PAULO

2001

“A potência humana se reduz a aproximar ou afastar os corpos naturais uns dos outros; tudo o mais é inteiramente operado pela natureza, fora do alcance da nossa vista”.

Francis Bacon

AGRADECIMENTOS

A meus dois amores: Rui e Antonio Granziera.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
Saudade dos artesãos.....	10
Primeiras lembranças.....	12
Revelações do filme Gabbeh	14
Observações adicionais.....	16
Problemas do trabalho artesanal	18
Construindo o problema	19
O complexo do artesão	25
Delineando algumas questões	32
A imaginação criadora e a matéria da irreabilidade.....	37
O artesão em sua oficina, sua intimidade.....	41
O artesão no universo contemporâneo.....	47
Capítulo I: A PESQUISA	
Objetivos	55
Questões de Método.....	56
Procedimentos	60
1. Procurando artesãos	60
2. Entrevistando artesãos	63
3. Análise das entrevistas	69
Capítulo II:	
A CERÂMICA E OS QUATRO ELEMENTOS.....	73
Observações pertinentes a essa leitura	75
Visitando uma exposição de arte	77
A casa do ceramista Cleófas	78
As raízes da imaginação, onde nasceu a criança.....	81

O amor pelo pai e a abertura para um outro elemento.....	84
A inconsciência da natureza do elemento	89
Duas realidades de um mesmo elemento	91
A humanização da matéria amada	93
A essência do trabalho artesanal – o complexo do ceramista.....	101
O enraizamento no corpo, o fio entre a vida e a morte.....	106
O menino ferreiro – forjador de alegrias.....	111
Em busca da terra prometida e da linhagem divina.....	114
A saída do labirinto.....	121
A palavra – uma nova ferramenta.....	124
Do ferreiro ao ceramista: a imaginação entre dois complexos....	132
O encontro da Terra dura e seca com a água doce.....	140
Segunda passagem pelo labirinto.....	142
O percurso da queda.....	145
O amor e a saída do labirinto – a “Obra do Sol”.....	153
A luz no fundo do túnel – a ética da água viva.....	158
Construção da nova vida, do novo homem.....	162
Refazendo a vida, buscando o que faltava.....	168
Capítulo III:	
COMPARANDO COM OUTROS ARTESÃOS.....	177
Primeiros contatos com a matéria prima.....	178
A matéria prima precisa ser conquistada.....	193
O labirinto horizontal	198
O labirinto vertical.....	201
O encontro consigo no trabalho.....	207
A matéria prima – lugar permanente no mundo.....	213
Afinal, quem é o artesão?.....	228
CONCLUSÃO.....	240

BIBLIOGRAFIA.....	249
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Este trabalho partiu da necessidade de aprofundar uma pesquisa anterior que resultou na dissertação de mestrado designada Miragens da Existência - alguns aspectos simbólicos do ato de tecer, apresentada ao Instituto de Psicologia da USP em 1996, e publicada em 1998 pela Editora Annablume com o apoio da FAPESP. Tal pesquisa versou sobre a relação do tecelão com seu trabalho, relação analisada do ponto de vista das forças criativas, manifestas nas imagens simbólicas que este trabalho produz.

Nessa pesquisa, a tecelagem foi estudada e entendida como objeto simbólico. Interessava-nos resgatar o trabalho humano em sua dimensão primordial de trabalho-criação. Descobri que, na forma artesanal, o trabalho ainda preserva alguns vínculos com seu sentido original, ou seja, uma relação com uma espécie de magia, síntese de aspectos da ciência, da arte e da religião. A tecelagem, como forma artesanal, foi estudada por ser uma das mais antigas, sendo que alguns autores localizam seu nascimento no período Neolítico.

Concretamente, a investigação considerou as seguintes indagações: De que modo o trabalho artesanal é elaborado por quem o realiza? Como o tecelão percebe seu trabalho e que significações simbólicas estariam sendo depositadas no produto criado por ele? A proposta foi a de examinar se o ato de tecer, enquanto atividade artesanal, ajuda à integração psíquica de imagens (manifestações simbólicas) e de que modo isso se dá.

Na ocasião realizei entrevistas com tecelões usando as técnicas propostas por Pereira de Queiroz(1983)¹, ou seja, a de História de Vida, uma biografia registrada pelo pesquisador, do ponto mais antigo das lembranças do informante até a atualidade, e a de Depoimentos Pessoais que, concentrados num lapso de tempo mais reduzido, permitem aprofundar o número de informações e de detalhes. Essas entrevistas foram ordenadas em quatro narrativas com as quais estabelecemos correlação com imagens poéticas e mitológicas existentes na história da humanidade, delineando quatro formas de viver e de exercer a tecelagem. As imagens simbólicas pesquisadas serviram para ampliar as narrativas dos tecelões de onde pudemos, assim, extrair o conteúdo mítico e analisar a relação que os artesãos estabelecem com esses conteúdos através de seu trabalho.

Concluí que algumas narrativas são puro devaneios poéticos, carregados de imagens retiradas da matéria da tecelagem e de suas técnicas. O tecelão sonhador nem sempre tem consciência do que se passa: às vezes, emaranhado no “vício de tecer”, ele se enreda em lembranças que o paralisam, tornando seu trabalho monótono e dissociado da vida criativa. Assim, nem sempre o tecelão compreende o significado subjacente aos rituais de sua arte, mas às vezes isso ocorre, e seu vínculo com o trabalho que realiza se torna um espaço em que ele se projeta, tomando, aos poucos, consciência de si e do mundo, ampliando sua capacidade criadora e produzindo todos os frutos de que é capaz.

Esse estudo da tecelagem, sob o referido aspecto simbólico, serviu para perceber que o ato de tecer ajuda a integrar imagens psiquicamente. Isto é, o conteúdo da narração de alguns tecelões revelou metáforas do exercício de tecer, das ações e uso dos objetos que tal ofício implica,

¹ . Pereira de Queiroz, Maria Isaura- **Variações sobre a técnica de Gravador no Registro de**

como formas de expressar o imaginário, de representar e de significar transformações e reformulações existenciais dentro da vida e do trabalho.

CAPÍTULO I

SAUDADE DOS ARTESÃOS

O estudo sobre os tecelões abriu espaço para refletir sobre a idéia de que a tecelagem, como algumas outras formas artesanais que conheci, provê alguns artesãos de um sentido de realização específico, que torna suas vidas especialmente significativas. A maioria dos artesãos, mesmo aqueles que possuem algum reconhecimento como artistas, levam uma vida extremamente simples e austera, dedicando-se quase que exclusivamente ao trabalho. Um outro fator digno de nota é que, alguns deles, mesmo não possuindo outra fonte de renda, nunca tentaram uma outra forma de trabalho que garantisse o sustento de uma forma melhor e mais digna. Entretanto, todos esses artesãos têm uma verdadeira fixação no trabalho e mergulham durante horas num fazer que parece ser extremamente prazeroso para eles. Uns falavam de uma necessidade de mexer com a matéria prima, outros de que existe uma espécie de “vontade” que só é acalmada pelo fazer. Cada vez mais as impressões iniciais foram sendo amalgamadas na idéia de que a “vontade” de mexer com a matéria prima tinha origem numa função psíquica que liga o artesão com a vida e com seu próprio corpo, algo que ao mesmo tempo em que o faz sofrer, parece possuí-lo, traz uma espécie de realização que é fonte de alegria, na forma como ensinou a tecelã Margarida:

“O tear é bonito, porque é até que... eu... ele é que me deu o modo de viver!... Cê entendeu? Então tem que ter um amor nele uma coisa fina...”².

² . Cruz, T.W. de M. – **Miragens da existência**: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia. Annablume Fapesp.1998. p.51

É como se a atividade artesanal e a matéria prima imprimissem no artesão uma conduta especial, cujas atribuições vão além das necessidades do ofício. Era como se o desejo de tecer estivesse vinculado a uma saudade do passado, a de algo perdido, talvez relacionado com a pré-existência³ ou a ancestralidade. A concentração do trabalho por longos períodos insinuava que os artesãos escutavam algo, imperceptível para alguém que os observasse. Algo que se desenvolvia em sua imaginação.

Julguei necessário continuar investigando para compreender melhor o que o fazer artesanal parecia ocultar, que espécie de satisfação justificaria que uma pessoa se dedicasse horas a fio a um fazer que, por vezes, era causa de os enormes problemas financeiros que precisava enfrentar? Alguns deles, quando coagidos pela necessidade, desenvolviam o artesanato à noite e trabalhavam para se sustentar durante o dia.

³ . O termo **pré-existente** significa aqui o primeiro par arquetípico primordial engendrados do caos criativo. Isso se baseia na mitologia africana investigada por Leite, F. R. da R. – A Questão Ancestral – notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo. Tese de doutoramento. Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia da USP- S.P.1982.

PRIMEIRAS LEMBRANÇAS

Procurei em minha experiência individual, enquanto ser humano e pesquisadora, onde se enraizava a necessidade de buscar na imaginação dos artesãos o vínculo humano com a natureza. Senti ressonância com profundas recordações da minha pré-história, cujo acesso só me foi possível através de emoções sentidas que pude associar a três obras de arte: uma história infantil, uma música e fragmentos da imagem do lindo jardim da Piedade situado no centro de Salvador.

Na minha experiência infantil, o contato com a história da Sereiazinha de Andersen me lançou no mais profundo desespero. O caso é que ela teve que deixar de ser sereia e abandonar o amor ainda em estado de sonho, iludindo-se ao ir em busca da vida humana, deixando-se tragar pela insensibilidade do jovem príncipe cuja cegueira quase a matou. Sofria junto com a Sereiazinha e fazia minha mãe ler e reler a história, na esperança de que o final fosse diferente. Porém, embora isso nunca ocorresse, passei lentamente do mais sofrido desespero para um recolhimento sóbrio de reflexões acerca da possibilidade real ou irreal da passagem do mundo das sereias para o mundo humano. Tempos depois, ouvi pela primeira vez a música *Revêrie* de Schumann e o antigo desespero me assaltou. O sofrimento foi bem menor, mas o interesse vivo pela música me fez pedir para ouvi-la repetidas vezes, buscando, talvez, encontrar em seus acordes algo pressentido, que tinha a ver com uma espécie de saudade do desconhecido. Na mesma época, minha mãe costumava nos levar para o Jardim da Piedade a fim de esperar meu pai sair do trabalho. Havia uma fonte luminosa no centro, cujas luzes translúcidas davam às águas que se movimentavam um brilho e uma limpidez maravilhosa. Sentada no colo de uma das quatro mulheres,

enormes estátuas de um metal escuro que circundavam a fonte, mergulhava meus olhos naquela aparição das águas borbulhantes e assim podia ficar eternamente, se meu pai não chegasse e me carregasse dali. Lembro que passei a desenhar séries de Jardins da Piedade, buscando trazer para o papel algo da maravilha sentida para mostrar para minha mãe. Ela dizia sempre que estava lindo e me mandava fazer outro. Essa atividade se estendeu por meses a fio, até que foi esquecida...

Penso que uma força pré-existente, que as imagens dessas experiências deixa apenas entrever, é que me faz agora, num lugar bem diferente e trinta e cinco anos depois, estudar e escrever sobre a imaginação material. Buscando penetrar mais fundo no sentido dessa força, num lugar onde captar imagens se torna quase impossível, concordo com Bachelard(1989) que o que ocorreu lá na infância foi a repetição de uma experiência dupla de vozes maternas em busca de uma reencarnação una. Na atualidade, a experiência quer se repetir através da investigação sobre o trabalho do artesão que, a um só tempo teórico e prático, isto é, poético, carrega toda a possibilidade de movimentar a criatividade da imaginação. Compreendi que a dinamização da minha imaginação infantil, provocada por uma mãe branca que lia e relia a história, ouvia a *Revêrie* de Schumann deitada comigo e me fazia desenhar e redesenhar o Jardim da Piedade, só era apaziguada pela materialidade sólida de uma mãe preta que, também muito presente, aquecia meu corpo pequeno com a matéria sólida do leite e de seu próprio corpo, que me apertava contra si com um de seus braços, enquanto que, com o outro, mexia panelas fumegantes à beira do fogo.

Ou seja, na palavra de Marie Bonaparte, Bachelard diz que amamos nas imagens **“o resultado de nossos amores de infância, desses amores que, a princípio, se dirigiram apenas à criatura, em primeiro lugar à criatura abrigo, à criatura-nutrição que foi a mãe ou a ama de leite”**. Ou seja, **“amar uma imagem é encontrar, sem o saber uma metáfora nova para um amor antigo”⁴**.

REVELAÇÕES DO FILME GABBEH

Em meio às minhas indagações fui assistir ao filme Gabbeh⁵ e percebi, no diálogo entre as vozes silenciosas e solitárias da natureza com as quais a moça-Gabbeh dialogava, que aquilo possivelmente apontava uma realidade desconhecida, que o artesão e sua matéria prima conversam entre si enquanto trabalham e que essa linguagem seria uma das maiores intimidades que alguém pudesse experimentar. A história se introduz com o marulho suave de um regato e a visão da água transparente com o Gabbeh a deslizar submerso. A visão do movimento da trama de lã amalgamada à água que ondulava sobre o tapete era uma forma de convidar a imaginação do público a mergulhar junto. A capacidade de pensar se desfaz, e a imaginação toma a frente seguindo o fluxo da trama e da água corrente. Ocorreu-me, nesse momento, palavras lidas sobre as últimas descobertas no campo da física: **“o que percebemos como matéria sólida é, em sua maioria, espaço vazio percorrido por um padrão de energia”**. A idéia de “Miragem”, título da pesquisa anterior, retornou. Miragem é ilusão, como o uivo do lobo

⁴ . Bachelard, G. – **A água e os sonhos**.p.120.

⁵ . Trata-se de um filme iraniano do diretor Mohsen Makhmalbaf(1996) que narra uma fábula acerca do amor no imaginário dos povos nômades. A antiga arte de tecer o Gabbeh é essencial a esse povo pois é o único colchão que conhecem sendo, portanto, peça essencial do enxoval de uma noiva.

que a moça- Gabbeh a cada momento ouvia, reconhecendo nele o chamamento de alguém que amava e com o qual queria se unir. O uivo era, como a água do regato, um padrão de energia que atravessava o deserto, estimulando a moça que sofria a continuar a desejá-lo e a buscá-lo, a continuar a tecer o Gabbeh. Compreendi que o Gabbeh era o encontro de diversos padrões de energia extraídos às cores essenciais das papoulas, do trigo, do céu, dos canários e do mar. Tratava-se de compor, junto com o tapete, uma poética viva pela mistura correta de ilusões que conduzisse à compreensão de que , como narra esse filme **“atrás de cada berço há um túmulo, de cada alegria uma tristeza, porque a vida é cor, é amor, porque o homem é cor e o amor é dor”**.

Na época fiquei muito tempo sob o impacto do filme. Apenas depois que conversei com muitos artesãos pude conceber essas coisas e compreender que o amor do qual o filme falava é um sentimento capaz de compreender o aspecto bom e o ruim, o aspecto visível e o invisível do objeto amado. A intimidade entre a moça e o Gabbeh os tornava uma só coisa. Entre eles se processava uma linguagem cujo silêncio e solidão eram ingredientes fundamentais. O amor da artesã era construído na solidão e no silêncio, promovido pelo uivo do lobo no deserto que se confundia com o ruflar do vento. O amor foi sendo construído na forma de um Gabbeh. Só assim, já de posse do Gabbeh, esse segundo corpo da moça é que a separação perdeu sua força e a união tornou-se possível.

Esse filme fez com que acreditasse na necessidade de compreender a construção do artesanato enquanto poética, enquanto linguagem. Ou seja, de uma linguagem que não é apenas falada, mas de uma voz inscrita no fazer e na imaginação que o acompanha. Pensamos que essa voz ouvida de formas diversas, como o uivo do lobo, pelos artesãos, é transformadora da matéria que ele trabalha, na medida de sua

possibilidade individual. Foi a constância da moça-Gabbeh na poética do seu tecer que forçou a fala das imagens que, como chaves, transformavam a realidade.

OBSERVAÇÕES ADICIONAIS

A maioria das pessoas têm pouquíssima satisfação ou segurança a partir dos próprios sentimentos, pensamentos ou ações. Estão como que congeladas em situações, e só conseguem se movimentar sob orientação alheia a sua própria vontade.

Lembrei da minha prática de consultório e de uma paciente adolescente, de grande sensibilidade e extremamente tímida com a qual aprendi muito sobre a força da imaginação. Achava que nenhum rapaz sequer olhava para ela e escrevia compulsivamente cartas e mais cartas para diversas pessoas espalhadas pelo mundo, na maioria que conhecera em viagens de férias, sobre as quais sabia muito pouco. Conversamos durante quase três anos sempre em torno dos textos das cartas que ela trazia. No início do atendimento a atividade de escrever se intensificou de tal sorte que pensei que seria difícil ela passar de ano, pois não estava sobrando tempo para estudar. Com o passar do tempo o número de cartas foi diminuindo até que ela parou de escrever e silenciou. Durante umas dez sessões ela vinha, sentava-se e ficava em silêncio. Dizia que não tinha nada para dizer, mas precisava estar ali. Num desses dias pediu uma folha de papel e desenhou um rapaz de costas segurando uma folha diante do espelho, cujo reflexo o representava de frente.

Essa foi a primeira vez que me deparei com a idéia de reflexo enquanto um duplo, uma nova realidade que desaponta e que descongela o ser paralisado. Compreendi que minha paciente, ao fazer o duplo do belo rapaz que desenhara, dava expressão a algo que construía dentro de si, a possibilidade de movimentar-se através de si, o duplo poético que, nas palavras de Bachelard(1989), **“permite transposições sem fim”**⁶. Esse duplo só é possível ser construído a partir de um ninho de intimidade, onde as pessoas possam estar consigo mesmas sem susto, sem preocupações, e entregues a uma atividade solitária e silenciosa da qual sabemos muito pouco. Alguns conseguem construir sozinhos esse espaço e o inserem no convívio diário, outras precisam da companhia de alguém, pois temem a solidão e o silêncio. Porém, em todo caso, a solidão é condição essencial para que se encontre, nas palavras de Machado de Assis⁷, uma segunda alma que nos habita e que **“tem o ofício de transmitir a vida, como a primeira, as duas completam o homem(...)”**⁸. Quando pensamos ter apenas a primeira alma, mera projeção na exterioridade daquilo que acreditamos ser, temos uma imagem rígida e incerta de nós mesmos.

⁶ .Bachelard, G **A água e os sonhos**. São Paulo. Martins Fontes, 1989.p.13

⁷ . Assis, M. **O espelho**. Obras Completas. Volume 12. São Paulo. Editora Brasileira Ltada. 1955. p.259.

⁸ . Idem.

PROBLEMAS DO TRABALHO ARTESANAL

Num momento em que as preocupações cotidianas da humanidade estão muito ligadas ao que se pode comprar e o que se pode pagar, a vida e o trabalho do artesão representam um contraste: como é possível que um trabalho tão pouco lucrativo como o deles lhes traga tanta satisfação?

O tempo que se despende para realizar um trabalho artesanal, a dificuldade crescente de aquisição da matéria prima empregada e o interesse oscilante dos consumidores de trabalhos feitos à mão torna quase impossível, por esse meio, a manutenção da sobrevivência em níveis humanamente aceitáveis. Alguns pesquisadores⁹ ponderam que a relação das artesãs tradicionais do sertão de Minas Gerais com seu trabalho é paradoxal, pois adaptar a produção para viabilizar a comercialização altera esse tipo de relação de trabalho e põe em risco a relação que elas possuem com a técnica tradicional, podendo significar sua completa destruição, que já está a caminho. Eles explicam que as tentativas governamentais de institucionalizar o fazer manual, para atender à demanda turística, provoca a intrusão de regras próprias do universo capitalista que, para as pessoas que vivem do artesanato, tem efeito desintegrador do trabalho, por um lado, e de suas personalidades, por outro. E ainda Chalhoub e Pereira(1998) explicam que a tentativa de transformar o artesanato em “arte popular” mata o artesanato em sua essência, porque os intelectuais que estudam, estabelecem e interpretam as regras do autêntico, terminam por excluir o artesão do protagonismo cultural.

⁹ . In: Secretaria da Cultura - **Tecelagem no Triângulo Mineiro** - Uma abordagem Tecnológica. Brasília. 1984.

O desmerecimento que os saberes tradicionais vêm sofrendo ao longo da história em favor do desenvolvimento da ciência e da tecnologia faz pensar de imediato que isso é natural; que esse tipo de saber não é, do ponto de vista da maioria, tão importante e que esse tipo de trabalho antigo foi apenas um precursor dos meios modernos de produção. Entretanto, uma profunda melancolia sentida ao pensar em abandonar de vez esse caminho de investigação apontou-me uma realidade plausível que, talvez, os artesãos conservem, através de seus trabalhos manuais e rústicos, uma forma antiga e esquecida de realizar sonhos, que a maioria de nós, que trabalhamos e vivemos segundo os ditames do mundo moderno, estamos muito distantes de idealizar. Que essa forma de trabalho compõe um todo com um jeito antigo de experimentar a vida, do qual cortamos os laços forçados pelas imposições dos progressos civilizatórios.

CONSTRUINDO O PROBLEMA

Tive uma percepção, corroborada por outros autores, de que alguns artesãos dispõem de uma capacidade maior que a da maioria das pessoas de se comunicar com a natureza. Garcia(1981), por exemplo, destaca que “as pessoas envolvidas na tecelagem artesanal têm forte domínio sobre a natureza que as cerca¹⁰”. Essa observação, é corroborada pela de Lévi-Strauss(1986)¹¹, que encontrou em alguns mitos indígenas a atribuição de semelhança entre o bicho preguiça e a tecelã. Ele concluiu que tal semelhança está no controle que esse animal tem sobre suas funções orgânicas e que tanto os tecelãos como os

¹⁰. Garcia, M.M.- **Tecelagem Artesanal**: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás. Universidade Federal de Goiás. 1981
p. 178.

animais-preguiça parecem possuir um controle especial sobre o tempo biológico.

A abertura para observar e aguardar os ritmos de reação dos processos naturais, fundamental para a apreensão dos sistemas que controlam e fazem funcionar as funções orgânicas, é um talento que considerei possível estar presente em qualquer artesão, desde que a matéria prima que utilize se aproxime, o máximo possível, da natureza, na forma em que pode ser encontrada; ou seja, sem ter sido aproveitada anteriormente, ou mesmo sofrido muito os processos de tratamento industrial que adicionam à matéria outras qualidades que, certamente, interferem nos pensamentos e sentimentos do artesão sobre seu material, e também na forma como este reage a ele. Pensei na possibilidade de que a comunicação entre matéria e artesão se estabelecia através de um fio de continuidade entre a natureza humana e a natureza da matéria, num nexo contínuo entre o ser que experimenta, as ferramentas, a matéria e o ambiente de trabalho. Frayze –Pereira(1988) já observara que a arte, mesmo a arte das crianças e de pessoas tidas como psicóticas, pode ser **“entendida como imitação da natureza racionalmente percebida¹²”**. Essa imitação da natureza, que o artesão também desenvolve, parecia ser uma espécie de linguagem, uma poética que o artesão desenvolvia pelo seu fazer, tomando como base a retórica da natureza.

¹¹ .Lévi-Strauss, C.- **A Oleira Ciumenta**. Ed. Brasiliense. São Paulo. 1986.p.123.

¹² . Frayze-Pereira, J.A. Arte e inconsciente. Ide **Revista da sociedade brasileira de psicanálise**. no.15

Observando longamente a natureza, encontrando correspondências entre esta e o próprio corpo, naturalmente as leis orgânicas iam sendo compreendidas pelos artesãos como uma forma de realizar, de fazer, diferente daquela dirigida pela vontade racional que, nesse caso, vinha apenas a serviço da organização do trabalho. Ocorreu-me então a idéia de que o trabalho do artesão desenvolve uma vontade subjacente que se desenrola sob a vontade consciente. Essa vontade, já captada por Nise da Silveira(1981)¹³ em seus estudos sobre a arte de psicóticos, é algo que se auto-realiza inexoravelmente, contornando dificuldades, como o faz a haste de uma planta em direção ao sol. No caso da humanidade essa vontade se manifesta através da arte, da imaginação, dos sonhos e dos devaneios. São como idéias ou possibilidades que se abrem no fio ininterrupto da temporalidade consciente. A impressão é de que ao assumir uma matéria prima como sua, e dedicar-se a ela, o artesão torna-se uma espécie de herói que em seu trabalho atualiza um mistério. Lévi-Strauss diz que todo mito conta a história do nascimento de uma técnica e, parece cabível, que o artesão que desenvolve com atenção e desvelo uma técnica torna-se, enquanto trabalha, herói de um mito com tudo o que isso significa em termos de perigos a enfrentar, ameaças terríveis vindas do inconsciente e, ao mesmo tempo, a doçura inefável de participar, por alguns instantes, do universo sagrado.

Uma tecelã, falando da sua relação com o trabalho, disse que tece toda as vezes que tem oportunidade. Fica pensando no assunto quase que o dia todo:

¹³ . Silveira, N. **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro. Editora Alhambra, 1981.

“Se você começar a tecer você não para mais, é um vício terrível. Meu marido até reclama. Cheguei e mandar fazer um tearzinho pequeno para levar pra cama e tecer à noite, enquanto ele vê televisão... Quando pego meu tearzinho ele já me olha atravessado... (riso)”. Ouvimos também de Fazinha, tecelã que na ocasião contava com 90 anos de idade:

*“Atualmente teço das sete às onze horas da manhã, teço porque tenho vontade de trabalhar e isso acalma a minha vontade. Passo as noites picando retalho para tecer no dia seguinte”*¹⁴.

Nesse sentido, pensei que alguns artesãos experimentam o trabalho como algo que se assemelha ao brincar das crianças, sentindo tanto prazer em mexer com matérias originais misturadas com terra, fogo, água e ar que não conseguem mais viver sem essa atividade. Para compreender melhor esse processo fui orientada a recorrer aos quatro elementos com suas leis, na forma que Bachelard os apresenta.

Felício(1994) esclarece que os quatro elementos não são tomados por Bachelard no sentido conceitual dado por Aristóteles. Esses elementos são tomados como inspiração alquímica. Nas palavras de Jung, **“(...) do ponto de vista da alquimia, da combinação dos quatro elementos e de suas propriedades resultariam todos os corpos existentes¹⁵”**. Daí sua fecundidade em suscitar a imaginação humana, evocando sensações.

¹⁴ . Cruz, T.W. de M. – **Miragens da Existência**: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia. São Paulo. A Annablume FAPESP. 1998.p.75.

¹⁵ . Jung explica que não se trata do conceito moderno de elemento. Do ponto de vista alquímico, da combinação dos quatro elementos e de suas propriedades resultariam todos os corpos existentes. In:, C.G. **Psicologia e Alquimia**. Petropolis. Vozes. Nota de Rodapé. 1-a.

Os artesãos cuja forma de pensar, como veremos ao longo dessa pesquisa, se aproxima muito da dos alquimistas, convivem com os elementos que dormem dentro de sua alma e, através da ação sobre a matéria prima eles os despertam. Bachelard ensina que os elementos despertados dentro da matéria põem em movimento suas referidas leis de umidade, secura, calor, frio, maciez, dureza, etc., promovendo sensações básicas que animam uma série de imagens, que por sua vez ganham autonomia e se desdobram no corpo do artesão. Essas imagens se organizam numa lógica própria, dada pelas leis do elemento, desencadeando um processo que começa entre o artesão e sua matéria prima e se estende para além do objeto concluído, incitando outras pessoas a lhe dar continuidade, seja para fins práticos ou mágicos.

Encontramos fundamento para esse pensamento na afirmação de Otávio Paz(1991) de que o objeto artesanal nos entra logo pelos sentidos, vivendo em cumplicidade conosco, de tal sorte que jogá-lo fora é **“jogar um amigo na rua”¹⁶**.

Essa característica do objeto artesanal, enquanto um ser passível de ganhar vida na imaginação das pessoas, é o objeto desse estudo. É como se ao ser criado o objeto artesanal fosse dotado pelo artesão de uma função transcendente¹⁷, que lhe dá o caráter de trazer para seu usuário aspectos da realidade até então desconhecidos. Otávio Paz(1991), esclarece que até um objeto industrial se converte numa presença de valor estético quando se torna imprestável, ou seja, foi tão usado que ficou imantado de características tão humanas que seu uso de

¹⁶ . Paz, O. – Ver e usar: arte e artesanato. In: **Convergências**. Rio de Janeiro. Rocco.P.50.

¹⁷ . De acordo com Jung, esta função psíquica, por natureza, é comparável a uma função matemática de números reais e imaginários que resulta da união de conteúdos conscientes e inconscientes. Devido aos desacordos naturais entre as referidas instâncias do aparelho psíquico, a consciência costuma operar seus julgamentos sempre pela experiência pretérita e nunca sobre dados desconhecidos. Isso conduz o indivíduo a uma unilateralidade de posição que intensificada promove a vinda da intenção oposta que irrompe na consciência gerando consequências desagradáveis. In: Jung, C.G. **A dinâmica do inconsciente**. Petrópolis. Vozes. 1984. p.69.

modo impessoal ficou impossível. Pelo longo contato com os homens, ele ganhou uma linguagem e é capaz de falar. É como se, pelo longo convívio com os seres humanos, o objeto ganhasse uma abertura de continuidade de si. Frayze-Pereira comenta que **“o inacabamento de uma obra a ser vista pede ao espectador retomar o gesto que a criou¹⁸”**. O autor fala de uma continuidade infinita do ato de perceber que é próprio de tudo que tem a participação dos seres humanos e da natureza, ou seja, de tudo o que é vivo.

A relação entre os quatro elementos, suas leis e o fazer humano, como aponta Felício(1994), torna-se patente quando Bachelard(1989) refere-se à imaginação material como artesanato. De fato, esse autor diz que **“o homem que trabalha com tanta paciência é sustentado, simultaneamente, por uma recordação e uma esperança e é entre as coisas afetivas que devemos encontrar o segredo de suas divagações¹⁹”**.

Concordo com Bachelard(1989)²⁰ que esses elementos fazem parte da natureza obscura que medita no fundo da matéria, tornando-a uma singularidade, e que a descoberta de suas leis põe em movimento um processo misterioso que medita no interior do artesão, desenvolvendo-se através de seus complexos.

¹⁸ . Frayze-Pereira - **Olho d'água: arte e loucura em exposição**. São Paulo. Escuta/FAPESP. 1995. p.76.

¹⁹ . Bachelard, G. – **A Psicanálise do Fogo**. Lisboa. Litoral. 1989. p.37

²⁰ Bachelard, G. – **A água e os sonhos**. São Paulo. Martins Fontes.

O COMPLEXO DO ARTESÃO

Ao falar de complexos, referi-me a estruturas psíquicas pessoais ou coletivas descritas por Jung(1984). No caso dos indivíduos, os complexos são espécies de fragmentos psíquicos ligados entre si, porém, dotados de leis próprias, coerência interna e certo grau de autonomia. Ao contrário do que se supõe, os complexos não são patologias em si. Fazem parte da vida psíquica normal e são considerados resíduos de um estágio de consciência primitivo do homem. Quando são coletivos, os complexos influenciam o imaginário social influenciando e, por vezes, dirigindo suas regras de funcionamento. Jung(1975) explica que o surgimento dos complexos, por vezes, são decorrentes de uma espécie de regressão advinda de experiências dolorosas de natureza emocional, que deixam feridas psíquicas de modo que ao fazer desaparecer uma qualidade humana preciosa, surge em seu lugar um complexo. Ou seja, quando a civilização falha na promoção de uma solução humanizada, a natureza se manifesta com uma constelação arquetípica para minimizar a ação traumática. Tal constelação, filtrada pelas experiências e idiossincrasias que compõe o indivíduo, têm como resultado um complexo específico que passa a envolver o arquétipo constelado naquela situação típica e atuar como mais um dos aspectos que compõe aquela personalidade.

Compreendemos o arquétipo **“enquanto instância psicológica especial de um padrão biológico de comportamento, que dá a todas as criaturas vivas suas qualidades específicas”**²¹, que agrega em torno de si, emprestando leis e estabilidade a imagens dotadas de carga afetiva interrelacionadas formando, assim, um complexo, base essencial para que qualquer indivíduo entre em contato com alguma experiência ancestral diante de uma situação típica.

Para compreender o processo criativo do artesão, ou seja, os sentimentos que ele desenvolve em relação a seu trabalho, resolvi me deter nos complexos encontrados nos artesãos, na medida em que esses complexos influenciam seu trabalho. Baseando-me na teoria da imaginação material dos quatro elementos de Bachelard, pensei estudar aqueles complexos do artesão que ganham personificação nos quatro elementos.

Como os outros, os complexos específicos que envolvem os elementos são formados pela intensificação de um afeto. Entretanto, nesse caso, a união da energia do afeto ativado pela experiência com os elementos, com as características individuais que determinam a forma de experimentar, ganha personificação num complexo que deseja sempre dar continuidade ao processo de experimentar. O elemento aqui, portanto, tem a natureza do arquétipo.

²¹ . Neumann, E. – **The Great Mother**. Princeton. Princeton University Press. 1975p.4

No caso do artesão em seu trabalho, pensei ser possível que um tipo de energia psíquica arquetípica fosse ativada pelo fazer, de modo que tal energia produziria sua própria imagem no elemento que o artesão é conduzido a escolher. Desse movimento surgiria um outro que envolve uma maneira de aparecer, exprimindo, por um lado, uma qualidade e, por outro, uma forma determinada pela matéria prima concreta que força a energia do elemento para dentro de uma determinada forma.

Essa explicação provoca a idéia de que o complexo é uma espécie de ferida que não sara, mas que impulsiona o desenvolvimento espiritual humano. Jung(1975) esclarece que os complexos são unidades vivas da psique inconsciente. O indivíduo portador do complexo, portanto, deve completá-lo e aperfeiçoá-lo ao longo da vida, o complexo enriquece a vida do sujeito dando expressão vital a suas imagens psíquicas, revelando que um ego sem a sua proximidade é vazio e solitário. O complexo, pouco a pouco, entrelaça-se com a personalidade individual, dando-lhe expressividade e plasticidade, contagia o corpo do sujeito fazendo-o sofrer fisicamente aquilo que observa.

Pareceu-me que, do ponto de vista econômico, o complexo do elemento vem compensar uma ferida, tendo como resultado uma fixação. De acordo com Freud(1976), ainda na primeira infância, **“fatores libidinais congênitos são despertados pela primeira vez por experiências reais e se ligam a determinados complexos”²²**. Segundo ele, a fixação pode ser motivada, por fatores constitucionais e históricos do indivíduo e, por outro, por uma **“viscosidade da libido”²³** que varia de indivíduo para indivíduo conferindo uma maior ou menor capacidade

²² . Freud, S. **Uma criança é espancada**. In: Obras Completas. Vol. XVII. Rio de Janeiro. Imago editores. p. 230

²³ . De acordo com Laplanche e Pontalis, “o termo viscosidade evoca a representação Freudiana da libido como corrente líquida”. Freud tem fala da viscosidade da libido, de formas diferentes, ao longo de toda a sua obra. In: Laplanche, J. e Pontalis, B. - **Vocabulário de psicanálise**. Moraes Editores. Lisboa. 1977.

de estabelecer vínculo com um objeto e transformar os investimentos libidinais já feitos. Freud fala que, nesse caso, **“determinado componente pulsional parcial pode ter uma força maior do que outra”²⁴**. Os complexos, de acordo com Jung(1975), se enraízam no corpo. De sorte que dispõe, por vezes, de autonomia para manejar fortes tonalidades de sentimentos **“estando em relação com reações fisiológicas, como o bater do coração, o tono dos vasos,, o estado intestinal, a respiração, a inervação da pele, etc...”²⁵**. Laplanche e Pontalis esclarecem que as experiências reais mobilizadoras de afetos desencadeiam processos somáticos que são apercebidos como uma excitação, que por sua vez origina uma pulsão, ou seja, uma energia direcionada para um determinado fim. Essa energia liga-se a um complexo, dando-lhe força.

Compreendi que os complexos são como pequenas consciências parciais, que querem viver sua própria vida. Nos contos de fadas eles aparecem como fadas e gnomos que ajudam os artesãos e pretendem, com isso, cumprir rapidamente sua função para alçar liberdade. O ego do artesão, em relação aos complexos que engendraram sua arte, age como o herói que, como Próspero da peça *A Tempestade*²⁶, por vezes têm a sorte de dividir suas tarefas com Ariel, refinado espírito do Ar, por outras têm que controlar com firmeza e atenção Calibã, demônio portador de instintos primitivos da Terra magoada, a fim de que ele consiga realizar sua obra.

²⁴ . Freud, S. **História de uma neurose infantil**. In: Laplanche, J. e Pontalis, B. - Vocabulário de psicanálise. Moraes Editores. Lisboa. 1977. Verbete: fixação.

²⁵ . Jung, C.G. **O homem à descoberta de sua alma**. Porto. Brasília. P.172, nota de rodapé no. 4

²⁶ . Shakespeare, W. **A Tempestade**. São Paulo, Melhoramentos. S/d

Através de seu trabalho, o artesão tem a oportunidade de se observar e perceber os complexos atuando, podendo, a depender da quantidade de níveis de realidade que sua consciência possa abranger, compreendê-los e libertá-los das influências nocivas de outros complexos ou submeter a vontade do ego a seu controle, ficando, por instantes, como que “enlouquecido”. Os complexos, de acordo com Jung, desejam e precisam de auxílio para realizar uma verdade que lhe é própria e que os põe em liberdade, ou seja, de volta ao elemento arquetípico que o engendrou. De acordo com Spielrein,

“um complexo anseia por sua dissolução geral no todo do pensamento, despojando-se do cunho pessoal dado pelo indivíduo. Essa tendência de dissolução de todo complexo é a força propulsora de toda forma de arte²⁷”.

Compreendi, depois da pesquisa, que os complexos estão ligados intimamente a determinadas metáforas, imagens e ações que, ao serem proferidas os ativam. O trabalho do artesão seria, portanto, adquirir o controle sobre os complexos, no sentido de conquistar sua confiança para auxiliá-los no trabalho sobre a matéria prima. Entretanto, é sabido que esse controle não é um domínio no sentido de um recalque, está muito mais próximo de uma conquista amorosa.

²⁷ . Spielrein, S. *Über den psychologischen inhalt eines falles von schizophrenie*. Apud: Jung, C. G. *Símbolos de transformação*. Petrópolis, Vozes. 1986.p.128.

Para essa conquista algo, no sentido de uma inocência, dentro do artesão, precisa estar preservado. Maritain(1985) esclarece que essa inocência é criadora e não tem relação com moralidade, sua natureza é ontológica e **“tem relação com a intuição do poeta, não com seus amores (...) essa intuição não está sujeita a uma degradação moral (...) ela realiza o conhecimento e jamais falha em seu propósito²⁸”**. De acordo com esse autor, trata-se de uma **“total simplicidade e de confiança em relação às coisas que só são capazes a inteligência no seu mais alto grau de vitalidade, ou a ignorância infantil, que “acredita como respira²⁹”**.

Ele fala de uma certeza diamantina, a centelha de uma consciência perfeitamente lúcida de algo de si, cuja verdade inabalável traduz-se numa ferida original, que engendra a intuição poética. Para alguns essa experiência é de **“apenas um breve crepúsculo³⁰”**, trata-se pois de **“um nível de alma relativamente próximo da superfície”**, outros **“descem profundamente na escuridão criadora e tocam as águas profundas do seu reino³¹”**, onde está uma região de integridade inalienável. Esse autor oferece a idéia de que a experiência poética se inicia por uma experiência concreta que fere e faz nascer a abertura, a sensibilidade que dará início a um diálogo infinito do indivíduo consigo e com mundo, através da imaginação e da poética.

²⁸ . Maritain J. et R. **Les trois épiphanies de l'intuition créatrice**. Oeuvres complètes Volume X Ed. Universitaires Fribourg Suisse/Ed. Saint-Paul Paris. p. 560.

²⁹ . Idem. p.556.

³⁰ .Idem, p.558.

³¹ . Idem

O artesanato é para alguns artesãos uma poética do fazer. O bom artesão preza sua matéria prima não apenas enquanto imagem de algo que é essencial e sagrado para o artesão, mas também por ela mesma.

Considerarei, por tudo isso, que o artesanato auxilia alguns artesãos a libertar-se de seus complexos e liberá-los de si à medida em que adquirem o domínio consciente das ações do fazer e da admiração pelo sentido do maravilhoso, que através disso se desenvolve até alcançar, nas palavras de Bachelard(1989), uma imaginação que é uma espécie de participação com a essência das substâncias, uma imaginação sem imagens.

Portanto, embora de início um complexo de um elemento possa se apresentar a um aprendiz de artesão, interessado em sua matéria, como um companheiro irreverente, quase um diabrete, que o coloca em situações difíceis frente ao mestre, essa situação, caso seja longamente trabalhada com dedicação amorosa pela vontade do aprendiz, pode desabrochar numa infinita força motriz criadora.

O artesanato, para o artesão, muitas vezes se afigura como única possibilidade portadora de um germe de algo novo que, se bem cultivado, faz nascer uma pessoa nova, livre do destino traçado pelo centro giratório da família de origem, passível de fundar um novo sistema. Compreendi, com Bachelard, que o trabalho da imaginação permite esvaziar a energia prisioneira dos complexos pessoais, liberando-a para novos caminhos de pensamento.

Bachelard fala dos complexos enquanto geradores de imagens autônomas que se imaginam e se desdobram, gerando a si mesma, e contagiando outros indivíduos a darem continuidade ao processo, através do contato com o objeto criado e grávido do complexo que o construiu. As imagens autônomas provocam ações dentro da psique por meio de mobilizações de afetos. O fato é que, de imagens em imagens, os seres humanos foram engendrando e constituindo toda a civilização na forma que aí está.

No caso do artesão, a experiência do fazer, faz a energia libidinal **“penetrar na esfera íntima da alma, no inconsciente³²”** promovendo uma constelação arquetípica de modo que o elemento empresta suas leis à matéria da imaginação, fazendo nexos com a matéria prima do trabalho do artesão, dando-lhes suas leis de calor, peso, umidade, secura, flexibilidade e uma infinidade de outras combinações, compondo uma poética específica do elemento em questão.

DELINEANDO ALGUMAS QUESTÕES

Os complexos, portanto, apareceram como principal motivação para esse estudo, visto que possivelmente eles eram os responsáveis pela presença do artesanato, ainda nos dias de hoje, como atividade viva. Achei necessário investigar novos artesãos em atividades diversas para compreender melhor como o complexo do elemento se desenvolve no artesão, e se ele adiciona novos componentes à sua imaginação, tornando o artesanato uma atividade simples e trabalhosa, por vezes uma aventura maravilhosa, que justifica tanto investimento por parte do artesão.

³² . Jung, C.G. **Símbolos de transformação**. p.286.

Julguei necessário indagar como é que um trabalho tão pouco lucrativo pode trazer tanta satisfação que justifique sua permanência no mundo contemporâneo que em geral qualifica as pessoas por seu poder de compra. Será que o artesão tem uma capacidade maior de movimentar-se através da imaginação e de experimentar a criatividade? Será que, enquanto trabalha, ele lida com um complexo, cuja energia central se faz representar por um dos quatro elementos da pré- ciência, emprestando suas leis? Será que a satisfação que ele tira do seu fazer se relaciona com o desenvolvimento de uma imaginação através da qual ele se comunica com uma matéria prima escolhida? Seria possível conhecer, através da imaginação do artesão em torno do seu fazer, a natureza de sua matéria prima?

A idéia foi a de acompanhar a imaginação que o artesão tem acerca de sua vida e de seu trabalho, a fim de compreender algo de uma alma primitiva, uma segunda natureza que se desenvolve através dessa imaginação à despeito da intenção consciente do artesão. Julguei possível que o artesão tivesse, pela proximidade com a natureza, uma capacidade maior de movimentar-se através da imaginação e de experimentar a criatividade.

Tendo em vista os estudos de Bachelard³³ sobre a imaginação material, enquanto uma poética do artesanato que liga o trabalho a um elemento alquímico, achei possível encontrar essa ligação na vida prática do artesão.

³³ . Bachelard, G In: Felício, V. Op. Cit. p.21

Bachelard considera que, embora as exigências da objetividade científica tenham levado a crer que a alquimia é algo de pouco interesse porque apoia-se em **“bases afetivas e num dinamismo subjetivo”³⁴** para tratar das **“fantasias humanas referentes à matéria”³⁵**, **“a experiência alquímica, mais que qualquer outra é objetiva e subjetiva”³⁶**. Von Franz³⁷ salienta que os pais da alquimia são a filosofia racional grega baseada na natureza e a tecnologia egípcia, cujo casamento, na sua opinião, foi extremamente fecundo. Esses autores consideram que a alquimia é dotada de uma coesão psicológica que permite que a técnica, que concentra, e a teoria, que volatiliza, vivam em cumplicidade enquanto dupla natureza de um conhecimento comum. Suas imagens trazem o inconsciente do espírito científico, que só pode ser acessado através das imagens. Para esse autor, embora a alquimia constitua um obstáculo ao pensamento científico objetivo, ela aponta para uma realidade cuja desconsideração está levando a ciência a impasses insuperáveis. Essa realidade apenas pode ser acessada por **“condições psicológicas mais íntimas”** que **“possam explicar um simbolismo tão poderoso, tão completo e tão persistente (...) que recobre uma realidade psicológica incontestável (...) que é a uniformidade de interesses fundamentais e perenes da humanidade”³⁸**.

³⁴ . Bachelard, G. **A formação do espírito científico: contribuição para uma psicanálise do conhecimento**. Rio de Janeiro. Contraponto, 1996. p.58.

³⁵ . Idem.

³⁶ . Idem.

³⁷ . Von Franz, M. L. **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo. Cultrix, 1998.

³⁸ . Bachelard, Idem. p.59.

O que está em destaque nessas considerações de Bachelard é o fato de que, para superar os obstáculos, a ciência precisa descer do pedestal onde se colocou, e considerar o indivíduo experimentador como mais uma variável da experiência, cuja subjetividade e ética de intenções interfere no resultado da pesquisa e no estabelecimento de novas verdades, nas quais parte da humanidade vai se apoiar para tomar decisões acerca de suas vidas. Sua proposta é a de “psicanálise anagógica³⁹” do alquimista a fim de acessar o inconsciente do espírito científico que, desconsiderado, permanece atuando, através dos complexos dos cientistas, e causando infortúnios.

A importância da alquimia para nosso estudo está no fato de que o pensamento do artesão, que leva a sério sua arte, se aproxima muito do pensamento do alquimista. Embora não sendo idênticas, ambas formas de pensar se conduzem através de imagens cuja simbologia, nas palavras de Jung, **“antecipa a união entre a psicologia do inconsciente e os resultados da microfísica⁴⁰”** terreno onde a ciência ainda se encontra engatinhando. Portanto, tanto o trabalho do artesão que se desenvolve através de uma poética do fazer, como o trabalho dos antigos alquimistas são, na atualidade, muito promissores na medida que fornecem o material necessário para que a ciência reflita sobre as mais recentes descobertas da física e suas relações com a psicologia profunda. Nesse sentido o físico Cesar Lattes fala de sua perplexidade frente às recentes descobertas acerca do núcleo do átomo e das forças incognoscíveis que o mantém coeso. De acordo com ele, a estabilidade do núcleo se deve a uma quinta partícula da matéria, o méson pesado ou Pi. Entretanto, logo em seguida, foi visto que o próprio Pi é constituído por mais três outras partículas. A microfísica, por mais que quebre seu objeto para examinar

³⁹ . Bachelard, G. Idem. p. 174.

o interior, nunca vai esgotá-lo, e assim urge que nesse terreno se desenvolva uma metodologia diferente para acessar o universo desconhecido do mundo infinitesimal. Essas descobertas colocaram a física nos limites transdisciplinares com a psicologia, de modo que Cesar Lattes⁴¹ conclui que **“estamos no começo da ciência⁴²”,** que **“a questão da origem da matéria não é física (...) entra pelo domínio da religião e dos milagres do universo⁴³”**.

Após abordar o artesanato, trazendo algo da percepção de tecelões sobre aspectos simbólicos do que ele desenvolve no seu trabalho, julguei necessário pesquisar no artesão a função da imaginação enquanto função criadora, que desenvolve novas metáforas em torno de um complexo seu, individual, na medida em que trabalha com a substância pura do elemento verdadeiro, a um só tempo, verdade fundamental de sua própria natureza e de sua matéria prima. Os complexos foram considerados na vida e trabalho do artesão como operadores de pensamentos pré-lógicos que enraízam-se em sua pré-história individual e coletiva, desde que, através de um trabalho que vem sendo repetido desde o período neolítico e, por vezes, em períodos anteriores a esse, a imaginação, enquanto **“consciência mais antiga do mundo⁴⁴”,** possivelmente se alimenta dessas raízes, que se perdem num inconsciente histórico. Sendo assim, após estudar aspectos de percepção do trabalho artesanal feitos pelo artesão, tomei o estudo de um ponto de vista, senão oposto, pelo menos num sentido descrito por Husserl(1950)⁴⁵ como sendo de uma diferença eidética irreduzível. Após

⁴⁰ . Jung, C. G. – **Mysterium coniunctionis**. Petrópolis. Vozes, p. IX prefácio.

⁴¹ . Lattes, C. **Jornal O Estado de São Paulo**, Caderno 2 / ano VII / no. 2459 / Terça-feira 2/11/93.

⁴² . Idem.

⁴³ . Idem.

⁴⁴ . Felício, V. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo. 1994. p.113.

⁴⁵ . Husserl, E. – *Idées directrices pour une Phénoménologie*. In: Felício, V. – **A Imagem Simbólica**.p.78.

pesquisar sobre a realidade da vida e trabalho de algumas tecelãs, lancei-me na pesquisa sobre as irrealidades que transitam entre o artesanato e sua matéria prima.

A IMAGINAÇÃO CRIADORA E A MATÉRIA DA IRREALIDADE

Piaget(1978) esclarece que a imagem não é um prolongamento da percepção e sim que ela é engendrada pela **“atividade perceptiva⁴⁶”** . Essa atividade nos interessa porque constitui o mecanismo prático do movimento da imaginação até onde ele pode ser observável. Esse autor diz que a atividade perceptiva é algo da mais tenra infância que subsiste, principalmente nos indivíduos especialmente criativos, mesmo após a inteligência sensório-motora transformar-se inteiramente em pensamento conceitual. Ela é algo que se prolonga, constituindo uma imitação interiorizada que pode ser usada ao longo da existência como prolongamento de outras funções vitais. Esse tipo de imitação engendra a imagem na medida em que não se esgota na percepção objetiva e imediata. A continuidade da imitação interiorizada se dá através do que H. Delacroix(1921)⁴⁷ chamou de movimentos descritivos, numa experiência dupla que desdobra a natureza do objeto percebido como também dos órgãos corporais envolvidos. Assim ele explica:

⁴⁶ . Piaget, J. **A formação do símbolo na criança**: imitação, jogo e sonho, imagem e representação Brasília. Zahar editores. 1975. p.97-98.

⁴⁷ Delacroix, H. – “De L’automatisme dans L’imitation”. In: Piaget, J. – **A Formação do Símbolo na Criança**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.

“A imitação aparece quando os movimentos descritivos propagam-se por todo o corpo(...). Na vida corrente, esses movimentos descritivos são inibidos pelos movimentos de utilização mas têm livre curso na criança pequena e nos artistas, menos utilitários do que nós⁴⁸”.

A atividade perceptiva é o dom de descobrir semelhanças que é a base das práticas pré-científicas. Baseia-se na idéia que para se conhecer um objeto é preciso imitá-lo. Rouanet(1990) explica que Benjamin, quando criança, ao se observar, **“percebe o desejo de se assemelhar à borboleta para conhecer as leis que regem seu vôo⁴⁹”**. Partindo da idéia de imaginação, enquanto atividade perceptiva que comunica o artesão com outros níveis de realidade⁵⁰, tomamos essa atividade no sentido dado por Felício, ou seja, enquanto um tipo de **“consciência autógena⁵¹”** que brota de si mesma, criando a si e seu objeto, fazendo nexos entre si e a irrealidade enquanto possibilidade de ser espontâneo e verdadeiro. Essa imaginação que ultrapassa a percepção é tomada, nos dizeres de Felício(1994)⁵², em sua função inovadora de irrealidade, constituindo um prolongamento da natureza no indivíduo. Para essa autora

⁴⁸ . Delacroix, H. – Op. Cit. P. 103

⁴⁹ . Rouanet, S.P. - **Édipo e o Anjo** – itinerários freudianos em Walter Benjamin.p.132

⁵⁰ . Quando me refiro a “níveis de realidade” me refiro ao que o físico Basarab Nicolescu diz, ou seja: “- A Realidade poderia ser comparada a um cristal com diversas facetas. Se uma dessas facetas é retirada, o cristal deixa de existir. Todavia, uma vez que o cristal existe, isso significa que houve ali uma cristalização, isto é, leis que geraram as diversas facetas do cristal como um todo”. Ele considera que cada face do cristal refere-se a um nível de realidade que, embora separados, estão unidos por leis de isomorfismo. Ou seja, fatores com correspondências biunívocas entre si. In: Nicolescu, B. Ciência, sentido e evolução: a cosmologia de Jacob Boehme. São Paulo. Attar, 1995. p.149.

⁵¹ . Felício, V. Op. Cit. p. 79

⁵² . Felício, V. – p.74 e 83.

“a função do irreal, oposta à função do real, não é evasão ou fuga mas se constitui como um dinamismo do espírito. Não tem como finalidade privar o homem da função do real, mas de estabelecer um equilíbrio fecundo a fim de que se chegue a uma ontologia da imaginação⁵³”.

Bachelard(1991) diz que a percepção, enquanto ação que capta a realidade objetiva em seus aspectos visíveis, pensáveis e observáveis, é função do real a serviço da imaginação reprodutora. Pensamos que pelos movimentos descritivos da imitação interiorizada, anteriormente descritos, têm-se a imaginação criadora que vêm atender à função do irreal, que opera transformações na intimidade e no silêncio solitário da intimidade física do artesão. De acordo com Bachelard, a imagem percebida e a imagem criada pertencem a duas instâncias psíquicas, tão diferentes uma da outra, que ambas não podem estar presente no mesmo momento.

A intenção do irreal, tal como Bachelard a descreve, é uma função que auxilia o complexo do artesão a fazer nexos com algo que para o artesão é vital, que contém sua intenção de verdade, sua **“alma primitiva⁵⁴”** que porta sua **“inocência criadora”** tal como Maritain a descreveu.

A proposta de Bachelard é considerar a imaginação enquanto função do irreal que mostra não as evidências, mas aquilo que está oculto nas coisas. Desse modo, a imaginação trata de uma poética que amplia as possibilidades das ações humanas para além da realidade sólida que exige uma adaptação por parte da humanidade. A função do irreal traz uma libertação de modo que o real pode ser assimilado pela poesia, pelo

⁵³ . Felício, V. – p.3.

mundo imaginário. De acordo com essa concepção, o devaneio poético, intermediário entre o pensamento claro e o sonho noturno, tem um caráter altamente construtivo, pois opera uma transmutação de valores através da imaginação. A alma primitiva descrita por Bachelard é da natureza do **“Self Verdadeiro”** descrito por Winnicott(1990) que surge na relação de intimidade do bebê com uma mãe suficientemente boa, que através de uma relação de intimidade propicia a formação de um espaço irreal, onde o ser em desenvolvimento pode desenvolver sua capacidade de criar. Tal fenômeno, uma vez iniciado, se estende por toda a vida do indivíduo adulto, conferindo a ele a capacidade de se regenerar de traumatismos existenciais e de ser feliz.

A noção de complexo nos importa na medida em que é através deles que pensamos encontrar nos artesãos sua atração por esse ou aquele elemento, utilizado em seu fazer pelos dinamismos de sua matéria prima, emprestando suas leis transformadoras ao trabalho da imaginação. O complexo que atua no artesão faz nexos com algo que para ele é vital, sua intenção de verdade. À medida em que o artesão consegue obedecer a essa verdade, protegido (de ser engolfado pelo inconsciente) pelas leis que regem a natureza de seu elemento e pelo esforço das mãos no embate com a matéria prima, sua imaginação atravessa a imagem superficial do elemento, abrindo uma fenda por onde transitam uma série de outras imagens cada vez mais profundas, nos dizeres de Bachelard⁵⁴, cada vez mais tenazes, de modo que ele pode chegar a ver abrir-se sob a imaginação das formas a imaginação das substâncias. Por esse caminho, ele acaba por reconhecer na substância do elemento um tipo de intimidade e, fortalecido pelo encontro com o sentimento de verdade que

⁵⁴ . Bachelard, G. **Psicanálise do Fogo**. p.10

⁵⁵ . Bachelard, G. – **A água e os sonhos**.p.6.

lhe serve de eixo pode, tal como Ulisses atado a um mastro, entregar-se às metamorfoses constantes da substância que lhe é essencial.

Concordamos com Bachelard que a função do irreal é psiquicamente tão útil como a função do real. Se essa última adapta o psiquismo aos valores sociais, a primeira devolve ao indivíduo a capacidade de transformar a realidade, e criar algo novo que venha libertar o lado humano dos linhames infernais desenvolvidos pela razão, quando isolada em si mesma.

O ARTESÃO EM SUA OFICINA, SUA INTIMIDADE

Os artesãos, cujo vínculo com a matéria prima é alimento essencial em suas vidas são pessoas que se dedicam a trabalhar com suas próprias mãos e com ferramentas simples. Eles costumam evitar inovações e, se o fazem, não é por aversão a modismos ou por questões ideológicas, mas é porque detestam qualquer interferência entre si e sua matéria que eles não possam absorver em sua organicidade. Com isso quero dizer que esse artesão só aceita uma novidade caso esta possa servi-lhe para a execução de seu trabalho, ao mesmo tempo que possa ser fluidificada, enovelando-se com sua imaginação. Eles gostam das velhas ferramentas de madeira e de ferro. Alguns chegam a comprar uma novidade, mas raramente conseguem usá-la.

Senti que a relação de alguns artesãos com seus objetos de trabalho é comparável à relação de transicionalidade que algumas crianças estabelecem com alguns objetos na forma como Winnicott(1975)⁵⁶ a descreve, ou seja, como o cobertorzinho da criança que pode ser danificado por uma simples lavagem que corta a

⁵⁶ . Winnicott, W.D. - **O Brincar e a Realidade**.

continuidade sensorial do cheiro, gosto e tato, fator de nexos entre mãe - objeto - nenê. A matéria prima do artesão, passível de receber em sua intimidade a energia arquetípica do elemento que lhe serve de imagem, núcleo do complexo do artesão em desenvolvimento, perde progressivamente a capacidade de absorver a energia humana, à medida que sofre processos industriais que a desnaturam. O objeto artesanal tem para com o artesão e seus usuários a vida de um objeto transicional, algo que se insere numa função anterior ao uso, que compartilha a realidade com o sujeito enquanto prolongamento autônomo dele.

Os aspectos de ligação orgânica entre o corpo do artesão e sua matéria prima limitaram esse estudo aos artesãos que trabalham com técnicas muito antigas e com matérias primitivas encontradas o mais próximo possível da natureza: ferreiro, fundidor de sino, ourives, fazedor de instrumentos de corda com caixa de madeira, tecelões e ceramistas. Essas matérias primas incitam o artesão a se ligar com forças criativas primitivas muito próximas da infância da humanidade. Nas palavras de Otávio Paz(1991),

“o artesão não se define nem pela nacionalidade nem pela religião. Não é leal a uma idéia nem a uma imagem, mas a uma prática: (...). Seu trabalho obedece apenas a um ritmo que tem a ver mais com o corpo e com a sensibilidade. Sua oficina é um microcosmo social⁵⁷”.

⁵⁷ . Paz, O. - Ver e Usar: Arte e Artesanato. In: **Convergências**. Rio de Janeiro, Rocco, 1991

Percebi que o artesão- objeto de estudo encontrava-se dentro dessa "**oficina - microcosmo social**", um lugar onde, apesar da passagem do tempo também sentida por eles, muitas das inovações modernas na forma de viver e pensar o mundo não penetraram. Alguns deles continuam trabalhando numa forma muito próxima da original, ou seja, a do momento em que, num passado longínquo, aquela técnica milenar de trabalhar com aquela matéria foi inventada.

Alguns artesãos trabalham com tal radicalidade em seu fazer que fica visível seu esforço em interferir o mínimo possível para não desnaturar a matéria prima utilizada. Eles sentem que a força criativa se desprende da natureza rústica. Esses artesãos, na maioria, são artesãos tradicionais, que dão continuidade a algo aprendido com um parente, ou com alguém com quem estabeleceu um vínculo fundamental.

Suspeitava que a preservação do vínculo com a tradição do fazer podia ser o alimento da criatividade do artesão e de que isso se dava de modo bastante complexo. Ou seja, que a organicidade, qualidade fundamental do trabalho artesanal, fazia uma espécie de continuidade com o corpo do sujeito que o realizava, e disso dependia o respeito por alguns procedimentos tradicionais, referentes a uma poética do fazer, onde se ocultava a ligação com o inconsciente da técnica. Esses artesãos, com tal relação orgânica com o que fazem, preservaram a capacidade de pensar por imagens, próprio da fase pré-verbal do desenvolvimento infantil, mantendo um fácil movimento dentro do campo da imaginação, cujo transitar depende do sentimento de continuidade entre si e sua matéria.

Alguns artesãos aprendem o ofício apenas observando o jeito da mão do mestre que o deixa ver fazer. Depois ele começa a praticar com o objeto quase pronto, depois vai dando acabamento a peças cada vez menos próximas do estágio final de modo que, da frente para trás, empreende uma jornada até a matéria prima. É possível verificar que o aprendizado da técnica depende da capacidade do aprendiz de imaginar esse caminho inverso, partindo da realidade sólida do objeto acabado até penetrar no domínio misterioso da substância da matéria bruta. Trata-se, pois, de aprender a pensar da frente para trás, partir da realidade concreta e, através da imaginação, ir observando sua fragmentação, seu desfazer, até conquistar a substância da matéria prima. Essa forma de conquista da matéria ensina todo um universo que se esconde por trás de algo que se mostra acabado. Ensina uma ordem inversa de olhar o mundo e seus objetos, ensina a espreitar os detalhes e as pequeninas fendas da realidade concreta.

As oficinas de alguns artesãos que encontrei preservam algumas condições ideais que propiciam um trabalho sereno, em ritmo próprio e com ampla liberdade de movimento, que se aproxima do ambiente secreto e silencioso ideal para o desenvolvimento do ser criativo. Dentro de sua complexa simplicidade de fazer, ele mantém, para além da infância, a viabilidade do funcionamento da forma pré-verbal da psique **que "por uma elaboração imaginativa do funcionamento corporal"**⁵⁸ prolonga o alcance de si para além do conhecido, sendo que o mesmo trabalho suscita sempre novas sensações, sentimentos e descobertas.. Também, o vínculo com a tradição, síntese que envolve hereditariedade,

⁵⁸.De acordo com Winnicott , a psique surge ainda numa forma pré-verbal dentro do corpo como uma organização da elaboração imaginativa do funcionamento corporal e apenas com o desenvolvimento emocional ocorre a conquista física. Natureza Humana, p.144.

experiência e ligação com o pré- existente, mantém o vínculo do artesão, através do trabalho, com a vida.

De um modo muito singelo, os artesãos que encontrei são pessoas cuja experiência do belo é o centro de suas vidas. Aí eles colocam sua natureza real muito protegida e à salvo da infelicidade. Esses trabalhadores se ocupavam em buscar o vínculo original, entre alegria e paz que, como exprime Rollo May(1992)⁵⁹, apenas é encontrado simultaneamente na experiência de beleza. O conceito de beleza para eles é, por vezes, muito distante do valor estético ditados pelos parâmetros intelectuais do mundo contemporâneo, mas eles são os primeiros admiradores do que fazem, e a experiência de maravilhamento os acompanha na intimidade simples de suas vidas, quase todos os dias. Em um lugar onde estive, um ourives não parou mais de rir enquanto estive lá porque conseguira achar a solução para obter o ouro vermelho que buscava para concluir uma jóia antiga. Ele me falou com desprezo das senhoras que, para acompanhar modismos, preferem, na atualidade, o ouro amarelado, na sua opinião, de natureza inferior. Não conseguiu mais falar e tive que voltar outro dia para continuar a entrevista.

A união da alegria com a paz, própria da experiência da beleza, só pode vir a instaurar-se após o que May⁶⁰ chama de **“caos criativo”**. Diz que **“essa capacidade de criar – que todos temos, embora em graus que variem – é essencialmente a aptidão para encontrar forma no caos, (...). Isso é o que nos leva à beleza, pois a beleza é essa forma”**⁶¹. Porém, o encontro da beleza não é algo tão tranquilo assim. É preciso um embate. Como disse Rosa, tecelã, o *“urdume te enfrenta”*, ele não se dobra a um esforço suave ou contemplativo. É preciso enfrentar o caos.

⁵⁹ . May, R. – **Minha Busca de Beleza**. Petópolis. Vozes.p.38.

⁶⁰ . Idem.

⁶¹ . May, R. – **Minha Busca de Beleza**. Petópolis. Vozes. P.141.

Entretanto perguntava-me, onde habita esse **“caos criativo”** gerador da desejada beleza?

Para pensar nas possíveis respostas a essa pergunta, fui obrigada a sair do sólido terreno das conjecturas racionais e buscar autores que, junto comigo, fossem buscar pistas na imaginação humana. Leite(1982), em sua pesquisa sobre a ancestralidade em tribos africanas, encontrou na mitologia Senufo a descrição de um caos pré- existente, movimentado por duas entidades, também pré- existentes.

“Essa dupla constituída de duas entidades primordiais, uma masculina e outra feminina, recebendo os mesmos nomes e, não raro em estado de animosidade quanto à supremacia que teriam no processo de criação do mundo, é uma aparição do pré-existente”⁶².

Ou seja, concordamos com os Senufo que é apenas nessa busca de supremacia mútua entre ambigüidades que o caos se instaura e a criação é possível. O resultado buscado é um encontro harmonioso dos dois lados, porém, caso um dos dois venha a vencer, o resultado será a morte da criatividade. Leite⁶³ explica que a força criativa do pré- existente é uma espécie de fluido vital que dele emana, engendrando tudo o que existe. Manifesta-se e atua através dos gestos humanos, das palavras, como também das ferramentas imantadas com ele pelas intenções mais secretas dos homens e pelos próprios movimentos do trabalho. Ele conclui que a ação desse fluido vital totalizante é responsável pelo aparecimento do homem e pelo estabelecimento de relações significativas entre as instâncias divinas e a sociedade.

⁶² . Leite, F. R. da R. – **A Questão Ancestral** – notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo. Tese de doutoramento. Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia da USP- S.P.1982. p.388.

⁶³ . Leite, F. – Op. Cit. P.390-391.

Nosso artesão é um ser quase primitivo que, recolhido em sua oficina, trabalha movimentando em suas ações e imaginações esse fluido vital totalizante, experimentando a paz e a alegria, gerando a beleza.

O ARTESÃO NO UNIVERSO CONTEMPORÂNEO

Tempos atrás, folheando um livro de história das civilizações antigas, deparei-me com uma observação que me deixou intrigada por longo tempo: **“- Conta a história que o rei assírio Sardanapalo, após as campanhas de guerra, se retirava no harém com o objetivo especial de aprender a tecer com suas mulheres”**. Fiquei me perguntando, a princípio, o que um rei inteligente e poderoso, além de prazeres sensuais, poderia encontrar na intimidade de um harém? Imaginei que, após desencantar-se ao assumir a onipotência cruel de sua realeza, decidindo carnificinas e atrocidades, seu lado humano estava quase morto. Guardava, entretanto, no local secreto e insuspeito de um harém o remédio para restabelecer-se. Na humildade de um trabalho artesanal certamente reencontrava a paz e a segurança da alma, que lhe devolviam, lentamente, o encantamento da alegria de estar vivo.

Os verdadeiros artesãos que restaram são uns dos últimos guardiões do mundo encantado, guardando entre seus saberes a forma de encantar que já desconhecemos. De acordo com Japiassú(1996)⁶⁴,

⁶⁴ . Japiassú, H. – O Reencantamento do Mundo. In: **A Crise da Razão e do Saber Objetivo**. As ondas do Saber Irracional. São Paulo. Edra. Letras e Letras.p.103

“O mundo se desencanta quando o conhecimento contemplativo ou meramente especulativo do homem passa a ser orientado para a prática (trata-se de saber para poder) e quando o critério primeiro de seu saber se torna operatório: a representação do mundo e dos fenômenos torna-se verdadeira ao conferir um domínio sobre eles”.

Sob esse ponto de vista ambicioso de estabelecer realidades e verdades, o detalhe é desprezado a favor do todo. O homem contemporâneo do mundo desencantado deprecia os detalhes. Rouanet(1990) explica que

“A tragédia do indivíduo nas condições contemporâneas é que seu comportamento é reflexo como do primitivo, entretanto, sem compartilhar com ele da capacidade de captar intuitivamente as semelhanças espaço-temporais⁶⁵”.

De acordo com Lévi-Strauss(1962), **“os povos ditos “primitivos”⁶⁶,”** construíram um saber sobre o mundo, distante da racionalidade científica, porém, bastante preciso, rigoroso e sistemático, tendo por finalidade, não só satisfazer as necessidades da vida cotidiana dos indivíduos, mas introduzir certa ordenação no mundo”. Ele considera que o pensamento mágico é uma das formas de conhecimento autêntico do mundo, capaz de organizar realidades e solucionar problemas teóricos possíveis só por esse meio.

⁶⁵ . Rouanet, S.P. – Op. Cit. P. 127.

⁶⁶ . Levi-Strauss, C.- Pensée Sauvage. In: Japiassú – Op. Cit. P.106-107.

O homem moderno no afã de desmitificar tudo, ao jogar fora o pensamento mágico, esqueceu-se de verificar antes, quais assuntos eram de sua competência. Com isso toda uma biblioteca que guardava o conhecimento das ligações entre as coisas, entre os lugares e as pessoas foi queimada. Atualmente a ciência busca, a duras penas, e com pouco sucesso, resgatar essa perda. O mundo não pode ser ordenado através de uma ciência que fragmenta mais e mais as coisas. Além disso, o homem moderno ao transformar o livre acesso às funções da imaginação criadora em coisa de crianças, de artistas e de pessoas ignorantes, passou a partilhar o destino das mercadorias. Tornou-se vítima de uma razão enlouquecida, dissociada, que não percebe a série infinita de repetição do mesmo, novo- descartável que reproduz, tornando-se, ele próprio, nos dizeres de Rouanet, **“coisa perdida na multidão”**⁶⁷, resultado da idéia falsa de que ser indivíduo independente, saudável e adulto significa não ter conexão com nada. Max Weber(1963) explica que a nova ordem caracterizada pela racionalidade que estabelece que tudo o que existe é para ser analisado, desvendado, dominado e, portanto, previsto, fez com que o lado humano dos indivíduos ocultassem na intimidade os valores supremos e mais sublimes da vida que poderiam corresponder ao que ele chama de **“pneuma profético que outrora envolvia as grandes comunidades e as mantinha unidas”**⁶⁸.

Pagamos, pois, um alto preço pelo desencantamento do mundo e continuamos a pagá-lo cada dia das nossas vidas com a incontinência do lixo que invade o meio ambiente e nossa subjetividade, matando pouco a pouco o planeta e a natureza humana. É como se o receio dos povos “primitivos” se concretizasse, ou seja, ao dominar todos os espaços, o homem moderno vem dessacralizando o mundo sem perceber que com

⁶⁷ . Rouanet, S.P. – Op. Cit. P. 129-130.

isso destrói as defesas naturais contra antigos males, descritos por Eliade, como os espíritos malignos, as larvas e as coisas mortas, mais temíveis, para os espíritos simples, do que os ataques humanos. Eliade esclarece que a sacralização só é possível se o ato do conhecimento se der com o envolvimento do sujeito que quer conhecer, só assim o homem pode saber que o espaço não é homogêneo, ele apresenta rupturas e quebras, e que há porções do espaço qualitativamente diferentes umas das outras. Alguns espaços são sagrados e, portanto, fortemente significativos, servindo de eixo central a toda orientação futura; outros são profanos e portanto amorfos, sem nenhum ponto de referência. O encantamento do mundo é a sua sacralização e isso, longe de ser ingenuidade de povos imaturos, simples e ignorantes, é algo fundamental para se preservar a integridade dos indivíduos e sua capacidade de experimentar a paz e a alegria, tornando seu trabalho, em vez de fábrica de modismos, fábrica de beleza.

Penso, com Otávio Paz, que o artesão que envolve seu corpo na atmosfera da oficina com seus materiais e ferramentas está num microcosmo regido por leis próprias. Essas leis, embora tenham assimilado muito das técnicas científicas, ainda consideram como via de acesso à realidade alguns princípios de contágio e semelhança do pensamento mágico, muito distantes da racionalidade científica do pensamento contemporâneo. Esse lugar do artesão é pré-científico, guardando aspectos do velho mundo encantado, que possui raízes comuns com o universo recém descoberto das **“partículas microfísicas da matéria”**. Merleau-Ponty(1992) explica que, enquanto os físicos teimarem em atribuir a tais partículas valores macrocósmicos, as novas descobertas científicas da nova física parecerão estranhas. Portanto, urge

⁶⁸ Weber, M. – Le savant et le politique. In: Japiassú, H. – Op. Cit. P.105

uma mudança de perspectiva para dar seguimento a uma nova ciência, que considere uma abertura maior para valores individuais de imaginação em pé de igualdade com os valores coletivos de observação.

O artesanato conserva em si vestígios de uma época em que a humanidade já teve essa abertura. Antonio Cândido chega a afirmar que

“o artesanato faz parte das elaborações técnicas que a sociedade caipira tradicional inventou para estabilizar as relações do grupo com o meio,(embora em níveis que reputaríamos hoje precário) mediante o conhecimento satisfatório dos recursos naturais⁶⁹”.

Sentimos, na atualidade, que mesmo para aqueles que aceitaram de bom grado passar pelo processo de industrialização e de modernização tecnológica, as relações com o meio estão mais do que insatisfatórias. Isso significa que, se por um lado, as modernizações e inovações científicas e tecnológicas trouxeram a possibilidade de prolongar a vida, de melhorar sua qualidade e de tornar as pessoas mais felizes, por outro, a humanidade não se encontra preparada para usar essas descobertas a seu favor. Para isso é necessário que os benefícios trazidos pelas criações humanas, bem como o espaço para criar, estejam acessíveis a todos e não a uma minoria.

É claro que, mesmo com as tentativas governamentais atuais de passar as populações por processos de reeducação ambiental, a humanidade encontra-se seriamente ameaçada. Por maior que seja a capacidade destrutiva da humanidade, o seu único alvo é a si mesmo, porque a natureza termina por se regenerar mesmo que para isso sejam necessários muitos séculos. Entretanto, certamente que se não houver

uma mudança individual de atitude, os esforços educacionais que buscam normatizar formas de comportamentos corretos de nada valerão para salvar a humanidade.

Embora alguns autores como Benjamin há muito tenham procurado avisar que as coisas não estão num bom caminho, a multiplicidade dos saberes e especialidades científicas, desenvolvidos à partir de modelos mecanicistas, criaram separações e divisões que tornaram mais e mais o conhecimento de cada setor incomunicável entre si. A pressa pela apropriação dos espaços na atualidade, aliada ao desconhecimento do passado criou, nos dizeres de Benjamin(1987), um saber que não mais se vincula aos seres humanos. Assim ele nos interroga sobre a loucura da nossa suposta civilização para, em seguida, por em evidência a nossa tragédia: **“Qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais se vincula a nós? A pobreza de experiência fez nascer uma nova barbárie⁷⁰”**.

Esse autor explica que a suposta civilização, que é a nossa, mascara uma forma de barbárie que impele as pessoas a se contentarem com pouco. Tal situação é mantida por uma linguagem de notícias jornalísticas, cujas idéias inábeis, sem nada de humano, mal escondem a falsidade. Essa **“nova barbárie”**, na expressão de Benjamin, faz o homem acreditar que deve libertar-se de toda a experiência e ostentar, o máximo possível, sua pobreza interna e externa. Para isso urge desvendar, racionalizar, apropriar e desrespeitar todos os mistérios e encantos do mundo. As reflexões desse pensador, na atualidade, tem-se tornado cada vez mais concretas, e é preciso que, antes que a obliteração

⁶⁹ . Cândido, A.- Os parceiros do Rio Bonito.p.36. In: Secretaria da Cultura - **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro**.p.110.

⁷⁰ . Benjamin, W.- **Magia, Técnica, Arte e Política**. Brasiliense. São Paulo.1987.p.64-115.

de nossa sensibilidade se torne completa, retomemos a intuição de que depois que tudo for devorado,

“depois que ficarmos esgotados da falsa grandiosidade das nossas ciências, de nossos planos de conquistar o mundo, depois que todos os mistérios forem destituídos de sua capacidade de transcender o homem de sua mediocridade, o que de decente poderemos esperar e oferecer a nossos filhos?”⁷¹

A preocupação com a crescente morte da imaginação humana, isto é, da capacidade de maravilhar-se e junto com ela da capacidade de sonhar com algo novo e melhor, é a causa principal que fomentou esse trabalho. Como disse Bachelard(1988), não adianta continuar observando e estudando como a imaginação nasce nas crianças, se não começarmos a nos ocupar, o quanto antes e com a mesma aplicação acerca de, como e porque ela morre nos homens. Os artesãos ainda sabem algo que esquecemos e podem nos ensinar a abrir caminhos para o descondicionamento do cotidiano. Dentro disso está uma lição de especial relação com a vida e com a morte, resultado de uma compreensão diferente de tempo e de espaço, anterior à separação entre sujeito e objeto.

⁷¹ . Idem.p.118-170.

Concordo com Otávio Paz(1991) quando fala que a oficina do artesão não traduz uma imagem de perfeição, mas abriga um ser humano e, portanto, carrega em si todas as imperfeições do mundo que ali estão em atrito com a matéria prima. Entretanto, **“sua própria imperfeição nos indica como poderíamos humanizar nossa sociedade (pois) sua imperfeição é a dos homens, não a dos sistemas⁷²”**.

⁷² . Paz, O. Ver e usar, arte e artesanato In: Convergências. p. 55.

CAPÍTULO I

A PESQUISA

OBJETIVO:

O objetivo da pesquisa que norteou este trabalho foi o de estudar a imaginação do artesão enquanto energia propulsora e transformadora de seu fazer e de sua vida, conferindo aos indivíduos artesãos uma determinada qualidade e conferindo à sua matéria prima uma determinada forma que se conectam entre si. Trata-se de um estudo da criatividade humana, feito através da imaginação do artesão em seu caráter fundamentalmente primitivo de pensar por imagens, que movimentam-se entre seu corpo e sua matéria prima. Considerou-se que essa ligação obedece a leis próprias da dinâmica de um complexo pessoal do artesão que, enraizado num elemento da natureza pelo aspecto objetivo das substâncias químicas e pelo aspecto subjetivo das imagens psíquicas, se reflete na matéria prima.

Questão de Método

Para o estudo da imaginação do artesão, por vezes inacessível às limitações de nossa consciência objetiva, foi necessário tomar por referência o trabalho de Bachelard sobre a imaginação material. Sendo assim, foram considerados os aspectos metapsíquicos, ou seja, a dinâmica das atuações dos complexos arquetípicos, observáveis nas ações dos artesãos em sua vida e trabalho, em suas sensações físicas e psíquicas e intuições, que transmitem em imagens para explicar seu trabalho, suas escolhas e sua filosofia de vida. Considerei que o psiquismo humano formula-se primitivamente em imagens. Foi nas imagens trazidas pelo artesão e por seu trabalho que pensei encontrar as imagens primeiras, que retém o complexo que lhe deu origem, para compreender-lhes o processo de criar.

Na investigação anterior acerca das tecelãs, observei que o contato delas com os tecidos e com os fios, matéria de seu trabalho, remetia a experiências muito precoces nas quais o “eu” ainda não existia por completo e o corpo da mãe ainda ocupava muito desse espaço. Assim, considerando que agora precisava captar a imaginação para além da precocidade dessas experiências, ou seja, apreender o elemento da imaginação que, embora se apresentasse enquanto complexo individual, estava enraizado no ser como germe criativo universal, mais do que nunca necessitava encontrar meios de captar o pré-reflexivo.

Tendo em vista essas dificuldades a enfrentar para encontrar “metáforas reais”, precisava ultrapassar as metáforas imediatas que, nos dizeres de Bachelard(1996), conduzem logo de saída ao erro, pois levam a um pensamento autônomo e correm o risco de se completar no próprio reino da imagem, sem considerar a experiência. Considerei que, nos

dizeres desse autor, precisava apreender a imagem primeira e, dispondo da minha própria imaginação, associá-la a outras que se apresentassem na coleta de dados para empreender uma primeira redução à sua forma geométrica, e em seguida passar para a forma abstrata sem o risco de incorrer em racionalizações. Precisei considerar a geometrização enquanto estrutura básica que, para o objeto de estudo imaginação, seria formada das unidades básicas da imaginação coletiva expressas nos símbolos, mitos, técnicas de fazer e demais temas recorrentes na história da civilização. E finalmente busquei retornar à mobilidade da imaginação individual do artesão a fim de abstrair dali o estudo de caso individual do artesão.

O problema maior nesse estudo encontrou-se na esfera de junção entre o meu ser individual enquanto pesquisadora e o objeto de estudo – a imaginação enquanto poética do artesão. Percebi que ao lidar com níveis psicológicos tão profundos estava em terreno completamente escorregadio, cuja viscosidade só seria encontrada caso considerasse que teria que lidar com símbolos alquímicos e, portanto, nas palavras de Jung(1985), levar em conta a união das leis desses símbolos com as mesmas leis que regem o universo microfísico. Fui, portanto, em busca da epistemologia usada para o estudo dessas leis.

Foi preciso levar em conta o pressuposto básico de que, como afirma Morin(1990), **“do mesmo modo que, em microfísica, o sujeito perturba o objeto que, por sua vez, perturba sua percepção, desse mesmo modo, as noções de sujeito e objeto são profundamente perturbadas uma pela outra⁷³”**. Sendo assim a **“incerteza ontológica⁷⁴”** sobre a relação do sujeito com o meio precisava ser considerada como parte essencial da investigação. Nesse passo,

⁷³ . Morin, E. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa. Instituto Piaget. p. 64.

considerarei o erro na forma como Bachelard o coloca, ou seja, enquanto fator que ocorre mesmo, porque na reunião entre experiência e razão o processo não se conclui, e o que ocorre mesmo são aproximações sucessivas que precisam ser bem ordenadas, e essa ordenação é o papel do investigador. Para esse autor, a **“conceituação científica precisa de uma série de conceitos em vias de aperfeiçoamento (...) para formar um eixo de pensamentos inventivos⁷⁵”**. Sendo assim, **“um conceito se torna científico na medida em que se torna técnico, na medida em que está acompanhado de uma técnica de realização”**.

Encontrei-me, portanto, numa situação em que precisava ultrapassar as primeiras observações, com seus inumeráveis encantos, para poder penetrar no reino da experimentação. Era necessário encontrar em mim um sentido de auto-crítica, uma abertura que discernisse até que ponto se estendia a fantasia⁷⁶ do artesão acerca de sua matéria e até que ponto se estendia minha fantasia, sem contestar o fato de que, ao comunicar-me com ele, as duas fantasias estavam sendo imbricadas. O passo seguinte foi o de ultrapassar essas fantasias para alcançar as “metáforas verdadeiras”, condutoras da poética do artesão. Para empreender essas ultrapassagens, considerei as observações de Morin, que dizem que **“o sujeito precisa permanecer aberto, desprovido de um princípio de resolubilidade nele mesmo⁷⁷”**, considerando sempre, continuando com esse autor, que o objeto também devia permanecer aberto, de um lado, na minha comunicação com ele, e do outro, sobre o ambiente da oficina onde ele se encontrava. E cabe

⁷⁴ . Idem.

⁷⁵ . Bachelard, G. **A formação do espírito científico**. p.76.

⁷⁶ .Fantasia aqui é tomado no sentido dado por Winnicott, ou seja, “a fantasia é mais primária que a realidade e o enriquecimento da fantasia com as riquezas do mundo depende da experiência de ilusão”, “a fantasia não é algo que o indivíduo cria para lidar com as frustrações da realidade externa”. In: Winnicott, W.D. Desenvolvimento Emocional primitivo. **Textos selecionados da pediatria à psicanálise infantil**. P.280.

⁷⁷ . Morin, E. Op. Cit. p. 65.

observar que essa oficina, por sua vez, também é um espaço que se abre e continua a se abrir para além dos limites do nosso entendimento atual.

Tratava-se, pois, de alcançar um objeto de estudo dentro de um “caos criativo”, cuja mobilidade gerava um conhecimento extremamente rico, e, ao mesmo tempo, muito pouco seguro em relação ao conforto que se encontra ao se estudar um objeto fixo ou mesmo morto. Foi necessário considerar a extrema mobilidade do objeto como parte dele, e empreender um esforço para abranger os dinamismos opostos que ele encerrava; em seguida examiná-los em conjunto para conseguir delinear um pouco do que havia de verdade a ser conhecida, apesar do leque de irresolubilidades que se abriu nesse processo de conhecer. A verdade é que, apesar do fato de que esse objeto de estudo, a imaginação criativa, ter um aspecto maravilhoso, seu estudo resultou em muito pouco no que pode ser traduzido em termos de conclusões sólidas, que servissem de patamar para novas investigações. Entretanto, é necessário reconhecer que esse é um novo campo de estudo, trilhado por muitos, mas ainda aberto lentamente, pois demanda a criação de novas metodologias que abarquem as antigas e as complete. Enfim esse campo de trabalho ensinou-me a estabelecer uma nova forma diálogo comigo e com o objeto de estudo de modo que, por esse diálogo e pela observação percebi que a imaginação pode revelar vários níveis de realidade, aspectos diferentes e contraditórios de um mesmo problema, cuja compreensão encerra-se nos limites impostos pelas dificuldades individuais.

PROCEDIMENTOS

1. Procurando artesãos

Na busca de material para a pesquisa encontrei muitas pessoas que se diziam artesãs, mas, ao serem examinadas de perto, era evidente a relação superficial com o trabalho. Podem mudar de matéria prima, caso descubram alguma justificativa prática. A atividade acalma a suas ansiedades porque segue um modelo a ser reproduzido com um resultado a ser alcançado pré- estabelecido. Isso evoca nelas uma situação de devaneio diferente do devaneio poético que queria investigar. Bachelard(1988) alerta para o fato de que esse tipo de devaneio entorpecente vem a favor de uma distensão psíquica, destituído de força ligante, sem atenção e sem memória. Aí o devaneio é fuga para fora do real. Esse tipo de exercício artesanal pretende recobrir o tempo oco, o vazio existencial, substituindo a ansiedade por um controle externo em que não é preciso fazer nada. Como diz Sodré(1990), esse fazer elimina a ambivalência criativa, fechando as camadas do real sobre si mesmo. Para essas pessoas, fazer artesanato tem o sentido de assistir a uma novela na televisão, cujos clichês já estão de antemão estabelecidos.

Felizmente havia também outro tipo de artesãos, bem menos em contato com as novidades contemporâneas, que tem uma relação inexaurível com sua matéria prima. Essa relação é definitiva em suas vidas, que não podem ser vividas de uma forma diferente. Geralmente esses indivíduos foram encontrados entre os artesãos tradicionais, ou seja, trabalhadores que não abandonam o referencial inicial de seu aprendizado e da origem do seu fazer. Alguns deles se aferram aos modelos antigos e às ferramentas gastas, como aquelas que os aproxima

mais da capacidade de dar vida ao trabalho, de os acompanharem no processo criativo. Por vezes, um artesão muito ligado em sua matéria, quando está trabalhando, tem suas ansiedades exacerbadas até a proximidade da loucura. Tive a oportunidade de observar esse fenômeno quando fui entrevistar Donizetti, o forjador. Aproximei-me dele e quando olhou para mim com o dorso nu lúcido de suor, à beira da fornalha ardente, os cabelos em pé e os olhos esbugalhados boiando incertos, dei um passo para trás. Um de seus auxiliares me tocou no ombro e disse que era melhor eu voltar na semana seguinte. Na semana seguinte encontrei-o longe da forja, estava tranqüilo, sorridente e bastante gentil, falando com extrema leveza sobre a capacidade que os sinos têm de reproduzir qualquer nota da escala musical.

Após pesquisar bastante, soube que na Zona do Triângulo Mineiro, MG, havia muitos artesãos que se ocupavam das mais diversas atividades. Trabalhando alguns dias por semana na Universidade de Uberaba, fui sendo informada da existência de ceramistas, ourives, fabricantes de instrumentos musicais, tecelões e forjador de sino, que viviam apenas de suas atividades há muito tempo, e que habitavam em locais próximos, na própria região. Orientada primeiro pela Casa do Artesão em Uberaba, fui em busca de artesãos que vendiam os trabalhos dos outros e, depois de muitas conversas e insistências, fui tendo acesso às zonas mais recônditas onde ficam os artesãos pequenos e desconhecidos, mergulhados dia a dia em suas oficinas. Nenhum deles expunham em galerias, mas alguns tinham a venda de seus trabalhos garantida para grandes centros como Belo Horizonte.

Já havia entrevistado, em São Paulo, uma ceramista de origem Japonesa e dispunha do material das entrevistas com tecelãs que usara na pesquisa para a dissertação de mestrado. Comecei, então, uma série de visitas a diversas localidades onde fui estabelecendo contatos para saber quem desejava participar da pesquisa, quem tinha disponibilidade. Nessas visitas, dizia a eles que estava fazendo entrevistas para conhecer o trabalho do artesão dentro da oficina, como era feito, queria saber se era bom para um artesão trabalhar com aquela matéria, que era a dele. Disse também que se tratava de uma pesquisa para o curso de doutorado. O fato de ter vínculo com a Universidade de Uberaba facilitou o acesso, pois essa instituição de ensino superior, uma das poucas da região, é muito considerada por todos os artesãos. Fiquei assim sabendo que, a maioria deles, considera professores e pesquisadores como pessoas especiais que conseguem entender seu trabalho.

Considerando que a principal atividade no Triângulo Mineiro é o cuidado e a criação de animais, a atividade artesanal é, principalmente entre as pessoas simples, altamente considerada, enquanto forma alternativa de saber que mais se aproxima do exercício intelectual. Assim percebi que ao me apresentar como estudante e professora estabelecia uma relação de fácil identificação com eles. Mencionar o fato de ser, também, pesquisadora, proporcionava uma abertura por parte deles ainda maior, pois que quase todos eles dedicam o tempo livre para pesquisar novas formas de fazer e de “purificar o material”.

Aos poucos, fui selecionando artesãos, listando pessoas que nitidamente acolhiam a matéria de seu trabalho em si, todos os dias, mesclando-se com ela e, pacientemente, descobrindo os horários em que essas pessoas estariam em suas oficinas e com espaço para aceitar uma intromissão, pois queria fazer de um modo tal que as imposições da

pesquisa os afetasse o menos possível. Fui e voltei várias vezes sem nada conseguir, mas muitas vezes tive sucesso. Assim entrevistei ao todo três ourives, um fabricante de instrumentos musicais artesanais, quatro ceramistas, um tecelão e um forjador de sinos.

A existência de tantos artesãos na região do Triângulo, em Minas Gerais, que ainda conseguem resistir aos ataques do capitalismo, se deve à grande valorização, pelas sociedades das cidades dessa região, dos trabalhos cuidadosos, minuciosos e caprichosamente bem feitos. Assim a oportunidade que tive de permanecer por lá me fez ir em busca de todas as variedades de trabalho com matérias primas originais possíveis de serem encontradas.

2. Entrevistando artesãos

As visitas transformaram-se em entrevistas de modo lento. Muitas vezes fui às oficinas e lá fiquei apenas observando o empenho no trabalho, em silêncio e agradecida por eles me deixarem assistir o que parecia ser parte de uma grande intimidade de suas vidas. Sentia-me, muitas vezes, como se estivesse num museu vivo. Essa impressão por vezes era tão intensa que sentia um certo atordoamento quando saía das oficinas, e me via novamente no século XXI entre fumaça de automóveis. Ficava impressionada como realidades tão distintas podiam estar ali, convivendo lado a lado, sem que a maioria das pessoas percebesse.

Baseando-me nas pesquisas de Thompson(1998) sobre História Oral e suas observações sobre a instituição inglesa, Age Exchange Reminiscence Centre, julguei importante utilizar seus procedimentos em que **“num museu do cotidiano, com objetos e utensílios do começo do século, pessoas idosas são encorajadas a manusear objetos que fizeram parte de suas vidas e a falar de suas experiências(...)”⁷⁸**. Assim, considerei que a presença das ferramentas e da matéria prima, como também do espaço da oficina, ajudariam a ativar as reminiscências, bem como a favorecer que a experiência de imaginar (enquanto faz) fosse captada no ato do acontecimento.

Enquanto observava os artesãos fui fazendo perguntas ocasionais a fim de estimular suas narrativas e falas. Pensando nas palavras de Benjamin(1985) que dizem: **“- O valor do acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”⁷⁹**, procurei não dirigir a conversação e valorizei o que era simplesmente lembrado por eles.

Alguns deles encadeavam horas de observações e de conversas, às vezes sobre suas vidas, às vezes sobre o que estavam desenvolvendo no momento. Outros, isso foi mais freqüente entre ourives, mergulhavam silenciosamente no trabalho e fazê-los falar um pouco sem ter que forçar assuntos não foi tarefa fácil. Nesses casos procurei descobrir momentos em que eles paravam para tomar um café ou relaxar, eram momentos de descontração, que favoreciam o relato de experiências. Entre os ourives isso era mais comum no começo da tarde, pois ao entardecer, no máximo, eles permitiram que os observasse trabalhando. Já entre os ceramistas, o entardecer era o momento ideal. O forjador de sino só conversava durante as primeiras horas da manhã, depois sua boa vontade

⁷⁸ . Thompson, P. – **A voz do passado**: história oral. Rio de Janeiro. Paz e Terra. p. 16

diminuía consideravelmente. As entrevistas foram todas gravadas. Na gravação de uma das entrevistas com a ceramista Lusa, o gravador apresentou um defeito. Felizmente descobri a falha no mesmo dia e procurei transcrever a tempo todas as impressões e pedaços da conversa que consegui me lembrar.

De antemão preocupei-me em fazer entrevistas não diretivas. Baseada primeiramente em Michelat, considerei o fato de que **“a entrevista não diretiva favorece a captação de uma informação mais “profunda” e menos “censurada” do que no caso de outros procedimentos⁸⁰”**. Já usara as observações desse autor como base para a investigação sobre os tecelões e percebera na prática que a afetividade aflorava com maior intensidade quando as associações seguiam livremente seu fluxo. Nesse caso o papel do pesquisador é o de **“permanecer numa situação de “atenção flutuante” que estimula o entrevistado a explorar seu universo(...) ⁸¹”**. Depois, lendo o trabalho de Thompson sobre História Oral, considerei também alguns de seus achados de que a matéria prima da história oral é a experiência de vida. Esse autor destaca que a natureza desse método é **“essencialmente criativa e cooperativa⁸²”**. Que é uma história construída em torno das pessoas, lançando a vida para dentro da própria história, alargando assim seu campo de ação. **“A característica principal desse método é sua flexibilidade e a capacidade de dominar a evidência exatamente onde ela é necessária, principalmente quando ele vai buscar raízes, históricas ou não⁸³”**. A Técnica de história oral permite

⁷⁹ . Benjamin, W. **Magia e técnica, arte e política** Obras escolhidas. São Paulo. Brasiliense. p.37.

⁸⁰ . Michelat, G. – **“Sobre o uso da entrevista não diretiva em sociologia.”**In: Thiollent, M. *Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo. Polis. 1987.p. 85.

⁸¹ . Idem.p.86.

⁸² . Thompson, P. Op. Cit. p. 29

⁸³ . Idem.

“perguntar pelos sonhos dos informantes, por seus pesadelos, ou por suas fantasias enquanto sonham acordados na linha de montagem; e para aprender o máximo com essas expressões de seus desejos e angústias interiores, evidentemente precisaríamos identificar os ardis característicos dos “trabalhos do sonho”, sua condensação de mensagens, inversões, substituições, metáforas, jogos de palavras, imagens visuais, por meios das quais os sonhos transmitem suas imagens simbólicas (...) É igualmente compensador saber que esses recursos também constituem pistas comuns para o significado simbólico das mensagens transmitidas conscientemente (...)”⁸⁴.

Tendo em vista que precisava entrar em contato com a imaginação dos artesãos, as informações dessa técnica de entrevista foram das que mais ajudaram nessa investigação. Nesse sentido, levando em conta que o pensamento do artesão aproxima-se muito do pensamento pré-científico, minha atenção flutuante deslizava em associações múltiplas. Para compreender a linha do pensamento de um artesão foi preciso considerar as observações de Bachelard(1996) de que **“o pensamento pré- científico não se fecha no estudo de um fenômeno bem circunscrito. Não procura a variação e sim a variedade. E essa é uma característica bem específica: a busca da variedade leva o espírito de um objeto a outros sem método”⁸⁵.**

⁸⁴ . Idem.p.202.

⁸⁵ . Bachelard, G. A formação do espírito científico. p.38.

Nesse passo, por vezes, aparentemente com desconexão, busquei no movimento das associações, imagens, demais metáforas e inquietações físicas do artesão encontrar o que parecia mais sólido, os símbolos e imagens psicológicas que se dispunham por trás daqueles inumeráveis objetos e fatos trazidos, buscando sentir o que sentiam, acompanhar-lhes o movimento com meu próprio corpo, a fim de penetrar no que Bachelard⁸⁶ chama de ordem de meditações mais íntimas. Por vezes me vi numa situação em que um passado profundo, desconhecido, parecia irromper no presente, de modo que cheguei a ficar preocupada, algumas vezes, com a forma de concluir a entrevista. Queria que nem a subjetividade do artesão, nem a minha ficassem perturbadas quando a experiência da entrevista terminasse.

De fato, fora as dificuldades que tive para fazer os ourives falarem, pude verificar a verdade, dita por Benjamim(1983)⁸⁷ que a transmissão da experiência sob a forma de histórias e narrativas está fundamentalmente amalgamada com a condição de artífice. Os artesãos, vencidos os primeiros entraves, pareciam gostar de falar enquanto desenvolviam seus trabalhos, ou paravam acariciando ou amolando longamente uma ferramenta, ou caminhavam comigo pela oficina, ou me chamavam para tomar um café na esquina. Outras vezes, apenas falavam com os olhos mergulhados no ar. Pedia para que falassem de suas vidas e trabalho e percebi que o assunto era um só. Muitos deles falavam com o corpo ou com o gestos, num esforço de transmitir algo que parecia querer fluir. Com o tempo compreendi que a passagem da força vital do corpo para a palavra só era possível através de um domínio forte da intenção. Alguns deles utilizam a fala como a força do fazer, de modo que proferir palavras merecia muito cuidado e, por

⁸⁶ . Idem.

vezes, ficavam em silêncio fazendo gestos enquanto trabalhavam, olhavam-me, sorriam e continuavam. Nesse caso anotava os movimentos e impressões acerca do ambiente e da atitude do artesão, também que para esses, ao falar, as palavras tinham um peso diferente daquelas proferidas pelas pessoas que falavam muito.

Uma espécie de intimidade que favorecia um questionamento mútuo estabelecia-se entre mim e os artesãos entrevistados. Considerei as observações de Jürgen Habermas(1975), de que o questionamento é uma **“comunicação na qual o sujeito que compreende deve introduzir elementos de sua subjetividade que sejam, de algum modo, controláveis para encontrar o seu parceiro no terreno intersubjetivo de uma possível compreensão”**⁸⁸. Assim busquei evitar a unilateralidade da observação e favorecer a compreensão intersubjetiva, técnica descrita por Thiollent(1987) como uma das formas de pesquisa-ação.

Algumas vezes percebi que minhas próprias reações se enlaçavam nas dos artesãos entrevistados e, nesses momentos, as palavras de Lévi-Strauss(1975) de que **“numa ciência onde o observador é da mesma natureza que o objeto, o observador, ele mesmo, é uma parte da observação”**⁸⁹, foram bastante esclarecedoras. Nesse sentido considerei que minha visão de mundo estava implicada nessa investigação e que, como ensina Deslandes(1984), essa condição é natural desse tipo de pesquisa e deve ser considerada na busca de objetivação. Então, coisas da minha subjetividade, que senti que davam continuidade a coisas apenas insinuadas e não ditas pelos entrevistados, foram consideradas também como material. Por exemplo, a oficina do ceramista Cleófas

⁸⁷ . Benjamin, W. – O Narrador. In: **Textos escolhidos**: Os pensadores. São Paulo. Abril Cultural.

⁸⁸ . Habermas, J. *Théorie et Pratique*, Payot. Paris.p.42 In: Thiollent. p.24

⁸⁹ . Lévi-Strauss – “Aula inaugural”p.215 In: Deslandes, S.F. (Org.) – **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis Vozes. 1994.p.14.

produziu em mim um sentimento de lentidão, de peso e de morosidade que vinham da atmosfera, da presença de enormes ânforas, impossíveis de serem arrastadas sem a ajuda de, pelo menos, dois homens fortes, e pela batida constante da maromba transformando o barro numa matéria líquida.

3. Análise das entrevistas

A intenção inicial era a de escolher, dentre os artesãos entrevistados, quatro indivíduos cuja vida e cujo trabalho exprimissem com maior nitidez os dinamismos das leis de cada um dos elementos: Terra, Fogo, Água e Ar. Em vista disso alonguei-me em várias entrevistas, penetrando o mais que podia na oficina para acompanhar os artesãos em sua imaginação. Depois, com todas as fitas já transcritas e todas as anotações bem esquematizadas, percebi que se me aprofundasse em cada um dos elementos, o volume de trabalho era enorme, levando-me para além do tempo requerido institucionalmente a uma tese de doutoramento. Vi-me então diante de uma escolha: colocar a análise de todas as entrevistas sem muito aprofundamento ou escolher apenas algumas e fazendo comparações, procurar aprofundar os aspectos que mais revelassem a imaginação poética e a criatividade dos artesãos.

Fiquei receosa de que a limitação dada ao estudo de poucas entrevistas tornasse o trabalho pobre ou tendencioso. Entretanto, tomei como base os achados de Thiollent(1987) acerca da natureza da amostra. De acordo com esse autor,

“numa entrevista qualitativa, só um pequeno número de pessoas é interrogado. São escolhidas em função de critérios que nada têm de probabilistas e não constituem de modo algum uma amostra representativa no sentido estatístico. É, sobretudo, importante escolher indivíduos os mais diversos possíveis⁹⁰”.

Nesse caso, **“é o indivíduo que é considerado representativo⁹¹”** já que não interessam aqui as variações individuais e sim abstrair e **“analisar o melhor possível os atos e pensamentos cotidianos de um certo número de indivíduos⁹²”** cujas características comuns se quer investigar. Assim, encontrei nas entrevistas com o ceramista Cleófas uma riqueza de material bastante expressiva das metamorfoses da vida e do trabalho empreendidas por uma imaginação intensa, conduzida por uma vontade firme. Esse artesão teve sua imaginação alimentada e conduzida, inicialmente, por leis de dureza, rigidez e secura, de uma Terra austera, porém, uma intenção persistente de tornar-se ceramista que o acompanhou desde sempre, acabou por transformar sua natureza e sua vida pelo encontro com a maleabilidade da água. Tal experiência, narrada por ele, fez-me perceber que num mesmo artesão, embora haja o predomínio de um complexo que alimenta seu trabalho, existe a influência de vários outros, fonte provocadora das metamorfoses nas imagens. Em vista desse encontro, inusitado pelos vários complexos de elementos diversos atuantes num mesmo artesão, achei melhor, deter-me no aprofundamento desse único artesão e, num capítulo seguinte, discutir comparativamente as imagens trazidas pelos outros, revelando ainda

⁹⁰ . Thiollent, M. *Crítica metodológica, investigação social e enquete operária*. São Paulo. Polis. p.199

⁹¹ . Idem.

⁹² . Idem. p.198.

outros aspectos dos complexos alimentados pelos elementos que emprestam suas leis à criatividade da poética do artesanato.

As informações coletadas foram transcritas e depois lidas, linha por linha, buscando escapar à sedução de suas histórias e encontrar as imagens mais primitivas que engendraram seu fazer artesanal. Seguimos assim a orientação de Bachelard(1991) de que cada imagem tem seu dinamismo próprio, que no curso da vida do artesão irá engendrar outras imagens. Busquei perseguir então esses desdobramentos com o sentido de encontrar a substância da matéria, representada nas imagens dos elementos e de suas leis através das palavras do artesão e de seus sentimentos, comoções e iras, frente a situações experimentadas no trabalho e na vida. Nesse sentido, busquei os pontos de rupturas entre realidades experimentadas por eles, esses pontos permitiam a constituição da oficina imaginada pelo artesão, na maioria das vezes, ponto fixo e central de onde partia sua orientação no mundo. Pensando na abordagem fenomenológica benjaminiana que, nas palavras de Rouanet(1990), mostra um encadeamento de correspondências tanto entre vários elementos de uma estrutura, como entre as dimensões específicas de sua infra-estrutura, considerei para a análise da linguagem dos artesãos e para sua compreensão, as “correspondências visíveis e invisíveis⁹³”, a fim de encontrar nas falas dos artesãos as “metáforas reais” em que diversos níveis de realidade se cruzam. Para esse fim foi imprescindível a observação de detalhes, cujo sentido precisava ser encontrado na relação com outros detalhes. Na verdade, os detalhes foram os elementos principais dessa análise. Através dos detalhes da evidência manifesta, procurei acessar o que havia de latente, com sua infinidade de desdobramentos.

⁹³ . Rouanet, S.P. Op. Cit. p.146-147.

Tomando como eixo do trabalho o caminho percorrido pela imaginação do ceramista Cleófas, o tom principal do capítulo II teve a força do elemento Terra que, no caso desse artesão, é centralizadora. Os outros elementos emprestaram, vez por outra, suas leis para facilitar o manuseio do barro a fim de que ele pudesse dar continuidade à busca de uma verdade sua individual, que persegue com o seu trabalho.

A análise das entrevistas não acompanha a linearidade do desenvolvimento cronológico da vida dos artesãos. Ela por vezes se apresenta num movimento de ir e vir, seguindo o movimento das imagens, de modo que, a prioridade do desenvolvimento explicativo do texto está mais em relação com o desenvolvimento do complexo do artesão do que com o desenvolvimento da vida do indivíduo.

Posteriormente, no capítulo III deste trabalho, retomamos, através dos outros artesãos, os detalhes do material colhido com Cleófas, já de certa forma organizados na análise, e buscamos salientar alguns aspectos do seu efeito na vida e trabalho de outros artesãos.

CAPÍTULO II

A CERÂMICA E OS QUATRO ELEMENTOS

A experiência de Cleófas revela que o conhecimento da arte da cerâmica, para ele, foi adquirido aos poucos e à custa de muitos confrontos. O resultado dessas lutas, em que o empenho e o esforço pessoal é imprescindível, é a formação de um complexo em torno de um elemento essencial cuja imagem serve de reflexo à natureza mais profunda do artesão. Felício(1994) lembra que “o complexo é um conjunto organizado de representações e de lembranças com forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes. Um complexo se constitui a partir de relações interpessoais da história infantil⁹⁴”.

Tudo começa quando Cleófas, ainda aos sete anos, tinha que enfrentar oponentes que para um indivíduo adulto já podem ser considerados invencíveis. Devido às condições precárias do local onde nascera e da pobreza de seus pais, todos os dias, enfrentava subidas e mais subidas de íngremes ladeiras de terra seca e de pedra. O sol forte da cidade de Nanuque, sertão de Minas Gerais, acompanhava-o durante a travessia diária do espaço entre os lajeados e sua casa, numa eterna tarefa de carregar, junto com o irmão pouco mais velho, enormes galões de água. O menino reagiu à dureza desse enfrentamento com a solidificação de sua vontade. Em sua experiência de infância, Cleófas

⁹⁴ . Felício, V. L. **A imaginação simbólica**. São Paulo. Edusp/ FAPESP. n. de rodapé. No.56.p.21

exercitava a libertação de sua natureza que, nos dizeres dele, “completamente rebelde a qualquer molde”, vergava, mas não se dobrava a seu reflexo, a terra dura e seca de Nanuque. O apaziguamento dessa natureza indomável é a história de sua narrativa, que aqui será estudada buscando a veia poética de sua imaginação.

O atrito precoce de si com a vida em condições muito precárias provocou, desde cedo, o desenvolvimento da obstinação de lutar contra a dureza até amaciá-la. Sua rebeldia natural começou a ser apaziguada quando aprendeu que podia, ele mesmo, moldar suas próprias ferramentas e com elas moldar e dobrar matérias de qualquer qualidade. Essa foi a maior satisfação alcançada. Assim ele descreve...

“Quando eu peguei o ferrinho... Que eu parei... Por curiosidade... Surgiu uma facilidade no trabalho que me possibilitou fazer e eu fiz, aos pouquinhos, eu fiz, sabe? Um sistema que eu não tinha nem pensado... De repente surgiu...”

A invenção aqui é algo que surpreende o próprio construtor, ele se alegra com o objeto que nasce de suas mãos hábeis. É como se um outro ser que o habita tivesse feito a ferramenta através de suas mãos.

Todas as criações de Cleófas são assim: aos pouquinhos, a coisa surge, ensinando que o raciocínio tem que esperar, não pode pensar, não pode se adiantar ao surgimento da idéia para não abortar o ser cuja criação só pode se processar através da imaginação. À medida que o germe do que está sendo criando se desenvolve, a imaginação percorre todos os meandros do complexo do artesão que, embora tenha um elemento principal que o escolheu, precisa passar por todos os outros para ligar a terra dura e seca originária, até o seu grande amor, alcançado com muito esforço que, no caso de Cleófas, é a argila mole e macia. Em cada objeto criado, todo o processo se repete.

Mas eu gostava era de cerâmica... Eu tinha vontade, vontade de fazer... Fazer uma peça pra mim era um sonho... Eu nunca tinha feito... Era algo assim... Uma coisa muito alta que eu poderia poder conseguir... Mas eu não sabia nem como...”

A vida de Cleófas e o trabalho de sua imaginação, olhados retroativamente, é a perseguição constante do desejo de tornar-se ceramista que, apesar de muitos percalços, não esmoreceu. A descoberta do desejo de tornar-se ceramista relaciona-se a Nanuque, terra de ceramistas. Mas ele só vai se dar conta do fato depois que saiu de lá, pouco a pouco. É um intento maravilhoso que surge lentamente de seu coração e o atormenta, perseguindo-o, até que ao invadir sua consciência, obriga-o a assumir o esforço consciente de realização e a assumir também o temor terrível de falhar na realização do maior propósito de sua vida.

OBSERVAÇÕES IMANENTES A ESSA LEITURA

Para alcançar seu intento Cleófas destaca que sofreu muito, expôs-se até à morte. Sua imaginação fervilhante, que o atirou em situações muito complicadas, só foi contida quando ele conseguiu entregar-se sem reservas ao encontro diário com a cerâmica, sua matéria prima perfeita para portar na interioridade o elemento que lhe era próprio, expressão de sua natureza. Essa natureza não é como um caráter que se forma com a educação, ela é mais profunda. Como disse Nise da Silveira(1982), a despeito de tudo e de todos, essa natureza desenvolve-se com o consentimento ou não da vontade humana. O caráter, portador da vontade humana, é apenas um esboço mal acabado de uma vontade mais

profunda que se manifesta, vez por outra, de modo por vezes canhestro através das palavras e ações espontâneas.

Com os artesãos percebe-se que as duas vontades podem ligar-se ou desligar-se entre si através do exercício, ou do bloqueio, da intenção de verdade cujo árbitro é o indivíduo. A ligação das duas vontades produz belos trabalhos e a experiência do maravilhamento diante do inusitado. Desligadas entre si, a vontade mais profunda se ressentida como uma criança acuada ou traída, não se dobra a nada, não faz barganhas, nem acordos, nem concessões a qualquer coisa que seja contra a sua essência. No limite, essa natureza profunda esconde-se em lugares inacessíveis a qualquer racionalidade. Sua importância está no fato de que é apenas a partir dela que o artesão pode, mesmo após cometer muitos desvios, regenerar sua capacidade de criar.

Descobrir na cerâmica o elemento que lhe era próprio, que dá maleabilidade à sua natureza é, para Cleófas, a descoberta de si. É a possibilidade de alcançar a imaginação sem imagens, descrita por Bachelard(1989). Essa imaginação só se alcança num mergulho profundo ou numa queda vertiginosa, na ultrapassagem das angústias e das náuseas que faz chegar à intimidade mais íntima possível de si. Apenas no enquadre fornecido pelo espaço da oficina de cerâmica, a imaginação de Cleófas encontra lugar adequado para desdobrar-se, sem o risco de expor o artesão aos caprichos da Terra que imagina nele. No final do percurso, um acordo é estabelecido entre o artesão e seu elemento. Daí por diante uma vida calma é possível.

Observa-se, seguindo o fio da imaginação, no trabalho de dar à luz os desdobramentos das imagens do elemento, o desenovelar paralelo da vida cotidiana do artesão, que é acionada e comandada pelos afetos da imaginação. O comando consciente sobre a própria vida só é possível

com o encontro do reflexo de si mesmo⁹⁵ na matéria prima completamente purificada, reduzida à sua última instância, ou seja, limpa da ganga que traz consigo ao ser retirada da natureza e pronta para ser moldada. Esse é o início do amadurecimento do artesão.

VISITANDO UMA EXPOSIÇÃO DE ARTE

Fui a mostra na Casa do Artesão, em Uberaba, MG. Lá havia muito pouco de artesanato, no sentido mais tradicional. Alguns quadros muito bonitos, representando vasos d'água, e nada mais evocava a dignidade que o nome "Casa do Artesão" significa. Na saída, encontrei no canto da varanda um enorme vaso empoeirado. A textura da cerâmica dava tal impressão de moleza que passei os dedos por cima achando encontrar o calor de um couro de animal. O vaso assemelhava-se a um rolo feito de couro que dobrando-se sobre si mesmo era arrematado por um cacho de uva, um peixe e estrelas de Davi. Uns desses símbolos eram feitos do próprio barro, outros de ferro fundido. Vi ali a mistura do barro e da forja e quis conhecer esse ceramista-ferreiro. Seria isso possível?

Perguntei quem era o artesão e uma senhora, que fazia as honras da casa, estranhou meu interesse por aquela peça já gasta e perguntou se eu não tinha gostado de nenhum daqueles trabalhos recém expostos.

⁹⁵ . Esse si mesmo refere-se à intimidade mais íntima do artesão que será retomada na conclusão.

Lembrei das palavras de Eliade⁹⁶ que enfocam os problemas da modernidade na dessacralização do trabalho. Segundo elas, a obra do tempo só pode ser substituída pelo trabalho manual que o domina. Ali estava, na minha opinião, um vaso cuja beleza e unidade desafiava o tempo, apesar da poeira e teias de aranha que o cobria, transmitindo a força da eternidade. Nele, o trabalho do tempo só vinha reforçar a vida eterna.

A curadora da exposição me disse que se tratava de Cleófas, um ceramista local e, muito gentil, deu-me o endereço.

A CASA DO CERAMISTA CLEÓFAS

Cleófas mora em uma casinha com sua mulher Anita e seus quinze filhos. Sua oficina, uma espécie de galpão muito grande, funciona ao lado. Encontrei-o rodeado pelos filhos pequenos. Um deles, chamado Abel, de uns dois anos, olhava-me com interesse, ocultando parte do rosto na perna da calça do pai, coberta por uma camada de argila seca. Em uma das mãos a criança segurava algo parecendo um boneco ainda mole de argila amassada.

Naquele momento Cleófas e alguns de seus filhos preparavam-se para despachar para Belo Horizonte uma infinidade de potes de cerâmica. Estava na hora de fechar a oficina. Um portão de garagem, já fechado, vedava totalmente a comunicação do espaço de trabalho com a rua. Entramos pela lateral e a penumbra deixava apenas entrever o contorno de vasos e mais vasos, dos mais variados tamanhos, alguns da

⁹⁶ . Eliade, M. - **Ferreiros e Alquimistas**.

altura e diâmetro de Cleófas, cujo corpo dobrava de tamanho na atmosfera mal iluminada.

Atravessar aquela penumbra para alcançar, no fim do galpão, o espaço do forno, num pequeno quintal que recebia pela fresta da chaminé a luz do dia, obrigava-me a encostar o corpo, vez por outra, nos vasos úmidos. Fui acostumando os olhos à penumbra e vendo que as crianças seguiam na frente abraçando os vasos. Suas roupas e pele, parcialmente encobertas pela argila, faziam com que as perdesse de vista a todo instante, confundindo-as com os vasos. Vez por outra, aqui e ali, era surpreendida com o que parecia ser um vaso a mover-se repentinamente com rapidez à frente. De vez em quando perdia Cleófas de vista e chamava. Ele respondia adiante, balançando os braços enormes, com uma voz cujo eco o ambiente fechado tornava cavernosa: - Venha por aqui! Surpresa, descobria que o que parecia ser um vaso grande, sob a atmosfera rubra da penumbra, era Cleófas que havia parado por alguns instantes.

A medida que nos aproximávamos do forno o frescor úmido dos potes recém moldados ia ficando morno e o contato involuntário da pele com aqueles vasos de umidade morna dava a ilusão de sentir em torno de mim mãos humanas. Levei um susto ao passar perto de um vaso e ver erguer-se, por trás dele, uma moça que me segurou com sua mão quente envolta numa massa úmida a fim de impedir o esbarrão. Era Deborah, uma das filhas de Cleófas, que dava acabamento a um cântaro que tinha sua altura.

Um barulho monótono atraiu minha atenção para uma espécie de bateadeira de bolo gigante que mexia uma matéria parda. Adiante havia um enorme forno, ainda meio aceso, fazendo com que a oficina se dividisse em duas zonas distintas: uma fria e úmida, bastante agradável aos nossos corpos quentes do intenso calor de Uberaba e outra quente e úmida, fazendo com que as roupas com rapidez aderissem à pele sem que soubéssemos se aquele suor vinha de nossos corpos ou dos vasos. Era como se estivéssemos num enorme ventre.

Quis sentar-me perto da zona fria, mas Cleófas chamou-me para sentar perto de uma mesa, do outro lado da oficina, onde estavam guardados os vasos já completamente secos à espera de seres cozidos.

Depois de todas as entrevistas, percebi que o galpão não era tão grande assim. Que a lentidão com que conseguia me esgueirar por entre as cerâmicas tinham produzido em mim uma experiência de descontinuidade no tempo. Toda aquela passagem pelo galpão poderia ter sido evitada pois, perto dos vasos secos, havia uma porta que dava para a rua. Assim, Cleófas mostrou seu trabalho primeiro, resultado de uma luta sobre-humana e de uma força de vontade admirável.

Ajeitamo-nos nos bancos toscos: ele, eu e umas sete crianças. Cleófas aninhou o pequeno Abel em um dos seus joelhos e explicou que os trabalhos daquele dia estavam terminados. Estava na hora de ir para casa tomar banho, a mulher já havia chamado, mas as crianças só iam se ele fosse junto, e era melhor assim porque havia ainda uma criancinha de um mês que Anita amamentava... Era melhor que ele ficasse com os outros. Alisou com suavidade a cabeça de Mariana, mocinha de uns 10 anos, que descansava o queixo no outro joelho. Após pedir a ela para avisar à mulher que ia se atrasar, começou a falar com sua voz profunda e grave.

“Você quer saber minha história?... Nasci em Nanuque, Minas Gerais, fronteira com a Bahia. Um lugar assim muito pobre, muito quente, não é? Mas, minha mãe sempre trabalhou com artesanato, nós fomos criados ajudando ela a fazer, entendeu... Enfeites, lembranças... Almofadas, qualquer coisa que fosse de artesanato para nos criar...”

Assim Cleófas se apresenta. Primeiro mostra toda a elaboração de um trabalho surpreendentemente belo e gigantesco que, certamente, seria impossível a um ser humano comum. O Ceramista falava que seu lugar de origem era cáustico e agreste. Seus dizeres traziam imagens que pareciam explicar o caminho que resultou naquele trabalho e naquela vida cercada por uma multidão de filhos e vasos.

AS RAÍZES DA IMAGINAÇÃO, ONDE NASCEU A CRIANÇA.

A terra onde Cleófas nasceu era quente e seca, sem nenhum viço. O calor intenso do dia, só acalmado pelo frio intenso da noite, era próprio das regiões desérticas. A natureza ali, do jeito que ele a descreve, só tinha o propósito especial de testar as forças humanas até seus limites.

“Pra você ter uma idéia do lugar que eu morava, eu tinha que viajar mais ou menos dois quilômetros, com um carrinho de mão, com uma lata de vinte litros até uma cisterna para comprar uma água que a gente punha no pote pra beber... Era muito seco e muito pobre, né? A água que tinha de tomar banho... Não tinha água encanada, né? Nós morava no morro, tudo lá era morro. Os lajeiros de Nanuque são de pedra... Lá se trabalha com burro. Lá só se trabalha com burro, as carroças lá são tocadas a burro, que cavalo não guenta. É seca.... É nordeste mesmo, é agreste. Eeee... Nós tínhamos o rio, né? Tínhamos

que pegar água no rio também, tinha um tambor de 200 litros, eu e meu irmão da minha idade. Nós tinha oito, nove, dez anos...”

Na relação natural entre a mãe e seus filhos, o ambiente também interfere enquanto uma realidade subjacente que permeia a todos. Na experiência concreta infantil, concordamos com Winnicott(1990)⁹⁷ que esse ambiente é a continuidade da mãe e do indivíduo, religando-o com todo o passado histórico das figuras parentais e da comunidade em questão, envolvido com seu imaginário e com seus mitos e sua ancestralidade preexistente.

Com Bachelard(1988), compreendemos que a palavra ancestral carece de explicação para que não seja entendida enquanto explicação que esgota o assunto, própria do devaneio superficial e preguiçoso. De acordo com ele, ancestralidade relaciona-se com os arquétipos que atuam, atravessando a temporalidade linear com uma verticalidade que atinge a atualidade. O ancestral aqui, não está num passado histórico perdido no tempo. Ele determina padrões biológicos com suas respectivas instâncias psicológicas que determinam formas características de ser e de se comportar, que atravessam todos os seres interligados, são preexistentes porque existem antes dos seres que ali vivem, são atuais porque atravessam com sua energia tudo e todos, sofrendo alterações apenas na superfície da consciência ainda muito jovem dos seres humanos. Os elementos: Terra, Água, Ar e Fogo, são energias desses ancestrais preexistentes, nas palavras de Bachelard, deuses que vieram habitar os espaços sagrados, trazendo consigo as singularidades humanas.

⁹⁷ . Winnicott, W.D. – **Natureza Humana**. Rio de Janeiro. Imago. P.46-47

O menino Cleófas foi recebido no mundo por uma mãe que, sem tempo para muitos cuidados, entregou sua pele tenra aos afagos da terra nua, dura e seca, ao calor dos raios de um sol abrasador. Sob esse clima, o indivíduo Cleófas inicia sua formação absorvendo o mundo através da pele, cuja ênfase excessiva na superfície arranhada pelo chão extremamente quente e pedregoso, ressecada pela falta de banhos freqüentes, transmitia ao complexo do ego em formação um intenso sofrimento:

“Nós tinha oito, nove, dez anos... Nós tinha que descer com o carrinho, com uma lata, encher no rio, botar um pano em cima pra não derramar e vinha arrastando aquilo e despejava no tambor. Então era... Dez latas enchia o tambor de duzentos litros. Todo dia a gente tinha que encher. E a minha mãe também, coitada, tinha que lavar as vasilhas naquele sistema de pegar as vasilhinha e jogar em cima, que dizer... Todo o mundo sofria com o desconforto, mas como nós não conhecíamos uma vida melhor... Para nós era aquilo mesmo...”

Algo que Leite(1982)⁹⁸ encontrou em seus estudos sobre as tribos africanas serve muito bem para ilustrar o possível tipo de vínculo primitivo daquela pequena comunidade de Nanuque com a terra, possibilitando a sobrevivência num ambiente hostil. Ele diz que nas comunidades africanas por ele estudadas, um pacto originário entre o ancestral fundador da comunidade e as divindades guardiãs da Terra-elemento é selado, estabelecendo os direitos e deveres da sociedade em relação à Terra. Nesse pacto estão descritas as condições de aceitação da ocupação da terra concreta, garantindo assim a subsistência da comunidade e o não esgotamento da natureza por práticas predatórias de ocupação. Assim, ritos religiosos de fertilidade, aparentemente

destituídos de importância e sentido para pessoas civilizadas, resultam num extremo cuidado com as ferramentas utilizadas e exploração cujo planejamento prioriza a preservação do solo e o sentimento de continuidade da existência nos descendentes, com os quais todos têm responsabilidades.

É lógico que em Nanuque a relação entre as pessoas e a terra provavelmente não se passava de modo tão previsto e ritualisticamente planejado. Entretanto, a sobrevivência em regiões desérticas só é possível obedecendo certas regras e isso é, de alguma forma, uma reverência ao elemento predominante que ocupa (e é trabalhado) pelo inconsciente cultural da comunidade de modo que, apesar das enormes dificuldades de sobrevivência, a maioria jamais abandona o local e, se o fazem, é com tristeza.

O AMOR PELO PAI E A ABERTURA PARA UM OUTRO ELEMENTO

A comunidade de Nanuque é fortemente influenciada pelas propriedades do elemento mais forte na região, cujo fator humanizante essencial é a cerâmica.

“...Nanuque é lugar assim de muitos ceramistas, mas eu não vi nada, eu não lembro... Assim... não tenho assim uma memória ativa de ninguém fazendo cerâmica, que eu pudesse herdar essa tendência. Mas, minha mãe sempre trabalhou com artesanato...”

⁹⁸ . Leite, F. **A questão ancestral:** notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas. Tese de doutoramento. Departamento de Ciências Sociais. FFCH. p. 427-428.

Embora, como disse Cleófas, existam ceramistas na região, toda a sua atenção, e com ela sua imaginação, era absorvida pelo exercício da vontade de sobreviver, calcando o chão pedregoso escaldado pelo sol. Ouvindo o barulho das latas dia a dia arrastadas do rio até as casas no alto das rochas. Sentindo a terra seca. Como lembra Bachelard(1991), os seres que assim vivem são forjados pela bigorna. Ouvem o barulho dos ferros, sentem a dureza do chão, sua pele é quente e seca, como quando há o fogo do sol, fria e seca quando o sol se esconde. Lá as pessoas desenvolvem sobre si mesmas uma extensão da pele com a crosta da Terra de pedra, de ferro. Na frase de Cleófas *“lá as carroças são tocadas com burro porque cavalo não guenta...”* Fica implícito o fato de que apenas animais resistentes acompanham os homens naquela vida. Os animais de estimação das crianças de sertão são os cágados. Os cães existem mas eles não resistem por muito tempo. Observando a pele dura dos mandacarus e dos cágados, a imaginação das pessoas do lugar compreendem que suas peles também possuem um pouco da pele coriácea da vegetação e dos animais do deserto. As pessoas que lá não conseguem absorver tal imaginação precisam partir para não morrer.

A crueldade das exigências do elemento deve-se à sua natureza inconsciente que se infiltra em tudo e em todos da comunidade. À medida que as consciências individuais se ampliam, a ética humana vai ganhando espaço, as ações duras e cruéis sendo evitadas e a qualidade de vida melhorando. A energia do arquétipo do elemento vai sendo intencionalmente desviada de seu ciclo instintivo pelas pequenas vontades humanas que, pelo trabalho criativo que compreende e integra com facilidade crescente tudo o que é novo e diferente, transforma a realidade a favor de si. Entretanto, esse trabalho é longo, envolvendo muitas experiências. Durante esse tempo, grandes contradições nas ações

humanas se processam, sendo traduzidas com muito sofrimento por sentimentos mal compreendidos. Cleófas conta, com profundo desgosto, que seu próprio pai foi vítima dessa situação.

“Nosso pai(fungou profundamente), não tinha uma participação muito ativa na despesa da casa, era ela quem bancava...” . Cleófas conta, após eu ter desligado o gravador, que seu pai fazia bebidas, tinha um alambique e que tornou-se jogador e freqüentemente sumia, reaparecendo tempos depois.

Baseada nos estudos de Bachelard, supus que o pai de Cleófas imaginava a vida guiada pelos devaneios inquietos do Fogo. Sua alma primitiva, sentia-se oprimida diante da Terra dura que à noite mantinha-se invulnerável e fria diante de sua fúria mal nutrida pela aguardente. Aquele contato, por longo tempo, poderia aniquilar sua natureza, ele só conseguia aos poucos, fugindo e voltando. Ele amava, mas não queria morrer. Ficava então o pai de Cleófas dividido, como diz Bachelard(1989), entre a necessidade da constância da Terra sólida e o encanto mágico da aventura.

Das duas únicas vezes que Cleófas falou do pai, uma intensa congestão emocional invadiu-lhe o rosto, de tal sorte que não tive coragem de perguntar nada. Do que ele falou, numa forma fugidia, deixando claro que as freqüentes ausências alternadas com o aparecimento súbito marcaram para sempre os sentimentos do menino em torno do pai e, por extensão, desenvolveram um sentimento de intenso interesse pelo elemento que, na sua experiência, mostrou-se o mais difícil de dominar: o Fogo. O pai de Cleófas, certamente, era interpretado com rigorosa incompreensão por parte da comunidade da Terra pedregosa. Bachelard(1989) traz a compreensão de que o antialcoolismo, com toda a crítica de frases feitas que lhe é aplicada,

torna as experiências trazidas pela vivacidade do “espírito da salamandra⁹⁹” impossíveis. Em seu lugar surgem as ocorrências fantasmagóricas de uma imaginação lançada no fosso da mãe Terra, dura pelo peso do choro da mulher que põe na atração do marido pelo fogo do álcool a causa de todos os seus infortúnios.

Os ceramistas de Nanuque não despertam no menino o interesse que mais tarde seria o âmago de sua vida. Nesse tempo, num esforço de acompanhar a imaginação de Cleófas até as raízes, podemos supor que sua preocupação com o pai ausente ocupava todos os espaços. Muito atento, ele esperava a pequena chama aparecer na porta de casa, trazendo as novidades do além da Terra seca. Para essa criança, ouvir os lamentos da mãe sozinha com seus cinco filhos e os comentários maldosos de uma sociedade patriarcal do sertão primitivo, devia ocupar parte de sua vida mental. Apenas sob a asa de um pai forte, quente e protetor ele poderia, numa idade tão tenra, fazer o que seus filhos fazem na atualidade, ou seja, adoçar o espírito através do prazer indescritível de amassar matérias tenras, frescas e moles. Nesse tempo ele não podia nem imaginar o que seria isso. Sua responsabilidade era grande, ele ocupava, ao lado da mãe, o lugar vazio deixado pelo pai em suas longas ausências:

“E eu sempre fui assim um colaborador.... Um companheiro dela, sempre gostei. Quando ela fazia um curso assim de artesanato, essa coisa, eu ia com ela. Ela fazia uma peça maior, eu fazia uma pequena. Sempre gostei muito.”

⁹⁹ . Bachelard refere-se à salamandra como símbolo dos complexos do fogo “a Salamandra, toda ela é fogo, devora a sua própria chama”. In: *Psicanálise do fogo*.p.98.

A vida de Cleófas, o menino forte, companheiro de sua mãe, tinha os contornos que, para muitos mitólogos, é a essência da vida de muitos heróis. De fato fica visível, mais adiante no desenovelamento das narrativas de Cleófas, a disponibilidade heróica que se desenvolve amplamente na fase adulta.

Freud(1975) descreve o herói de uma maneira que retrata bem a situação que Cleófas menino tem diante de si: - “O herói é alguém que teve a sorte de rebelar-se contra o pai e, ao final, sobrepujou-o vitoriosamente¹⁰⁰”. De acordo com esse autor esse mito remonta à pré-história do indivíduo, já que o apresenta nascendo contra a vontade do pai. É fácil imaginar que na fantasia do menino o desejo de um pai de cinco filhos de eliminá-los, sem disposição para as batalhas duras da Terra, seria natural. Principalmente aquele que vem substituí-lo ao lado da mulher, cumprindo melhor que ele próprio a função do companheiro.

O medo e respeito que Cleófas tem por esse pai só não eram maiores do que o amor por aquela figura que com a leveza de uma chama, passava por casa rapidamente para depois sumir no mundo misterioso, sem deixar pistas. Freud ressalta o fato de que “os primeiros anos de uma criança são dominados por uma enorme supervalorização do pai”¹⁰¹. A espera do pai ausente consome o menino, pouco a pouco. Ele amava a mãe presente, a companheira que ele protegia, porém o amor maior era pelo pai ausente que lhe deixava entrever, na saudade de um lugar desconhecido, mas passível de sonho, outras existências, talvez, localidades que, com a presença constante do pai amado, fossem menos exaustivas que aquele oferecido pela mãe. Compreendo que para Cleófas o amor do pai era a promessa do calor do fogo, da pequenina chama da presença que de vez em quando brilhava sem queimar

¹⁰⁰. Freud, S. **Moisés e o monoteísmo**. Rio de Janeiro. Imago Editores. p.24

totalmente. Na presença do pai ele sentia que não precisava fazer nada. Tudo estava ali. Encontro nas palavras de Novalis uma possível imagem para tal imaginação tão precoce e primitivamente profunda, talvez, uma imaginação sem imagens, ainda em substância, que se desenvolvia no coração do menino: “Onde há luz não se encontra nada a separar, nada a unir, nada a fazer, passa. Aquilo que não pode ser separado nem unido, é simples, puro¹⁰²”. Bachelard comenta que “nos espaços infinitos (único lugar possível para o amor da criança por seu pai) a luz não faz nada. Está à espera dos olhos da alma. Está, portanto, na origem da iluminação espiritual”.

Adiante, esse assunto da iluminação espiritual será retomado. Toda a busca da matéria perfeita, por cada artesão encontrado, passa, de um modo ou de outro, por dentro de alguma forma de religiosidade. Parece ser uma realidade intrínseca da vida do artesão, em algum momento descoberta, cujo desabrochar da arte em plenitude está intimamente ligado. De fato, sua experiência e veia criativa unem-se numa fervorosa busca de uma verdade espiritual que o alimenta. Essa verdade é experimentada pela riqueza de sua imaginação.

A INCONSCIÊNCIA DA NATUREZA DO ELEMENTO

A Terra, enquanto não é assumida por Cleófas como elemento que lhe é essencial, exige-lhe, vez por outra, a concretização de imaginações cujo desenvolvimento completo ele ainda não pode alcançar. Porisso, suas ações durante um longo tempo são estabanadas e impulsivas no afã de realizar coisas que lhe são necessárias, mas que ele não consegue

¹⁰¹ . Moisés e o Monoteísmo.p.25

compreender. Pelas observações colhidas nas entrevistas compreendo que, enquanto o artesão não assume seu elemento e o desenvolve, o próprio elemento o agride, esforçando-se por se fazer conhecer, fermentando-lhe o espírito e desencadeando em sua vida uma série de tragédias. Uma vez reconhecido e bem tratado, o elemento, representante da alma primitiva do artesão¹⁰³, dobra-se docemente sob as mãos do artesão que, com respeito e amor, facilita seu desenvolvimento.

A imaginação do menino, ocupada pela ausência-presença do pai, apesar da presença de muitos ceramistas em Nanuque, não encontrara ainda o espaço onde a ressonância da argila molhada e mole pudesse se aninhar. Fica compreendido aí que, nas situações de extrema penúria, a imaginação voltada para a felicidade do indivíduo fica num segundo plano, enquanto as leis arquetípicas¹⁰⁴ coletivas, voltadas para as necessidades do grupo social, direcionam-se para evitar o desaparecimento do grupo. A luta, como explica Leite¹⁰⁵, é para evitar, a qualquer custo, a cisão entre os homens em grupo e a Terra. Pelo pacto com o preexistente do qual falamos, a relação torna-se indissolúvel. As leis do pacto, têm no escudo da Terra e do ambiente, a proteção contra a ameaça última e mais temida, ou seja, o desligamento das ações humanas de suas raízes inconscientes.

No caso de Nanuque, o desligamento do elemento Terra significa perder o rumo no movimento de suprir o abastecimento de víveres e, também, como esforço último natural de sobrevivência, sofrer a invasão

¹⁰² . Novalis. Citação de Bachelard. In: **Psicanálise do fogo**.p.115.

¹⁰³ . Bachelard ensina que, a despeito do pensamento elaborado existe sempre uma alma primitiva que retoma sempre os temas primitivos da pré-história científica, da pré-história do conhecimento da raça humana. In: Bachelard, G. **Psicanálise do fogo**.p.10

¹⁰⁴ . De acordo com Jung, “a reintegração de um complexo pessoal produz efeitos de alívio, ou, freqüentemente até mesmo de cura, ao passo que a irrupção de um complexo do inconsciente coletivo é um fenômeno profundamente desagradável e, por vezes, perigoso”. In: Jung, C.G. **A dinâmica do inconsciente**. Petrópolis, Vozes, 1984. p.319.

¹⁰⁵ Leite, F. – Op. Cit. P. 427.

do arquétipo em seu teor mais primitivo, desestruturando a comunidade e seus indivíduos¹⁰⁶. Sendo assim, é preciso tolerar o contato com o complexo assustador de uma das mães mais primitivas, pois a perda de seu fluxo vital pode provocar a dissolução da comunidade. Por outro lado, a invasão desse fluxo de forma indiscriminada na consciência dos indivíduos pode conduzir ao enlouquecimento. Concordamos com Neumann(1974)¹⁰⁷ ao afirmar que a consciência, mesmo assustada pelas ameaças de uma constelação arquetípica terrível, continua sendo órgão psíquico vital. Suas imagens, por vezes, trazem a realidade muito dura e difícil de suportar dos processos inconscientes ativados nas situações de grande risco.

DUAS REALIDADES DE UM MESMO ELEMENTO

A garantia que podemos ter de que um elemento, e não outro, é o principal fornecedor de energia para a imaginação de um indivíduo artesão, é dada pela evidência de que não é na superfície, resultante de uma brincadeira irresponsável, que alguém se torna artesão da Terra, do Fogo, da Água ou do Ar. Como veremos, isso é resultado de uma verdade profunda, única coisa capaz de resistir e sustentar o indivíduo nos infernos onde ele precisa penetrar, enfrentando toda espécie de demônios, para lá encontrar a própria substância do elemento de sua imaginação.

¹⁰⁶ . Jung, explica que se ocorre a alguém a estranha idéia de que algum arquétipo importante naquela estrutura individual ou social está morto, ou não existe, sua imagem psíquica que representa uma determinada estrutura dinâmica, retorna ao sujeito, produzindo suas qualidades próprias nele conduzindo-o à uma catástrofe. O cuidado e a humildade frente às manifestações naturais nos fenômenos individuais e sociais se faz necessário porque, no momento em que o mal irrompe no mundo, ele já eclodiu em toda a parte no âmbito psíquico contaminando a tudo e a todos. In: Jung, C.G. **Aspectos do drama contemporâneo**. Petrópolis. Vozes. 1988.

¹⁰⁷ . Neumann, E. – The Great Mother. Princeton. Princeton University Press. p.5

Cleófas experimenta duas realidades ligadas entre si pelas leis arquetípicas da Terra. Uma, como foi dito, se traduz na inospitalidade do ambiente de Nanuque, onde a mãe terrível foi habitar. Neumann(1975)¹⁰⁸ observa que a Grande mãe terrível é a própria Terra onde todas as coisas estão enraizadas. Um ambiente tão inóspito favorece a proximidade quase viva do aspecto cruel da deusa pagã, que quer comer os próprios filhos, beber-lhe todas as forças. Cada dia, o mesmo ritual para apaziguá-la era exigido. O menino Cleófas, junto com seu irmãozinho pouco mais velho, tinha que encher ventres e mais ventres de barro, espalhados pela casa materna, sabendo que à noite essa água, junto com a energia vital de seu pequeno corpo, estaria esgotada.

Percebi na infinidade de vasos enormes espalhados no galpão da atual oficina de Cleófas, cuja atmosfera úmida, tépida e sombria evocava um passado distante, o ambiente do menino Cleófas cercado por ânforas enormes. A um só tempo, essas ânforas cheias garantiam a felicidade da mãe e a água que saciava a todos seus cinco filhos. Entretanto, à noite, essas mesmas ânforas vazias, transformavam-se em fantasmas ameaçadores que emudeciam a vontade de sonhar. Um corpo exausto, principalmente de criança, dorme pesado como pedra. Freud¹⁰⁹ esclarece que, para pensar suas imagens e desenvolver suas associações, um sonho precisa ter em seu centro uma reunião frouxa que permita desdobramentos de imagens. Penso que no sono pesado do corpo muito cansado o âmago do sonho fica por longo tempo aprisionado nos órgãos do corpo. Esse sonho sem imagens, dentro da matéria densa, processa-se, possivelmente, fermentado na obscuridade do elemento da imaginação, misturando-o numa maior profundidade com a matéria do corpo inerte para que, no dia seguinte, a matéria do corpo com suas carnes esteja

¹⁰⁸ Neumann, E. – The Great Mother.p.162.

revigorada e a vida, mais uma vez, possa ser garantida. O elemento pouco humanizado se guarda na matéria física, até que a atenção amorosa de um artesão ajude-o a desdobrar-se.

A HUMANIZAÇÃO DA MATÉRIA AMADA

Por outro lado, o mesmo arquétipo da terra favorecia o desenvolvimento de aspectos mais doces no complexo do artesão. A experiência arquetípica mais humanizada era favorecida pela experiência de acompanhar a mãe, verdadeira sacerdotisa da deusa pagã, no ofício de banqueteira e de parteira. Sem o saber, a mãe de Cleófas estava preparando o Ceramista. Enquanto o bolo assava, ela o ensinava a moldar pequeninos pássaros, pombinhas e rolinhas de *biscuit*. Depois, na fase adulta, baseado nas experiências da infância, Cleófas faz todos os partos dos seus quinze filhos. Ele explica, passando a mão nos cabelos grisalhos, não compreender como na atualidade sua mãe podia se opor a uma prática que fora sua:

“Minha mãe não gostava, ela achava que tinha que ir para o hospital, mas ela mesma era parteira!, né? Depois ela mudou de opinião, ela viu que eu não ia mesmo ceder, ou procurar um médico, porque a gente (ele e sua mulher), estava muito seguro da nossa atitude e agora a gente já tinha pegado o macete da coisa.... eu podia até fazer outros partos por aí... (riso)”.

¹⁰⁹ . Interpretação dos Sonhos. p.42-43.

A mãe de Cleófas, permitindo que ele a acompanhasse na cozinha e nos partos transmitiu-lhe, possivelmente sem o saber, as habilidades humanas femininas mais primitivas, representadas no desempenho prático dos serviços de parteira e de cozinheira. Estava assim estabelecida mais uma condição essencial¹¹⁰ para que ele, ao longo da vida, desenvolvesse o conhecimento sobre o elemento Terra, em suas bases mais primitivas e substanciais. O resto viria com a imaginação facilmente acionada por essa matéria primeira. Ou seja, tais experiências na presença amorosa da mãe, as mais íntimas que alguém pode ter, conferiram a ele uma confiança infinita em si e no mundo. O conhecimento da lida com os mistérios encerrado no forno, nas panelas do fogão e nas entranhas das mulheres, abrem caminho de auto-confiança para explorar as entranhas da terra, seja em sua profundidade, seja em sua extensão, seja no tempo contínuo do trabalho escravo, seja no tempo cheio de rupturas, onde se desenvolve a imaginação.

O garoto foi absorvendo as imagens da deusa mãe Terra que, por vezes, lhe aparecia muito cruel para com seus filhos, matando-os para engoli-los em seguida e que, por outras, mostrava uma incrível docilidade meiga, deixando sair de seu ventre enorme pequeninos seres, delicados e frágeis como os bebês. Também fazia sair de si o alimento das festas e da alegria que Cleófas tinha a honra de enfeitar.

Depois, já casado com Anita, o ceramista Cleófas dá um jeito de trazer essas imagens adoradas, da terra dócil, eternamente para perto de si:

¹¹⁰ . A outra condição essencial, como já tratamos, é que o elemento faça parte de uma verdade essencial pré-existente daquele indivíduo artesão.

“A minha mulher é muito dócil, não é de decidir muito rápido as coisas... ela é uma figura assim muito sensível... (fala com extrema ternura). Se eu falá, você não vai gostá do que vai ouvi. Porque eu, como os judeus¹¹¹... considera a mulher submissa ao homem. Hoje não é aceito isso, não é?(riso). Entendo que a mulher deve ser submissa, a minha mulher também entende assim... Esse é o ensinamento bíblico. A mulher só vai desempenhar seu verdadeiro papel quando ela entender isso. Porque a mulher que é submissa ela se torna igual ao homem. Se ela não se submete ela se torna inferior, porque aí ela perde seu lugar legítimo que Deus colocou... Eu não entendo que a mulher é inferior... Não sei em quê. Entendo que ela é diferente, só isso. Ela é submissa só por uma questão de papel que ela desempenha. Tem mulheres que são superiores a alguns homens”.

Essa docilidade completa que Cleófas quer conferir ao papel da mulher, faz pensar que ele vive a dimensão mítica no concreto. Ele continua, já na fase adulta, a experiência completa e eterna da docilidade naturalmente experimentada na infância. A mulher dócil, tem muito pouco de humano, sua individualidade é ampliada na imagem de um aspecto arquetípico do feminino. Ou seja, apenas um ser divino pode portar essa resignação. O risco de confundir a dimensão mítica, descrita nos livros sagrados, que Cleófas lê apaixonadamente, com a dimensão humana, persegue o artesão permanentemente.

¹¹¹ . Em sua experiência religiosa, bastante pessoal, Cleófas se considera cristão novo. Gilberto Freire explica que os judeus perseguidos pela inquisição vinham da Europa e se embrenhavam nas profundidades do sertão nordestino, para ocultar-se dos olhos escrutinadores dos sacerdotes da inquisição que se mantinham no litoral. In: Freire, G. **Casa grande e senzala**. O esconderijo no sertão oferecia, certamente, refúgio físico e psicológico contra o temor natural de quem é longamente perseguido. Na ânsia por encontrar um pouco de paz, os fugitivos poderiam associar o ambiente desértico e pedregoso do sertão ao espaço sagrado da querida Terra Santa, a Jerusalém mítica. Veremos adiante seguir como, a partir de sua imaginação em torno das imagens da terra, costuradas pelas leituras de textos bíblicos Cleófas constrói uma prática religiosa especial em que ele é a um só tempo, o pastor e o discípulo, o pai e a mãe de seus vasos e de sua prole. Os devaneios em torno da terra sagrada penetram na atualidade todas as ações e pensamentos de Cleófas.

O trabalho artesanal protege e aproxima o artesão da experiência transformadora na forma brutal como acontece na natureza. O sapateiro Jacob Boheme(1994) em sua experiência percebeu que:

“Existe e sempre existirá em Deus (...) a vida íntima de todos os elementos. (...) Porém em Deus tudo isso existe como perfeita harmonia. N’Ele não existe nenhum sentimento de trevas ou sofrimento (...), embora haja um centro tenebroso, pleno de sofrimento e sofrendo continuamente, mas que, por assim dizer, não tinha consciência de seus sofrimentos(...). (Desse inferno (Deus) extrai a manifestação da natureza¹¹²”.

É preciso, portanto, que a proximidade constante da matéria prima em estado bruto, em reação com a natureza do artesão, seja permeada pela intermediação do mundo social para, vez por outra, diluir a concentração de energia. Caso essa exigência não seja atendida, há uma tendência a experimentar a dimensão divina no concreto que, para o indivíduo humano, pode se apresentar como trágico.

Alguns artesãos, geralmente os melhores, em maior ou menor grau, sofrem de um radicalismo em sua disposição para experimentar a realidade na vida e no trabalho que a dimensão mítica acaba por engolfar o cotidiano. É devido a isso que esses artesãos parecem estranhos às pessoas de sua época. No caso do radicalismo levado até as últimas conseqüências, a tragédia ocupa não só a alma, mas também o corpo, que assim pode ser consumido rapidamente junto com a dissolução dos complexos e da matéria prima que está sendo trabalhada.

¹¹² .Boheme, J. **A Sabedoria divina**. São Paulo. Attar editorial.39

Do ponto de vista da imaginação, a matéria prima é imagem perfeita do corpo do artesão. Jung traz a idéia de que “a prima matéria é a meretrix, prostituta, “corpus imperfectum” que se acha recoberto de trevas, como o homem inconsciente redimido que anda na escuridão¹¹³”. Ou seja, todos os seres humanos são primas matérias prostitutas em busca de purificação e de luz. Dentro do sofrimento há sempre uma busca de uma verdade essencial, uma base sólida de onde se possa partir. Cleófas, em sua simplicidade, percebe algo desse mistério e comenta:

“Eu sinto que tenho uma origem, uma ligação com o povo divino. Então eu procuro regar essas raízes, eu procuro vivenciar com meus filhos, estudar com eles... e dizer... Essas são as promessas para o nosso povo. E tem mais, eu não importo se sou mesmo judeu ou não... A Raab não é judia, a Raab era uma prostituta do povo de Jericó, entretanto ela amou a Deus de Israel e amou ao povo de Israel e Deus fez com que ela participasse da linhagem de Jesus. Tanto é que nós temos assim um profundo respeito por ela... Eu coloquei o nome da minha filhinha de 1 mês de Raquel Raab. Temos uma verdadeira identificação, nós queremos ser como ela e conseguir amar assim, a despeito de todo o preconceito, desde que a terra é terra”.

O radicalismo dá à energia da vida uma intensidade plena, trata-se de uma aceitação completa das coisas, em sua mais completa crueza, tais como elas são. A violência desse ponto de vista põe, às vezes, o artesão muito próximo do espelho intermediário que protege contra, nas palavras de Jacob Boheme(1994), “o abismo das trevas, onde se encontram as forças- semente da criação¹¹⁴”. Através desse espelho, vemos pelo movimento da imaginação as imagens da natureza, com seus

¹¹³ . Jung, C.G. **O símbolo de transformação na missa**. P.7.

¹¹⁴ . Boehme, J. – **A sabedoria divina: o caminho da iluminação**. Attar Editorial. São Paulo. p.43

elementos num processo suave de transformação, sem que suspeitemos do abismo que existe por trás.

Encontramos nas tragédias gregas a descrição do que acontece aos seres humanos comuns quando eles trazem a experiência mítica para suas vidas, de modo concreto. A experiência mítica no contexto do trabalho, em que estão envolvidos o corpo e a alma num esforço criativo, ocorre sob a devida proteção de rituais e de símbolos, num espaço apropriado que controla as possíveis reações fortes que são ativadas no campo dos afetos.

No caso de Cleófas, a confusão entre o nível mítico de realidade e o nível do cotidiano humano faz com que o Ceramista espere que a transformação da matéria prima, que se opera na oficina de cerâmica e em seu próprio corpo, siga em continuidade com as transformações que se operam no corpo e na psique de sua mulher Anita. Tudo em sua vida se processa nesse estreitamento entre o real e o irreal. Na experiência de concretizar sua imaginação, Cleófas atribui a uma mulher humana as disposições que se espera de uma matéria prima. Considera a mulher “desobediente” com o mesmo rigor que se tem para com uma matéria prima que não cede às mãos do artesão. O ódio projetado sobre ela empresta-lhe as dimensões de uma Lilith, o lado sombrio da natureza feminina.

Nas palavras de Sicuteri¹¹⁵, o feminino rebelde é como uma Medéia, sacerdotisa de Hécate¹¹⁶, que punirá vingativamente seu amado Jasão e a si mesma, matando-lhes os filhos. Em sua revolta ela brada: **“De todos os seres do mundo que tem alma e espírito, nós mulheres somos os mais infelizes. Devemos antes de tudo (...) comprar um marido, dando um patrão a nossa pessoa”**¹¹⁷. Trata-se, pois, de uma época em que a confusão entre os princípios feminino e masculino que permeia todas as coisas do mundo dual, cuja humanização era ainda mais incipiente que agora, exigia da mulher uma atitude serenamente receptiva em relação a tudo que viesse do masculino ativo.

Era assim que Cleófas compreendia e compreende até hoje as experiências humanas. Todas elas estão muito próximas das violentas experiências míticas que as acompanha. A imaginação viva da experiência diária na oficina de cerâmica em que ele vê, na sua frente, a terra reduzir-se à sua substância primeira, é transferida para a vida, de modo que ele experimenta a mesma força do elemento na relação com sua mulher e filhos. Todos os anos, tal como a grande deusa Terra da fertilidade faz em seus campos, Anita gera uma criança nova e Cleófas a acompanha, sentindo nele mesmo, as transformações da Terra e da mulher grávida. Em suas palavras, as coisas que muitos consideram naturais do dia a dia são para ele uma experiência tremenda. Cada filho que nascia ele falava:

¹¹⁵ . Sicuteri, R. – **Lilith: A lua negra**. Rio de Janeiro. Paz e Terra. 1985. p.160.

¹¹⁶ . Hécate é a imagem arquetípica do feminino mais primitivo que pode existir. Descendente direta dos Titãs, seu papel de “Deusa nutriz” e “Deusa das Sombras”, a relaciona como protetora das parteiras e cozinheiras, influenciando portanto o comportamento do artesão. Nesse caso, o privilégio que ele concede à cultura judaica antiga fortemente patriarcal põe em detrimento os valores dessa mãe primitiva. Isso faz com que, como veremos, a sombra do arquétipo considerado com unilateralidade caia sobre ele.

¹¹⁷ . Certamente a personagem Medéia se refere ao dote exigido pelo consorte.

“Então nós entendemos que esse menino foi uma experiência tremenda. Eu tenho como um privilégio o fato de eu trabalhar dentro da minha casa. Outro dia eu tava falando com minha mulher... Mas ela não quer que eu trabalhe dentro de casa porque suja muito. Às vezes eu tô numa linha boa de trabalhar, eu quero continuar à noite... E ao mesmo tempo eu atendo meus meninos, eu ajudo eles. Eu olho os meninos. Entendeu? Eu gosto de olhar... Eu gosto de ver o movimento da casa. Eu gosto de ver os meus filhos quando eles estão brincando, se eles brigam, se eles gritam, se eles estão inquietos, se o menino está bem e se ele está correndo satisfeito, entendeu? Eu acho que eu tenho um pouco de mãe também... Porque eu queria ser ceramista e trabalhar assim como um acompanhante do filho que é um trabalho de mãe, né? Eu queria também mexer com a terra, nós vamos mudar logo pra roça... Nós vamos mudar essa cerâmica para o nosso sítio. Os meninos gostam de ficar comigo. Todos os dias eles chegam e faz: - Papai, posso ficar aqui?- Eu digo: - Pode!

Cleófas em seu trabalho é o pai, a mãe e o filho que bagunça a casa. Nisso tudo ele estreita sua semelhança com a terra viva e rica. Cheia de possibilidades, habilidades e de uma força infatigável. Porém, o aspecto negativo do elemento também está presente, e o perscruta atento, através dos olhos de Anita:

“Uma vez eu tive um sonho... Eu tava num jardim onde existe uma planta, ela parece uma ponta de lança, é grande e sobe no caminho e tem aquela coisa na ponta cheia de escamas, entendeu? Um jardim... ela, a planta, tinha um olho grande no meio... Não era bom de olhar, era uma coisa feia demais... Mas aquele olho... era da minha mulher... e não era um olho bom de se olhar... Era um olho assim muito mórbido... Era algo de muito negativo, muito de morte, né?

Lembrei-me, na leitura do sonho de Cleófas, do Paraíso habitado pela serpente portadora da mortalidade, traidora do homem, ao mesmo tempo que portadora da sabedoria e da cura. Os dois princípios do elemento Terra, o negativo e o positivo, estão unidos na imagem mítica do paraíso habitado pela serpente. Nesse momento, no sonho, as duas coisas se encontram unidas. Na vida, a exacerbação de uma provoca o aparecimento da outra.

A ESSÊNCIA DO TRABALHO ARTESANAL – O COMPLEXO DO CERAMISTA.

O antigo trabalho das parteiras e das cozinheiras de fogão à lenha é um primeiro desdobramento da imaginação do homem sobre o trabalho da Terra. Cozinhando um alimento continuamos a amadurecê-lo tornando-o mais assimilável pelas carnes do corpo. Ajudando a tirar as criancinhas do ventre de suas mães, diminuímos os riscos de que a morte sobrepuje a vida. As parteiras e cozinheiras são as primeiras defensoras da vida. O primeiro passo para esse aprendizado é a observação de detalhes, um outro é a disponibilidade interna para agir o mínimo possível sem se adiantar ao movimento natural. São essas artes que tornam a vida possível. Elas ensinam, por extensão, o amor e a alegria. Cleófas glorifica o que aprendeu.

“Ela era uma excelente cozinheira! Fazia jantares no Rotary Club, todos os melhores jantares da cidade, as melhores festas, era ela quem tinha de cozinhar e fazer os confeitos”.

Para muitas pessoas as práticas primitivas e simples, como o artesanato, certamente fruto do desdobramento imaginativo dessas e de outras práticas primeiras, é coisa de gente simples e ignorante. E é verdadeiro que é preciso ter uma boa dose de humildade e simplicidade no ser para tolerar a sujeira da argila, o calor dos fornos e a paciência de tecer, esculpir, ralar e costurar e cozinhar bem. Essas imagens podem ser reduzidas às suas primeiras imagens, ou seja, ao que é necessário para se assistir a partos naturais e para se cozinhar em condições precárias, sendo que a fome física, e a expectativa de que tudo acabe bem para a mãe e a criança, torna essas experiências arquetípicas bem mais intensas que as primeiras.

A extrema simplicidade dessas práticas primeiras ensina muito ao mundo contemporâneo. Se pensarmos nos obstetras, as parteiras atuais, cujo domínio prático e tecnológico da ação mecânica os tornou tão orgulhosos de si que se sentem eximidos da responsabilidade de imaginar, com total entrega de si, parindo junto com a parturiente, a ação correta em cada parto único. Podemos presumir que a aceleração do trabalho do tempo induzindo o parto, ou fazendo uma cesariana, fruto do desconhecimento completo das essências infinitamente pequenas, constituem uma das causas principais das verdadeiras tragédias de nossa época. Tal como os bolos solados que oxidam antes de desabrochar, muitas crianças, retiradas do útero sem que saiam naturalmente, imprimem em seu coração um golpe gelado, experimentam, no nascimento forçado, a ameaça da morte.

O artesão, portanto, aprende, antes de mais nada, o momento de esperar e o momento de agir. Provocar a redução da matéria à sua forma mais pura. Evitar o endurecimento pela oxidação. Isso faz parte do complexo do ceramista, que aos poucos vai-se formando através de rituais complementares, que aconteciam na experiência de Cleófas da seguinte forma: enchia de água as ânforas insaciáveis e aprendia a enfeitar e experimentar pratos saborosos que nutrem e amamentam com abundância. Por esse meio, sua imaginação aprendeu o segredo de amalgamar, numa unidade, duas realidades inconciliáveis da natureza da Terra. Isso só foi possível pela experiência alternada com as duas.

“ Quando tinha latas para abrir, por exemplo, é até um detalhe interessante, que eu me lembro, porque hoje existe o abridor de lata, nesse tempo não existia, uma ferramenta tão simples! E não existia, pelo menos para nós, lá não existia. Então ela tinha que gritar um menino pra ralar a lata. Nós sentava na calçada com a lata e ficava assim: ram, vam, ram, vam... fam... Até gastar aquela coisa e... (riso) aí saía a tampa da lata. Toda a lata que tinha que abrir tinha que ser ralada”.

Essas imagens da lata ralando foram-se imprimindo no espírito de Cleófas, formando o gosto de ralar o barro com sabugo de milho, técnica mais tarde aprendida com um velho do qual aprendeu os últimos segredos para tornar-se ceramista. As imagens da infância vão compondo em seu espírito o complexo individual, embrião do ceramista Cleófas em formação. A marcação do tempo, do ritmo e da ralagem surda, como ele faz com a boca “vam, fam...”, parecendo que tem ar no barulho, seria o mesmo ritmo da modelagem? O seu jeito de balançar o corpo enquanto fala sugere esse movimento.

“É esse tipo de trabalho que a gente fazia. Mas era uns trabalhos assim... Era uns trabalhos que a gente fazia quando criança. Quando você ia buscar água... Você tava trabalhando mas ao mesmo tempo estava sendo criança.... Êeee... Não tá nem lembrando... êeee. É... não tá nem lembrando... E toma banho no rio e demorava um pouquinho... Quer dizer... Eu acho que esse papo de que menino não tem que trabalhar termina sendo meio hipócrita, né? Meio que foge à nossa realidade...”

Embora a Terra, sem que ele soubesse, ocupasse o pano de fundo de sua experiência, o primeiro contato dele foi com o lado duro. Subindo ladeira com latas d’água e ralando latas, em meio ao contato com a água, Cleófas, como veremos, quase tornou-se ferreiro. Descobrir a forja, entretanto, dependia de uma proximidade da chama quase apagada do pai ausente, coisa que lhe parecia quase impossível.

Ao falar do pai, ou mencionar qualquer assunto com o qual tivesse relação, todo o seu corpo fazia uma contorção nervosa. A mesma contração se operava quando ele falou do pastor protestante que, como veremos, marcou-lhe o espírito e, por último, o mesmo se processava quando falava do ceramista Dito que, a contragosto, lhe ensinou a difícil arte da queima da cerâmica.

A contração do corpo parece evocar a sensação de dor de uma queimadura que lhe ocorre toda vez que pensa no pai, ou em outra pessoa qualquer com o qual possa estar associada em sua imaginação. Bachelard(1989) esclarece que o fogo primitivo é antes de mais nada filho da imaginação humana. Para ele, o complexo de Édipo é totalmente explicado na imagem de que **“se não acender o fogo, o desaire ficará a queimar-te o coração, o fogo permanecerá dentro de ti. Se consegues produzir o fogo, será a própria esfinge que virá a consumir-te. O**

amor não é mais do que um fogo que se transmite. O fogo é um amor que se descobre¹¹⁸”. Cleófas amava o pai mas, possivelmente, desconfiava de que talvez não fosse amado. Muitas de suas desventuras posteriores é a busca desse amor do pai adorado, mas inacessível. O desejo de ser ceramista e a conquista da cerâmica é desdobramento desse amor impossível.

“Fazer uma peça pra mim era um sonho... Era algo assim... Uma coisa muito alta que eu poderia poder conseguir... Mas eu não sabia nem como...”

Enquanto criança, a mãe lhe permitia praticar, em larga escala, os difíceis afazeres de amolecer o duro que, como ensina Bachelard, é a tarefa fundamental do ferreiro. Tendo apenas a mãe para ensinar-lhe, o menino descobriu a forma feminina de amolecer o duro através de pequenos artifícios. A imaginação de quem lida diariamente com matérias tão duras conduz a imagens líquidas. Imaginar-se ferreiro, um ferreiro que não dispõe de fogo, e usa o atrito e a água para amolecer o duro, foram as primeiras imagens experimentadas por Cleófas. Na sua vida na velha Nanuque, conhecer o segredo de transformar qualquer dureza em líquido era fundamental.

¹¹⁸ . Bachelard, G. **A psicanálise do fogo**. p.30.

O ENRAIZAMENTO NO CORPO – O FIO ENTRE A VIDA E A MORTE

Provavelmente, se Cleófas tivesse tido a oportunidade de absorver do pai, em experiências compartilhadas, imagens do fogo masculino, seu processo de formar-se ceramista teria sido mais brando e mais rápido. Entretanto, a centelha do fogo, conhecido apenas na imagem lenta da cozinha materna, habitava naturalmente seu íntimo. A rebeldia natural de sua índole, provocava, nas experiências do cotidiano simples em Nanuque, faíscas flamejantes de cólera no embate com os galões d'água e com o sol escaldante, que lhe cozinhava o cérebro. Sua natureza ardia e se imaginava capaz de derreter o calcário mais duro. Certamente que aí estava, ao lado do ceramista, o complexo do ferreiro, que aparece em sua cerâmica. Assim ele explica o tom metálico de seus vasos:

Eu fazia vasos de barro puro, mas sentia que queria cor, algo faltava... Então eu criei, misturei... Essa cor que você vê aí, tem alguns que copiam... As pessoas tentam fazer parecido a esse... Esse tom que lembra o cobre, né? Parece metal... Esse do branco batido, parece pedra, né? Tudo isso nós criamos aqui dentro... Uso o barro, mas gosto dos metais.... Estou sempre fazendo pesquisas...

Essa operação da imagem do cobre à partir da terra, ou seja, imaginar o cobre a partir da realidade material da terra, coisa que me atraiu no vaso que vi na exposição da casa do artesão, faz pensar que em Cleófas habitam dois complexos artesanais diferentes. Um mais desenvolvido, cujas imagens são desdobramentos da Terra, e outro, mais primitivo, e com pouco controle sobre si, que queima ao trazer à tona as intempéries do fogo. Bachelard(1991) explica que “o oleiro e o ferreiro comandam dois mundos diferentes. Pela própria matéria de seu trabalho,

na proeza de suas forças, eles têm visões do universo, as visões contemporâneas de uma criação¹¹⁹”. Percebe-se aí que o oleiro e o ferreiro têm uma origem muito próxima, ambos põe o artesanato no centro da terra. Num dado momento, o ceramista ganhou a dianteira, mas a imaginação dos metais continua dando ao aspecto dos trabalhos toda sua singularidade inimitável.

Entretanto, retornando ao início da formação dos dois complexos, o do ceramista e o do ferreiro, ainda faltava muito para que a criança esfogueada aprendesse a não deixar a cólera se espalhar. O ferreiro bem sucedido sabe conduzir a lava escaldante ao molde certo, para depois resfriá-la num balde de água fria; e o garoto, todos os dias, tinha aulas desse resfriamento súbito em seu próprio corpo, nos momentos em que a pele ardia e o coração se revoltava por ter que trabalhar em vez de brincar: demorava-se, por vezes, ao encher os galões, mergulhando e nadando no frescor do riacho.

“Quando ia buscar água, estava trabalhando, mas ao mesmo tempo estava sendo criança... é, não tá nem lembrando, se molha, cai na água... Esse papo de que menino não tem de trabalhar termina sendo hipócrita...”

Alguns autores afirmam que é através do corpo que a imaginação se desenvolve com maior pressa, empreendendo o desenvolvimento de um enraizamento em maior profundidade. Winnicott¹²⁰, por exemplo, diz que a imaginação surge primeiro como desdobramento da experiência corporal que é qualitativamente determinada pela localização no corpo, mas que é específica do indivíduo, por causa da hereditariedade ou da

¹¹⁹ . Bachelard, G. **A terra e os devaneios da vontade:** ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo. Mantins Fontes.p.25-26.

¹²⁰ . Winnicott, W.D. – **A Natureza Humana.**

experiência. Essa observação esclarece um relato que encontrei sobre a formação de um talhador de pedra português:

“O trabalho é sozinho e a arte vem com o sangue da parentela. E mais além. Embora ninguém possa dizer até quando, é até longe seguramente. Transformar o granito em obra de arte e, para isso, ir ao monte arrancá-lo das entranhas da terra, trazê-lo para casa, serrá-lo e dar-lhe forma é aquisição de gerações. Não se aprendia de pé pra mão. Começava-se no berço a ouvir os cinzéis toc, toc, toc, toc, desbastando os blocos de pedra, continuava-se com os primeiros balbucios de aprendiz a experimentar a mão, a força da pancada do macete de ferro e continuava-se, anos a fio, a adquirir a técnica, o jeito, o gesto certo¹²¹”.

Num aspecto mais universal e íntimo, Jung esclarece esse enraizamento das ações e imagens da imaginação na concentração dos sucos das vísceras da seguinte forma: - **“A vida não está em ascensão nem em expansão, mas um processo interior inexorável produz uma contração da vida, em que o que era verdade deixa de ser para tomar um sentido oposto¹²²”**. Isso se torna mais visível na velhice, mas o desenvolvimento da criança, o próprio desabrochar de uma planta, não é a imagem inversa de seu fenecimento? São aspectos diferentes de um mesmo plano. Para que compreendamos onde se enraíza a imaginação material de qualquer artesão é preciso, sem preconceitos, perscrutar a vida e a morte, como dois que isolados perdem o sentido, mas unidos

¹²¹ . Pacheco, H. – **Nós portugueses**. Porto. Editora Afrontamento. 1991.p.138.

partilham a mesma verdade de existir. Nessa experiência dupla se constrói um artesão. Assim Cleófas explica a morte de um de seus filhos recém-nascido:

“Teve um menino que nasceu prematuro, nasceu de seis meses... A gente não tava esperando que ele nascesse, de repente ele nasceu... É... Nasceu beleza, normal... Chorou, sabe? Mas muito pequenininho, muito assim... Muito frágil, assim meio lento nos movimentos... Parece que eu notei que ele não estava completamente formado ainda, sabe? Mas estava direitinho, não tinha partes disformes, nada disso. O rostinho dele bonitinho, tudo beleza, rosinha... Não era roxo. Só que eu notava que a pele dele era assim meio clara demais... O chorinho fraco.... Eu fiquei desconfiado... Minha mulher e eu não fazíamos conta... Quando eles queriam nascer, nasciam, de forma que não sabemos até hoje o que aconteceu. Ele viveu duas horas, aí eu enterrei. Não levei no hospital porque fiquei achando que ele ia crescer com um problema qualquer. Eu entendo que ele pela força da natureza nasceu e pela força da natureza morreu. Eu não queria ter filho de incubadora, sabe? Então eu deixei ele no normal dele. O nome dele eu botei Renascimento porque, para mim ele nasceu duas vezes”.

A experiência da vida e da morte como coisas naturais foi há muito esquecida, porém essa experiência em profundidade é única na vida de quem trabalha matérias brutas, que precisam “morrer” inúmeras vezes no processo de transformação. Isso é explicado por Manuela, outra ceramista que entrevistei:

¹²² . Jung, C.G. **A natureza da psique**. Petrópolis. Vozes. 1986. p.348

“... Primeiro no terreno chegavam caminhões de barro, tinha que fazer um tanque enorme para depositar. Depois esse barro ficava secando, evidente, no sol. A gente pegava aquele barro, punha num outro tanque para ele ser curtido, levava um mês para curtir o barro. Depois então aquele barro era passado por uma maromba... O cilindro, cilindrava, porque sempre tem pedrinhas, tem arestas que impede um pouco o funcionamento do trabalho com o barro. Mas a gente viu que esse trabalho ainda não ficava cem por cento, porque ainda, mesmo passando no cilindro, ainda passava algumas pedrinhas, algumas arestas. Aí arrumamos uma máquina para coar o barro. Ele tinha que ficar homogêneo como a massa de pão”.

O barro, portanto, para se adequar às necessidades do ceramista, precisa ser despojado de toda a sua ganga primitiva. Passando por várias mortes, ele se purifica do ventre da mãe terra de onde foi retirado. Apenas após todo esse trabalho, em que ele fica completamente morto, ele pode ressuscitar renovado, como a massa de pão que recebe o levedo, pelas mãos do artesão e sua imaginação que fermentam a matéria com seu elemento de origem divina. Estar envolto pelas roupas da mãe ou pela matéria materna, é imagem trazida por vários autores denunciando algo de incestuoso e, portanto, impuro, incapacitando o prosseguimento da operação de destacar o indivíduo da matéria original. Para que a imaginação possa conduzir esse trabalho sem ficar prisioneira de algum complexo é preciso eliminar de antemão essas impurezas. No caso da matéria prima do artesão isso só é possível através de sucessivas mortes.

O MENINO FERREIRO, FORJADOR DE ALEGRIAS

Para um aprendiz de ferreiro, lançar o pequeno corpo abrasado de calor na água, além de arrefecer o calor da raiva, é receita infalível para o restabelecimento da alegria. Nesse momento ele está forjando imagens das ferramentas que irá criar em profusão e com extrema habilidade no futuro. Nos dizeres de Bachelard, “longe, profundamente, no inconsciente da energia humana, antes dos recalques da razão prudente¹²³”, uma linguagem autenticamente sua é composta em suas bases das mais duras matérias sólidas.

Depois de alguns anos, exercitando a imaginação, o garoto aprende a resistir. Concordamos com Whitmont(1973)¹²⁴ que a criança aprende a resistir à sua mãe porque ela vai sentindo que suas imposições interferem com sua liberdade de expressão e, dada a sua força criativa especialmente determinada, limitar essa força é como cutucar um demônio, mesmo que ainda pequeno. Esse autor explica que a mãe acaba, por vezes, concluindo mesmo que a criança tem um demônio. Da nossa parte sabemos da existência de um gênio criativo que, após anos engarrafado e apertado num corpo pequeno, julga que pode sair sem destruir sua casa. A velha Terra ressequida julga com pesar a mudança de atitude da criança-adolescente – observa-lhe a ingratidão de tê-lo alimentado e saciado, não permitindo que morresse, embora quase o fizesse.

¹²³ . Bachelard, G. – A terra e os Devaneios da vontade. P.25

¹²⁴ . Whitmont, E. – The Symbolic Quest. New York , London... Harper & Colophon Books.p.47

É como se o arquétipo em sua inconsciência colocasse a questão: - “Porque é injusto que eu reclame suas vidas se fui eu mesma que a dei?” As queixas arquetípicas penetram na imaginação de todos e em tudo, inclusive na natureza exterior. Assim explicou Vitor Hugo o fracasso da Batalha de Waterloo:

“Algumas gotas de mais ou de menos fizeram vergar Napoleão... Uma nuvem atravessando o céu em contradição com a estação foi o bastante para o desmoronamento do mundo. Deus muda o destino das coisas mexendo nos detalhes pequeninos (...). Para Deus, era tempo que tão grande homem caísse. A sua excessiva gravidade no destino humano perturbara o equilíbrio. O sangue ainda quente, os cemitérios transbordando de cadáveres e as mãos debulhadas em lágrimas, são temíveis arrazoados. Quando a terra sofre por sobrecarga saem das sombras misteriosos gemidos que são ouvidos no abismo¹²⁵”.

Foi a própria terra, existente no interior de Cleófas, que pedia a saída da aridez. Sua mãe humana, reconhecida de haver no filho uma vida nova a se realizar, permite que ele se vá em busca de terras melhores. Esse artesão naturalmente tinha necessidade de alegria e sentia a correspondência disso na possibilidade de encontrar a expressão perfeita para seu elemento. Uma terra úmida e fértil de água doce, e não o ressecamento cada vez maior da terra queimada pelo sal das lágrimas daquela pobre gente de Nanuque.

¹²⁵ . Vitor Hugo **Os miseráveis**. Ed. Edigraph.p. 213-225.

Os pequenos segredos do ferreiro - criança de furar latas ralando-as, moldar delicados *biscuits* para enfeitar bolos -, acrescidos à confiança que já sentia na força do complexo de artesão, quase totalmente formado, lhe transmitiam uma força invencível. Qualquer tragédia possível que lhe acontecesse não poderia atingir a capacidade de sonhar já firmemente estabelecida, que assegurava a capacidade de se refazer a partir de qualquer matéria que caísse em suas mãos. A preservação da capacidade de sonhar é uma das causas da partida.

Na comparação entre diferentes artesãos pude perceber que a preservação da capacidade de criar, como seu desenvolvimento, depende em grande parte de que o tempo do processo é diferente do tempo cronológico e não pode ser controlado pela pequena vontade humana, como se faz com o trabalho racional. Se a ação concreta não acompanha o desenrolar da imaginação, o processo criativo desanda, é deformado ou morre. A seiva vital do elemento se esvai tendo o artesão trabalhado ou não, se ele não recolher esse alento numa forma imaginada, ele se esgota como um leite derramado na terra seca.

O casamento entre ação e imaginação, fundamental para um bom artesão, depende do aperfeiçoamento crescente da arte, acompanhado de uma fidelidade crescente àquilo que, naquele momento, e com toda sinceridade, parece ser o mais correto. Essa atitude atravessa os meandros profundos da alma humana, de modo que os complexos individuais vão perdendo o cunho pessoal e, nas palavras de Jung(1986), atuando seu maior anseio, que é o dissolver-se no todo geral do pensamento. Segundo Spielrein, “essa tendência de dissolução (transformação) de todo o complexo é a força propulsora, da poesia, da pintura e de toda a forma de arte¹²⁶”. Desse modo a sinceridade total

¹²⁶ . Spielrein In: Jung, C.G. **Símbolos da transformação**. p.128

naquilo que se faz, é a dose correta de radicalismo que torna possível uma aproximação progressiva da essência da substância elemental. Por conta dessa verdade, nos recessos mais íntimos onde os problemas pessoais se dissolvem, todos esperam que tudo dê certo, único modo de que a esperança se renove para todos, até para os que desistiram. Cleófas conta sua partida:

“... Quando fiz dezesseis anos, como é de praxe no nordeste, né? Eu digo nordeste porque lá é fronteira com a Bahia, é a mesma região... A tendência da gente é sair e ir para São Paulo. Então eu fui para São Paulo, trabalhei lá um ano e meio, depois fui mandado embora, aí fiquei aquela fase de desempregado... Nesta época, então, é que eu comecei a fazer artesanato e nunca mais parei...”.

EM BUSCA DA TERRA PROMETIDA E DA LINHAGEM DIVINA

Já havia observado anteriormente que, além do inconsciente dos pais, a criança absorve a longa linhagem preexistente do ambiente onde nasceu, amalgamado a outros aspectos mais profundos ainda que, por semelhança e por contágio, vão sendo incorporados nas imagens de histórias ouvidas, de objetos manuseados, prolongando a imaginação até recessos impenetráveis. Bachelard(1988) exprime essa imagem nos termos do “não eu da floresta. A floresta é um antes-de-mim, um antes-de-nós¹²⁷”. Para ele, nesse sentido, “a floresta é imediatamente sagrada, sagrada pela tradição de sua natureza¹²⁸”.

¹²⁷ . Bachelard, G. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes. p. 194.

¹²⁸ Bachelard, G. **A terra e os devaneios do repouso**. p. 192.

Pode-se depreender das experiências infantis em Nanuque e das escolhas posteriores feitas por Cleófas que ele se conduzia imaginando o encontro de um lugar sagrado que, em algum lugar, o esperava. O complexo do artesão em busca da matéria perfeita traz também aí o complexo de participar de uma linhagem escolhida divina. Essa imaginação, possivelmente, ainda uma imagem sem imagem, fez Cleófas acreditar na existência de uma “Terra Prometida” e se lançasse na estrada.

A saída de Nanuque deixando para traz a mãe e os irmãos, abandonando o mundo conhecido, deve ter sido acompanhada de um medo terrível de não encontrar o esperado e da certeza de não poder retornar. A entrada na estrada sem destino, trouxe para Cleófas a experiência como o labirinto.

“... Depois tive uma experiência assim, de estrada... De hippie, né? (riu meio sem graça) Fiquei viajando pela estrada um tempo e... Fazendo bijuterias, mas sempre, eu tinha um interesse muito grande pelo aspecto do artesanato... Com arame, por exemplo, era muito admirado... Embora não fosse comercial, porque naquela época usava-se muito a gravação no aço, você sabe... aquelas pulseiras que grava-se o nome, né? Mas eu trabalhava com aço, eu trabalhava com arame de cobre, porque gostava do trabalho em si, mas ele não era, ele não vendia, de maneira que eu andava sempre duro. Passava muita fome, porque... quase não tinha dinheiro pra comer... Mas gostava daquela vida, aquilo era uma postura ideológica, né?

No labirinto da estrada sem fim e sem começo, a imaginação se arrasta, como diz Bachelard, dentro de uma lentidão viscosa, ativando numa intensidade crescente angústias cada vez mais arcaicas. O pai de Cleófas com seus aparecimentos e desaparecimentos súbitos fornece-lhe

a matéria para imaginar que aquela terra sólida como pedra tinha fissuras. O sofrimento intenso pela ausência constante do pai abria-lhe também uma fissura¹²⁹ interior. Essas imagens sugeridas por Bachelard concluem que a fuga por uma fissura que acessa um labirinto é o encontro com um sofrimento primário, um sofrimento da infância.

Passando fome e outras necessidades, Cleófas sente-se aprisionado num caminho cuja natureza de labirinto permite, vez por outra, “voltar ao mesmo ponto, mas jamais se voltar pra trás¹³⁰”. Assim, esse caminho oculto da estrada sem fim nem começo deixa o indivíduo suspenso entre a vida e a morte. As imagens dos sofrimentos da infância vem atormentar-lhe o espírito com a fome e com a necessidade. Seu corpo transforma-se em matéria hesitante, aprisionado, como diz Bachelard, num caminho entre “a angústia de um passado de sofrimento e a ansiedade de um porvir de infortúnios¹³¹”.

Entretanto, enquanto errava por caminhos sem sentido, anestesiando o corpo machucado com drogas que, vez por outra, ingeria, esse herói –artesão, tinha as mãos ocupadas num serviço delicado e prestimoso. Seu complexo de artesão, desenvolvia-se e ampliava-se, trabalhando noite e dia construindo a saída daquele local amorfo onde penetrara. O labirinto, cedo ou tarde, se não aprisionar para sempre na morte, conduz a algum lugar.

¹²⁹ . Freud, analisando o Romance ‘Gradiva’ de Jensen, fala como o arqueólogo Harnold atribui a uma fenda num pórtico das ruínas de Pompéia, a capacidade da moça Gradiva aparecer e desaparecer em sua frente, embora sua imaginação a colocasse num passado inalcançável, soterrada nas entranhas de Pompéia, sob as lavas do Vesúvio. A fenda, certamente, estava numa ferida íntima que lhe trazia, através de sonhos e devaneios em torno da estátua da popeiana Gradiva, de volta o amor antigo e esquecido da pequena Zoe de sua infância que o chama para a vida. In: Freud, S. ‘**Gradiva**’ de **Jensen**. Rio de Janeiro. Imago. 1976. P.31.

¹³⁰ Bachelard, G. **A terra e os devaneios do repouso**. p.194.

¹³¹ . Idem.p.164.

O trabalho do artesão aí funciona como o fio de Ariadne¹³². As técnicas aprendidas na infância de observar pequenas sutilezas, aproveitar pequenos fragmentos de matéria para produzir o necessário, resolver pequenas necessidades, além da prática de fragmentar matérias duras, foram sendo desenvolvidas pelas mãos do artesão, a serviço de seu complexo. Enquanto isso, sua imaginação com o mais intenso sofrimento buscava, nas palavras de Reverdy¹³³, ultrapassar a emoção que barrava o caminho de saída. Tratava-se, pois, de quebrar as estruturas antigas até suas unidades mínimas, para encontrar novos sentidos de ser e de viver.

Um novo aprendizado necessário ocorre aí, é o aprendizado da solidão, tão necessário ao artesão. Sem ele o uso do fio da imaginação na busca da saída do labirinto é impossível.

O arame possibilitava fazer assim um trabalho mais elaborado, umas pulseirinhas assim, retorcidas, eu trabalhava com agulhas, eu usava arame de cobre esmaltado esse material de, de... motorzinho de rádio, sabe? Então eu usava desde os fiozinhos mais finos, como um cabelo, até os mais grossos, então eu usava uma agulha, então eu enrolava aquilo na agulha fazendo umas molinhas, assim, bem pequenas mesmo, e depois de dobrada aquelas molinhas eu fazia de novo, fazendo aquele aglomeradozinho, parecendo uma mola, usava muito antigamente, parecia uma molazinha pequena Então eu fazia aquele grupinho, depois vinha..., passando um arame mais grosso, e fazia pulseiras, colares.

¹³² . De acordo com a mitologia grega, Ariadne foi uma princesa de Creta que salvou Teseu do Labirinto, prisão do Minotauro, dando-lhe um novelo que ele foi desenrolando à medida que penetrava. Isso possibilitou a ele trilhar o caminho de volta. In: Dicionário da mitologia grega. Guimarães, R. Cultrix São Paulo.

¹³³ . Reverdy. In: Bachelard, G. **A terra e os devaneios do repouso**. p.161.

À medida que as mãos de Cleófas delineavam no ar os movimentos da agulha, fazendo os agrupamentos em cadeia dos aglomerados de microfibras, é possível se entrever um professor de biologia enrolar pequeninos fios para fazer compreender as bases nitrogenadas, constituindo os pequenos grupos de nucleotídeos aglutinando-se, por sua vez, para formar as cadeias de ácidos nucleicos. Nos momentos que empreendia esses artesanatos, saciar a fome para Cleófas ficou em segundo plano. Era, em suas palavras, “*uma postura ideológica*”, ou seja, ele acreditava estar fazendo algo de maior, superior, que embora não soubesse bem explicar, era experimentado assim. Algo que lhe fazia sentir-se mais vivo do que a sensação calmante das necessidades orgânicas saciadas.

Cleófas aí entrega-se à imaginação fundamental que vai em busca da descoberta da origem do mundo visível em suas partes mais ínfimas. Ao tempo em que ele manipula os fios, sua imaginação percorre os átomos da matéria orgânica. Talvez ele não buscasse a perfeição de uma pulseira de fios. Ele durante meses, enfrentando a fome, repete infinitas vezes as mesmas cadeias buscando, sem uma consciência racional da ação, seguir o caminho das raízes de si mesmo, os percursos da imaginação. Perdido na estrada, queria suas raízes, queria as raízes humanas primeiras. Para isso, estabelecia semelhanças e ligações entre pequeníssimos elementos do mundo, usando uma fórmula simples de classificação usada por muitos biólogos que consiste em:

“Antes de tudo, escolher entre a confusão do visível, as propriedades particulares que, para o espírito, devem permanecer indissoluvelmente ligadas à planta, e que devem ser capazes de substituir a imagem dessa em todos os seus detalhes. Considerando apenas um caráter, nomeando-o, retendo-o isoladamente no espírito, em suma, reduzindo a planta a seu caráter, o pensamento liberta-se do caos das imagens sensíveis. Pode então realizar seu trabalho de classificação¹³⁴”.

Essa passagem na vida de Cleófas parece ter a temporalidade dos sonhos. De acordo com Bachelard(1990), “viver intimamente uma duração é vivê-la no recolhimento, com olhos semi- cerrados, olhos fechados, já no mergulho dos grandes sonhos¹³⁵”. Chegando à partícula mínima da matéria viva, sem nada saber das pesquisas biológicas, Cleófas chega à quaternidade. A descoberta, por parte da biologia, de que a natureza compõe todos os seres vivos a partir de quatro bases nitrogenadas, fez pensar na origem comum de tudo o que existe. O povo escolhido, portanto, somos todos nós. Assim, munido de pequenas fibras de cobre e de uma imaginação fervilhante, Cleófas reconstruiu para si a ciência em seus moldes, a um só tempo, mais modernos e mais antigos. Ele continua sua imaginação para além dos fios; de repente, a redução das imagens em torno da matéria orgânica vai-se intensificando até que entre seus dedos surgiu um crucifixo:

¹³⁴ . Jacob, F. – **A Lógica da Vida**: uma história da hereditariedade. Rio de Janeiro. Graal. 1983. p.55

¹³⁵ . Bachelard, G. **A terra e os devaneios do repouso**. p.165.

Aí eu fiz muito crucifixo... Foi uma onda... Fazia crucifixos super trabalhados... Sabe? Hoje eu não... Não tenho nenhuma afeição a crucifixos, não gosto de usar e não gosto nem da imagem. Mas na época... Eu fazia porque vendia... Mas eu queria cor... E como eu gostava muito da cor... Eu acho que o trabalho com miçangas era um trabalho muito mais rico do que o metal, porque o metal... É somente o metal...”.

A descoberta do crucifixo libertou-o de uma fome dupla. Por um lado, esse símbolo solar, que até hoje mobiliza todo o mundo ocidental, transformou-se progressivamente numa mercadoria de consumo para aqueles que acreditam na proteção do símbolo pendurado sobre o corpo. Cleófas conseguiu sustentar-se vendendo os fios miraculosamente transformados em crucifixos.

O longo trabalho de dobrar e torcer fios fez sua imaginação desdobrar-se em outra conclusão alcançada pela pré-ciência biológica, ou seja, que “a estrutura primária dos seres vivos não é pré-formada no ovo. Ela organiza-se pouco a pouco, por uma série de dobras de inchações e de intumescências, através de uma seqüência no tempo e no espaço, de operações mecânicas”¹³⁶. Na concretude do trabalho do artesão a coisa se passa na linearidade do tempo e do espaço, mas, do ponto de vista de sua imaginação, ela se processa em cortes, em rupturas e em transformações, de modo que a descoberta do crucifixo é a introdução de si na gênese de seu mundo.

¹³⁶ . . . Jacob, F. – Op. Cit. P. 73.

É um momento especial na sua vida. Jung(1985) esclarece que é o próprio inconsciente maternal que “engendra o filho ou a consciência do eu¹³⁷”. Sendo assim, podemos compreender que Cleófas, no eixo de sua vida linear da estrada, em que partindo do universo materno sai em busca do desconhecido (quem sabe do pai perdido), introduz-se, através da imaginação solitária até as profundezas da natureza, na verticalidade do indivíduo único.

A SAÍDA DO LABIRINTO

O fim da passagem pela estrada se dá com a descoberta do crucifixo como meio de subsistência. Nesse processo, o aprendizado favorecido por longos silêncios certamente que foi fundamental. Bachelard¹³⁸ ensina que para compreender o silêncio se faz necessário ouvir uma coisa que se cala. As palavras. Antigos ensinamentos populares dizem que as palavras, no momento em que são proferidas, transformam-se na prata, pois ganham a duplicidade bífida da língua da cobra, por isso, “a palavra é de prata, mas o silêncio é de ouro”.

A natureza diabólica se insurge pelo fato de que a palavra divina na imagem do ouro alquímico, ao ser transmitida aos homens, só conserva sua natureza se eles permanecem em silêncio mantendo-a em imagem. Entretanto, a passagem das imagens para a palavra é fundamental para a humanização dos arquétipos. Cleófas finalmente nomeia os seres, e nesse exercício encontra a sua palavra, a sua linguagem, tão longamente buscada. Esse encontro encerra os trabalhos com os fios de cobre.

¹³⁷ . Jung, C.G. – *Mysterium Coniunctionis*. P.97.

Jung¹³⁹ explica que entre os estóicos a lua tem o papel intermediário entre o mundo celeste e o terrestre. Acredito que ao influenciar nossas palavras e, portanto, nossa imaginação, ela se utilize dessas funções para tecer uma costura entre esses dois mundos. Isso para Cleófas foi maravilhoso, embora acabasse por encontrar, na saída do labirinto, um sacerdote Batista que o faz confundir, como sempre fez por toda a sua vida, o mundo real com o mundo mítico. Como diz Bachelard, os sacerdotes do mundo antigo, após receberem o iniciado que conseguiu sair do labirinto, interroga-o quanto ao que viu por lá. Desde a antigüidade, entre os sacerdotes, existem almas perdidas que, embora se ocultem sob falsa imagem, são prestidigitadores que vêm no sacerdócio mais um meio de vida do que um possível acesso às verdades divinas. Cleófas, conduzido pelas imagens míticas, vê nesse sacerdote um oficiante capaz de lhe transmitir a palavra perfeita, metáfora do sopro divino que podia refrescar sua carne ardida.

Para o Ceramista, as imagens da bíblia são o reflexo das minúcias delicadas de seu trabalho de artesão. Ambos, o trabalho das mãos e as palavras sagradas, aparecem em sua imaginação como sustentáculos básicos da vida. Entretanto, ao lado dessa descoberta sublime, a instituição batista insufla nele devaneios de poder e de grandeza. Bachelard(1991) esclarece que é impossível se construir uma vida de artesão, ceramista ou ferreiro, em cima da imagem de um chefe de Clã. Embora o mestre ferreiro tenha a estrutura muito próxima de um grande patriarca, esse autor ensina que a vontade de poder, de dominação social, coloca o indivíduo sob o hipnotismo das aparências, desviando o complexo do artesão de seu caminho. Enquanto a vaidade põe o homem

¹³⁸ . Bachelard, G. – **A Água e os Sonhos**.p.199.

¹³⁹ . Jung, C.G. – **Mysterium Coniunctionis**.p.125

no centro da sociedade, o trabalho do artesão o põe no centro de um universo.

O sacerdote, certamente, queria que Cleófas, com sua presença ativa, seu magnetismo natural e sua ingenuidade quase santa, o ajudasse a encontrar novas ovelhas que lhe rendesse submissão e também dízimos. Cleófas, engolfado pelas imagens de Abraão e Moisés, com forte emoção, explica seus primeiros contatos com as escrituras:

“... O Senhor escolheu Abraão,... Eles vivenciaram Deus. Deus se manifestou através de Moisés... Então aquela maneira deles se comportarem foi a referência que Deus deixou...”

Com o radicalismo que lhe é próprio e carente das forças masculinas de um pai protetor, Cleófas aceita a oferta do pastor e estabelece-se na igreja. Para manter-se ele desenvolve pequenas atividades artesanais, descompromissadas, que ele vai substituindo uma por outra sem, entretanto, passar despercebida à sua imaginação o processo de ensoberbamento e de desligamento de si, que se operava em sua intimidade.

Lentamente, ele abandona os frágeis fios de cobre e começa a experimentar ferramentas que conferem mais virilidade a seus trabalhos. Com isso utiliza matérias mais duras, e orgulhoso de si, consegue vergá-las. Ele começa gravando nomes de pessoas em pequenas placas para pulseiras e chaveiros:

“O nome gravado, era uma coisa muito comercial. Dava muita produtividade. A pessoa dava o nome, a gente escrevia com jogava um ácido, eu até fiz alguma coisa. Mas não, não, não, Não! Não segui aquilo como um trabalho principal...”. Ele compreendera que na repetição eterna de nomes se encontrava o que Rouanet¹⁴⁰, em seus

¹⁴⁰ . Rouanet – Op. Cit. P. 97-98.

estudos sobre Benjamim, denuncia como a mímese infernal que na fantasmagoria do novo se reflete no enclausuramento do sempre igual.

“Levei muito tempo trabalhando assim... Entrei na igreja protestante, me converti, na igreja batista... Com vinte anos... Aí fiquei trabalhando na igreja, nessa época.... Mantenho um ateliê pra mim lá dentro, eu passei a trabalhar com couro... Aí fazia espelho de couro...”

A PALAVRA - UMA NOVA FERRAMENTA

Depois que havia descoberto o cinzel e passara a gravar nomes, a própria ferramenta conduziu Cleófas a esse material mais maleável, mais orgânico. O cinzel o faz sentir-se mais potente e senhor de si. Nos tempos que, em Nanuque, abria latas ralando-as no chão, tinha que se valer apenas das próprias mãos pequenas de criança e das sutilezas de sua imaginação aguda. Agora de posse do cinzel, suas mãos fortes de rapaz dobraram a potência.

O Ceramista descobrira na palavra a força vivificadora e plasmadora de pessoas. Estava encantado e desejoso de compreender todo o processo, penetrar no segredo daquela matéria nova feita de ar. Ao imaginar tal coisa, como bom artesão que é, compromete-se a fundo com o que imagina. Assim ele acompanha o fio de sua imaginação que, nas palavras de Felício, “segue sua necessidade própria de multiplicar as imagens quase gratuitamente por prazer¹⁴¹”. Cleófas, encantado com o elemento etéreo recém-descoberto por sua imaginação, sente que a palavra funciona para algumas pessoas que freqüentam a igreja como ferramentas invisíveis que vão influenciando-lhes os comportamentos,

¹⁴¹ . Felício.p.70.

alterando-lhes os hábitos. Ele próprio estava mudado. Descobriu que aquela ferramenta nova era leve e sutil como um perfume que em tudo penetra e, ao mesmo tempo, mais potente que o cinzel o fascinara.

A passagem da força vital do corpo para a palavra só é possível através da intenção humana consciente, enquanto meio de uma expressão arquetípica. Leite(1996) observa que para algumas sociedades africanas, a palavra emerge como fator ligado à força vital. Esse autor explica que essa palavra detém o próprio pré existente, portador do sopro vital, “ela é a substância da vitalidade divina utilizada para a criação do mundo¹⁴²”. A força vital é aqui considerada nos termos em que Leite a emprega, ou seja, trata-se daquela “energia inerente aos seres que faz configurar o ser força e o força ser¹⁴³”.

A descoberta da comunicação entre o cinzel e a palavra, feita por Cleófas, era a renovação da ação dos antigos artesãos egípcios que, em sua arte dedicada aos ritos de morte e renascimento, descreviam as falas através da imagem de objetos. A egiptóloga Ziegler¹⁴⁴ explica que o artesanato egípcio, altamente desenvolvido, tinha como uma de suas principais atribuições comunicar a vida com a morte. Esses objetos têm servido aos egiptólogos, por vezes, como recurso único para precisar a passagem do tempo e as dinastias. Segundo ela, toda a realidade daquelas épocas tão remotas estão consubstanciadas nos objetos que precisam ser decifrados. Percebe-se, na evolução de suas imagens, que os objetos do cotidiano sofrem várias metamorfoses. Num período mais tardio, alguns deles transformam-se em amuletos e ganham natureza animal com pés e focinhos, depois são ainda mais sutilizados

¹⁴² . Leite, F. – **África**. Revista do Centro de Estudos Africanos. 18/19 (I) 1995/1996. São Paulo. Humanitas Publicações. FFLCH/USP.p.105

¹⁴³ . Idem.p.104.

¹⁴⁴ . Ziegler, C. In: Araldo de Luca, F.T. (editor) **Tesouro do Egito do museu egípcio do Cairo**. São Paulo, Ed. Manole, 1998. p.26-28

transformando-se em imagens-símbolos que serão os futuros hieróglifos. Leite comenta que a palavra, como as ferramentas, para as tribos Senufo, porta a força vital do preexistente. É possível que para os artesãos egípcios, provavelmente os mais hábeis que já existiram, doadores de toda a tradição artesanal que atravessou outras culturas de várias idades e períodos, atingindo os dias de hoje, os objetos eram impregnados através de rituais perdidos no tempo, que os investia de grande poder e força, capazes de proteger os indivíduos dos perigos da morte e da vida. Jung(1984) esclarece que “a finalidade das cerimônias primitivas era de desviar o fluxo de energia do seu curso natural para algo da vontade¹⁴⁵”.

Entretanto, é preciso distinguir a intenção de verdade da atenção. A atenção é mais consciente e tende a fazer com que a vontade do ego, por vezes caolha, se cumpra. Quando excessivamente trabalhada, a atenção tende a dirigir tudo de acordo com essa vontade, dificultando o processo de criar. Talvez essa atenção controladora das funções da imaginação comporte-se da forma como Freud¹⁴⁶ analisa sua atuação na construção dos sonhos, ou seja, mantendo um freio sobre o processo, criticando-o e reservando-se o direito de interrompê-lo.

Ao sentir-se vaidoso, Cleófas vai desviando sua atenção da verdade a ser realizada por seu elemento, para sua pequena vontade egoica. Encantado com os espíritos do Ar, porém inábil na maestria das leis desse elemento, o Ceramista, habituado com os fundamentos da Terra, desconhece suas sutilezas. Portanto, a medida que pensa dominar a palavra, essa o domina e o enreda, conduzindo-o na construção de verdadeiros castelos no ar. Shakespeare¹⁴⁷, demonstra como o sábio Próspero precisa reger Ariel, pequeno espírito do ar, com extrema calma,

¹⁴⁵ . Jung, C.G. A dinâmica do inconsciente. Petrópolis. Vozes. p.43.

¹⁴⁶ . Freud, S. **A interpretação dos sonhos**. In: Obras completas. Rio de Janeiro. Imago. 1972. Sonhos.p.540.

¹⁴⁷ . Shakespeare, - **A Tempestade**.

delicadeza, firmeza e maestria, para não se deixar confundir por sua extrema agilidade, esperteza, rapidez e gracejo.

Bachelard(2001) ensina que os devaneios de vãos multicoloridos, como as miçangas que nessa época Cleófas se põe a trabalhar: (*“Eu fazia porque na época era moda... De maneira que os brincos, por exemplo, possibilitavam usar miçangas... Miçangas coloridas, né? E como eu gostava muito de cor... Eu acho que era um trabalho muito mais rico do que o metal.”*) são devaneios de borboleta. “A borboleta não voa, ela voeja¹⁴⁸”. Para ele, “no mundo verdadeiro dos sonhos, o pássaro é, no mais das vezes, azul e preto¹⁴⁹”. Os primeiros devaneios de Cleófas em torno das palavras sagradas, tiveram a pressa das borboletas e seu desvario. Alongando-se nos labirintos da estrada, Cleófas não percebe que espíritos errantes o viessem atormentar, seguindo-o, ou talvez, conduzindo-o até o espaço do templo batista. Bachelard comenta que “os espíritos elementares vêm alojar-se no corpo dos pássaros fazendo-os cantar¹⁵⁰”. Com toda a autonomia de suas imagens, o Ar insinua-se na vida de Cleófas e em seus devaneios, sem que ele possa acompanhar sua rapidez. Insufla-lhe sonhos coloridos, idéias delirantes impossíveis de se realizarem, sem o devido conhecimento e preparo, que confere aos artesãos do Ar a capacidade de emitir os sons dos pássaros através das esferas e das épocas até a atualidade.

O uso da palavra impregnada pelas limalhas da Terra e pelo desejo de poder que contaminava a imaginação de Cleófas, em vez de lhe proporcionar leveza, limitou-lhe os movimentos da imaginação. Seu corpo endurecido e detido na ampla capacidade de multiplicar-se naquilo que faz, ganha maior concretude e rigidez de modo que o Artesão torna-

¹⁴⁸ . Bachelard, G. **O ar e os sonhos**. P.66-67.

¹⁴⁹ . Idem.p.66.

¹⁵⁰ . Idem.p.72.

se presa fácil nas mãos do Sacerdote ávido por bons obreiros. Percebe-se aí que o trabalho do artesão, quando dedicado ao desenvolvimento da imaginação em torno do elemento, trata da evolução e da autoconsciência da matéria prima e do artesão. Todos os trabalhos de um artesão são o aprimoramento de um único e mesmo trabalho, desdobramento de uma primeira imagem fundamental que numa época bem precoce se insurgiu. Quando a capacidade de transmitir força vital ao objeto falha, é porque o artesão desligou sua intenção consciente da intenção de verdade subjacente ao artesanato. Existe, portanto, um “artesanato verdadeiro”¹⁵¹ explicado nas palavras de uma tecelã que entrevistamos, como aquele artesanato que refaz em cada objeto todo o trajeto, da retirada do algodão e da lã nos campos e animais, seguindo um fio de continuidade, até cobrir o corpo das pessoas. Por vezes o fio já está lá pronto e foi cardado e fiado por outro artesão. Ou a argila também já foi trabalhada por outro, mas a intenção de verdade ali se conserva, esperando que outro ser humano artesão venha desenvolver-lhe a natureza. Quando a vontade do ego toma a frente, o trabalho se esquizofreniza, acionando um processo de degeneração e morte da criatividade. A matéria prima ficando privada de comunicar sua essência ao artesão, pode iniciar, em seu interior, um processo de entropia tornando-a, por vezes, nefasta a quem a tocar.

Entre o cinzel e a palavra, Cleófas compreende, de alguma forma, a comunicação entre essas duas ferramentas. Vagarosamente vai adquirindo destreza na palavra e percebendo que sua natureza rebelde é regulada por essas ferramentas. Sua imaginação vai estabelecendo uma comunicação entre a força que ele sentira no cinzel, com a força que ele sentia na palavra. Aí o Ceramista experimenta uma complementaridade

¹⁵¹ . Cruz, T.W. de M. **Miragens da existência.**

de ações transformadoras do ser, modificadoras de vontades, reveladoras de identidades. O cinzel, já por um tempo suficientemente longo em suas mãos, adquirira autonomia e pedia a ele matérias mais suaves que o aço. Queria matérias humanas, queria um couro orgânico.

“Depois fiz também mocassim, não é? Mas mocassim não tinha jeito... Todo mocassim tinha que ser um mocassim. Aquele sapato costurado à mão... Fazia aquilo pra vender em loja de calçado. Mas mesmo assim... eu fui aperfeiçoando meu modelo de mocassim, de repente eu já tinha o meu próprio modelo. Minhas botas que eu mesmo desenhava..., Cê sabe? que eu mesmo fazia... E então eu ia... tudo sozinho. O artesanato, todo ele que eu fiz, tudo aprendi sozinho... E... Fiquei um tempo nesse material, o couro, fiz capas de bíblia, aquelas capas, muito elaboradas, trabalhadas”.

Tal descoberta era grandiosa. O domínio de duas ferramentas tão preciosas, encheriam de orgulho qualquer ser humano. Cleófas, sem perceber, constrói peças e mais peças que dão expressão às suas imaginações em torno da vaidade e do orgulho. Ele estende essa vaidade até sobre as palavras divinas, enovelando-as com seu manto de complexos orgulhosos de si, refletidos nas capas de bíblia.

O Artesão encontrara nas palavras do pastor o substituto para o silêncio aprendido. Esse silêncio ainda não é o ouro alquímico divino que conduz as meditações profundas. É um silêncio de cobre, um ouro inferior, ainda imperfeito, contaminado pelos complexos humanos. A ganga do metal, trabalhava a Terra que esforçava-se por transformar-se em argila e, ao mesmo tempo, movimentava no Artesão, devido à contaminação que sugeria uma interpretação errônea, o desejo de assemelhar-se ao pastor, aquele ser falante que todos ouviam com interesse, falasse o que falasse...

Jung(1985) esclarece uma regra alquímica importante. Uma única limalha de impureza que ainda reste todo o opus fica comprometido. Ou seja, o brilho falso do cobre, ainda existente em Cleófas, o fez confundir a palavra divina tão longamente buscada com a palavra do pastor. Entretanto, o encontro com a natureza humana masculina era necessária e inevitável. O pastor lhe possibilita parte dessa experiência fundamental. Sozinho ele descobre a maleabilidade de uma terra que, em sua origem, parecia-lhe impenetrável. Agora ele faz o difícil trabalho de cavar-lhe as entranhas, reconhecer-lhe as substâncias puras e impuras, masculinas e femininas. Neumann¹⁵² ensina que a bissexualidade da Grande Mãe Terra faz com que na experiência humana de sua constelação encontre-se sua masculinidade.

Ouvindo com interesse as palavras do pastor, este o acolhe deixando que construa seu ateliê no interior do templo. Era o pai que lhe faltou. Aí o templo concreto, com o ateliê do artesão no interior, vai substituindo, ao modo inverso, a antiga construção alquímica que Cleófas estava empreendendo. Ou seja, ele estaciona o movimento de baixo para cima, em que a partir da matéria prima de seu trabalho desdobrava a si mesmo, e inicia um outro com o pastor, de cima para baixo, em que as belas imagens trazidas pela palavra sagrada são traduzidas ao pé da letra, na mais obtusa concretude. Ao confundir o templo de sua imaginação com o templo batista, ele submete seu trabalho de artesão, sua linguagem poética de artesão à linguagem oficiosa do sacerdote.

¹⁵² . Neumann – **The Great Molher.**

Entre a subida e a descida, entre a visão sagrada dos alquimistas e a visão profana do sacerdote, ele ainda não consegue fazer a união mas enxerga um espelho. Sua natureza de ferreiro, ainda livre da possessão do sacerdote, descobre o espelho como um cristal sagrado. Bachelard ensina que **“a imagem do cristal reflete um materialismo de pureza, mesmo que ele quisesse se macular ele não conseguiria, é a solidez absoluta, é como o diamante que pode resistir até às mãos de um ferreiro”**¹⁵³. A natureza do ferreiro tem parte com os demônios, com a grande sombra do divino. Apenas os seres superficiais estão totalmente à mercê do meio ambiente e se agarram a ele a fim de conservar o que acreditam ser a vida. Os ferreiros, entretanto, sabem intuitivamente que, como ocorre no nosso corpo, os elementos essenciais e vitais estão enterrados no profundamente no meio orgânico. Penso que é isso que Cleófas persegue com suas mãos de ferreiro. Ele se engana, como um aprendiz, inúmeras vezes de elemento e de substâncias, atribuindo o verdadeiro ao falso e vice versa, porém seu complexo inconsciente de ferreiro o ensina que apenas um diamante vai resistir ao aperto violento de suas mãos fortes. Confiado nisso ele sai testando todas as matérias que encontra.

¹⁵³ . Bachelard – A Terra e os Devaneios da Vontade. P. 233.

DO FERREIRO AO CERAMISTA: A IMAGINAÇÃO ENTRE DOIS COMPLEXOS.

No novo espaço de seu ateliê, dentro do templo Batista, ele pensa livrar-se de sua humildade de ferreiro e aprender o ofício de sacerdote. Dedica-se portanto a polir espelhos:

“Fazia espelho de couro, fazia um espelho diferente do outro... Todos eram espelhos, mas cada um era um espelho...”

Nesse exercício, ver o reflexo de suas próprias falhas nas falhas dos outros. Sua vaidade é, nessa atividade, ricamente alimentada. Passar de simples escultor de crucifixos a forjador de espelhos encheu sua imaginação de sonhos de grandeza. Alguém que molda espelhos pode moldar imitações de seres humanos, alguém que molda crucifixos apenas faz lembrar a alguns que, por trás das superfícies polidas, um misterioso universo se esconde, para o qual é preciso que cada indivíduo construa um templo.

Por outro lado, alguns estudiosos revelam que todas as imagens poéticas são metáforas cuja duplicidade revela a anterior que a precedeu; portanto, os espelhos de Cleófas guardam a capacidade de refletir os crucifixos, a forte riqueza desse símbolo dissolve no espelho a sua substância. Assim, a fibra incorruptível do diamante estava ainda lá de modo que ele, o Artesão, descobre nos pequeninos egos da identidade fraterna, seus semelhantes. Embora diferentes, todos eles eram espelhos de uma mesma realidade, portando uma pequena centelha de diamante dentro de si. Pregando com a anuência do pastor, Cleófas recupera o auxílio do complexo do pai e inicia o rompimento com a velha Terra materna, atualizando a libertação do incesto. Agora ele pode passear entre duas realidades. Antes, seus ouvidos estavam aprisionados aos sons

da natureza bruta, agora eles desviam parte da atenção para o som da voz humana, narrando e pregando a palavra divina.

Rouanet(1990) lembra bem que “na origem, o primitivo imitava a natureza, captando as correspondências naturais, mas o dom mimético, em condições de escassez e necessidade exterior, não resulta de uma opção livre, mas de assimilar-se e assemelhar-se, para assegurar sua sobrevivência”. Entretanto, o caso de Cleófas e de outros artesãos que encontrei, revelam que para alguns deles a perda da liberdade de criar é mais ameaçadora do que a fome e a miséria. Isso faz pensar que, talvez, a morte física não seja a ameaça última a ser evitada pela humanidade. A impressão é de que existe algo anterior ao corpo que precisa a qualquer preço ser preservado, e que só pode ser alcançado pelos processos da imaginação na construção criativa. Para a manutenção da vida criativa, alguns artesãos constróem uma relação de intimidade com a natureza, com tal estreiteza de contato, que garantem a certeza de que há algo de bom e essencial que resiste a qualquer ataque, seja ele de qualquer natureza. Depois, diversas metáforas propiciam o aprofundamento nas imagens primeiras da natureza, possibilitando uma construção secreta mais importante e essencial para a preservação do humano do que a civilização. Esta, muito atarefada na preservação da espécie, por vezes, não se dá conta da força desumanizadora de seus mecanismos. A tarefa da linguagem imaginada é humanizar cada vez mais os indivíduos, fazendo-os aprofundar-se nas imagens das imagens, até encontrar imagens sem imagens. Retomaremos o assunto na conclusão desse trabalho.

Cleófas conduz sua vida no dia a dia, fiel, até onde pode perceber, à realização de si, à busca do autêntico:

“Eu nunca procurei fazer, nunca fiz coisa assim que eu tivesse modelo e fizesse... Todos eram diferentes”.

Enquanto Cleófas esforçava-se para se tornar pastor, o artesão que o habita dedica-se à compensação de construir algo novo e original. Nas palavras de Benjamin¹⁵⁴, ele liberta o Angelus Novus, promissor da felicidade de encontrar o êxtase do único, a benaventurança de voltar a ter o que já se teve, mesmo que num passado longínquo, cuja origem se perca nos recessos profundos da nossa pré-história.

Como os antigos profetas e apóstolos de Jesus, na lida com os fiéis da igreja Batista, Cleófas se apossa da infinidade de detalhes que refletem o caráter humano. Ele para de fazer espelhos e começa a fazer sapatos, ao mesmo tempo em que é promovido a emissário do pastor. O sapato para quase todas as imaginações conduzem viagens, não só pelo mundo visível, mas também pelo invisível. Cleófas calça pessoas e veste bíblias com peles de animal para que juntas empreendam peregrinações, tomando posse da Terra – espaço sagrado. Sai então o artesão em busca da Terra Prometida, menos inconsciente e pagã do que aquela que deixara para trás na velha e ressequida Nanuque.

“Eu vim pra Uberaba pra trabalhar como obreiro. Eu era uma espécie de missionário da igreja Batista. Eu tinha um grupo aqui que eu liderava, né? Nós nos reuníamos, rogávamos a Deus juntos, tínhamos uma experiência assim, boa. Éeeee. Depois eu me separei, eu rompi com o pastor...”

¹⁵⁴ . Walter Benjamin e seu Anjo In: Rouanet, S.P. – Op. Cit. P.100

A medida que progride como obreiro da igreja Batista, Cleófas percebe, com tristeza, as limitações da seita que exige dos obreiros a restrição da vontade divina à vontade do pastor. Ele vai aos poucos avançando na compreensão de que havia algo de brutal e cego nesse ponto de vista e conclui que suas ferramentas, o cinzel e a palavra, submetidas às regras da igreja Batista, bloqueavam a sua imaginação. Ele quer comunicar-se direto com Deus, assim como fizeram Abraão e Moisés, afinal era essa a promessa bíblica ao povo escolhido:

“Entendendo pela palavra da bíblia, tanto eu como outras pessoas que fazia o trabalho também, que podíamos batizar aqui. Que não precisava necessariamente de ser um pastor que batizasse como de fato, né? O batismo Jesus instituiu que todas as pessoas treinassem, que fizessem o discípulo e batizassem em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, né? Nós entendemos que o povo judeu, é o povo escolhido por Deus desde os primórdios... Essa promessa é uma profecia, embora os judeus façam muitas coisas erradas, né? Talvez não seja agora, agora não, a situação de Israel... Mas a verdade sairá de lá.”

Fazer parte de uma ordem divina e celestial é a imagem central que está presente na vida e obra de Cleófas o tempo todo. Na sua forma concreta de interpretar as coisas, ele resolve o problema de não pertencer à raça judaica, descobrindo os vínculos históricos entre os nordestinos brasileiros e os cristãos novos¹⁵⁵.

¹⁵⁵ . Já referi sobre os cristãos novos na nota de é de p. no.21.

“Há um ano atrás eu compreendi que... Aí vem a coisa dos cristãos novos... Quando houve a inquisição os judeus fugiram da Espanha para Portugal e de Portugal foram mandados pra cá. E a gente vem dessa linha de Nordeste... Se eu tenho essa ligação porque não regar uma planta que me agrada? Se eu não sou judeu, também, tanto faz... Basta amar ao Deus de Israel para fazer parte e participar dessa linhagem de Jesus... Amar a Deus sobre todas as coisas e amar ao próximo como a nós mesmos”...

Ao lado do desejo de tornar-se ceramista desenvolve-se, em estreita conexão com este, o desejo de fazer discípulos, conduzir pessoas à Terra Santa. Purificá-las na imitação de Cristo, na imitação de um povo escolhido por Deus.

Entrevistando ferreiros e ceramistas fica patente o caráter mais primitivo dos primeiros, no sentido de mais próximos das estruturas básicas do inconsciente. Os ferreiros lidam com o cerne das experiências pré-científicas mais primitivas. Bachelard(1989) explica que a imaginação dos ferreiros é a imaginação mais concentrada. Para ele, um trabalho intenso em torno da forja, pode despertar o próprio gênio do Vulcão. O fogo que brota de dentro da terra, liquéfazendo qualquer matéria, transforma tudo o que houver.

O trabalho do ceramista é mais delicado, sub-entende o primeiro, pois a argila é resultado do amaciamento das pedras e silicatos contidas na terra primitiva. O ferreiro, portanto, do ponto de vista da imaginação, ajuda a dar forma aos arquétipos em suas imagens primeiras. É o fogo mais concentrado que existe, onde, nas palavras do autor, **“o amor, a morte e o fogo unem-se no mesmo instante. Através do seu sacrifício no coração da chama, o efêmero dá-nos uma lição de eternidade. A morte total e sem vestígios é a garantia de que partimos inteiros**

para a outra vida¹⁵⁶”. A imaginação do ceramista só é possível depois que alguém passou pela imaginação do ferreiro. A pedra moldada e polida só veio depois da pedra lascada, assim como os trabalhos de argila só vem depois do aprendizado de amaciamento de qualquer tipo de pedra. Os trabalhos da cerâmica compõe uma forma mais humanizada, redonda, sem as arestas da matéria bruta que o ferreiro já transformou. Por isso, enquanto os ferreiros moldam as estruturas arquetípicas celestes e infernais, os ceramistas, como ensina o livro do Gênesis, moldam as figuras humanas carregando esses deuses dentro de seus órgãos. A cerâmica é um revestimento posterior no longo desdobramento da obra divina, da qual os seres humanos são colaboradores- artesãos.

A força do ferreiro com seu cinzel é acompanhado por um pensamento de pedra. Nas palavras de Bachelard(1991), é a própria virtude, ou a própria maldade, que é forjada com a força de seu braço duplicada pelo martelo, ou pelo cinzel. Esse autor esclarece que ao lado da vontade exata, da alegria brilhante de um ferreiro bom, existe o ferreiro malvado, a pior das regressões¹⁵⁷. Essas palavras fazem lembrar uma antiga narrativa nordestina que ouvi de um amolador de facas, sobre a força sem limites do bom ferreiro e sobre o limite tacanho do ferreiro mau. Assim dizia ele:

“Certa vez nosso Senhor Jesus Cristo fazia sua caminhada diária, carregado pelo sol, sobre o céu do nosso sertão, pra tentar aliviar o sofrimento da gente. De repente, no meio de mandacarus e xiquexiques ele avistou uma palhoça com um menino de seus oito anos sentado à porta, chorando desconsoladamente. O Senhor desceu ao chão e perguntando ao menino a causa de seu sofrimento, entrou na casinha e viu a avó do menino morta e deitada numa cama de varas. Mal o Senhor

¹⁵⁶ . Bachelard, G. **A psicanálise do fogo**. Lisboa. Litoral.p.23.

tocou na velhinha ela abriu os olhos e lhe sorriu. O Senhor fez uma fogueira e colocou a velha risonha entre as chamas azuis e vermelhas. Enquanto queimava ela foi se desfazendo, diminuindo de tamanho até tornar-se uma pequena bola de metal alvo como o leite. O senhor pôs aquilo sobre uma pedra e bateu com seu cinzel. Dali saiu uma fagulha que solidificou-se numa moça com a beleza de um anjo. Ela tomou o menino em seus braços, aninhou-o em seu seio, o nutriu e acarinhou até que ele se tornasse um homem forte e trabalhador. Acontece que o diabo tudo presenciara e, muito invejoso, apanhou o cinzel que Jesus Cristo ali deixara, quem sabe se de propósito? Foi então o diabo até sua casa e agarrou sua velha avó por detrás, enquanto ela cozinhava sofrimentos humanos num caldeirão enorme. A velha deu-lhe um safanão mas o diabo era forte. Manietou a velha e colocou-a dentro do fogo. A velha urrou, urrou e urrou, mas também reduziu e virou um tijuco marrom escuro, fedido que nem enxofre. O capeta bateu com o cinzel do Senhor no tijuco e de lá espirrou uma capetona enorme, duas vezes mais velha medonha e cabeluda que a primeira”.

É impossível saber-se ao certo, mas algo assim se passou entre a palavra verdadeira que permanece a mesma sob as metáforas da escritura e as interpretações errôneas que o pastor protestante queria obrigar Cleófas a engolir. O que ocorreu de modo claro foi que a rebeldia do complexo do artesão queria de volta a saúde de imaginar com total e plena liberdade o caminho da matéria humana em direção ao aperfeiçoamento divino. Submeter-se aos estatutos da igreja por mais tempo tornou-se impossível. Assim Cleófas compreende que ele não podia ser ferreiro. Embora soubesse manejar o cinzel, queria ser oleiro de almas. Apenas Deus podia forjar as criaturas celestes. Os pequenos

¹⁵⁷ Bachelard, G. **A terra e os devaneios da vontade**. P.108.

demônios, complexos do artesão, ao serem postos a serviço do ego, complexo maior, apenas acrescentavam maiores imperfeições e manietavam o espírito do elemento contido na matéria. Então Cleófas, com grande sofrimento, rompe com a igreja, abandonando lá sua oficina e seu cinzel de ferreiro.

“De acordo com a bíblia, você pode pregar se você é, convertido, nascido de novo se você está inserido no corpo como instituição espiritual, você tem autoridade para pregar o evangelho, converter uma pessoa e batiza-la, fazendo-a discípulo de Jesus Cristo... Então o pastor disse que eu não podia e eu perguntei a ele porque, ele disse que apenas eu não podia por causa dos estatutos da igreja. Aí eu falei: Mas eu não sigo, eu sigo a bíblia, eu me converti porque eu amo a Deus, eu quero obter a salvação porque existe na bíblia uma referência. Eu estudo a bíblia. Então eu quero que o senhor me ajude a ver isso na bíblia. Ele disse: Não, na bíblia não posso. Mas existe um estatuto da igreja batista. Eu falei: Mas eu não sou batista, eu não posso, eu não posso regular a minha vida a um estatuto. Nem a uma instituição jurídica, terrena. Aí ele disse que eu então não podia tomar parte do ministério da igreja, aí ele então me excluiu. (Ele explica tudo isso com um tom muito triste e grave na voz.)

A triste submissão do mundo divino ao terreno, que a igreja por interesses próprios operou, lançou e, de certa forma, ainda mantém parte da humanidade na mais profunda escuridão. Isso influenciou a vida de todos, os crentes e descrentes, pois todo o mundo ocidental pensa em termos estratificados de modo que o Deus maravilhoso existe fora de nós e vem de cima, passando pelos sacerdotes, seus representantes autorizados para nos salvar. Jung esclarece que:

“O drama alquímico parte de “baixo”, ou das trevas da Terra, para “cima” ou para o ser alado, que é divino (...). O drama Cristão, porém, apresenta uma descida do reino celeste para a terra. Tem-se assim a impressão de que é uma imagem refletida em um espelho, como se o Deus-homem vindo do alto – como requer a lenda gnóstica – fizesse refletir sua alma nas águas escuras da physis¹⁵⁸”.

A perda da amizade com o pastor lançou-o no mais profundo desespero. A visão caolha do mundo, que o sacerdote batista transmitira-lhe, impregnara todo o seu ser, de modo que esquecera parte da sua experiência de imaginação criativa do artesão. Quem poderia resistir a tanto poder? Cleófas acalentara a idéia de se tornar, ele mesmo, representante divino na terra. Sob a influência dessa idéia, naturalmente insuflada pelo sacerdote, ele deu de testa com o demônio.

Entretanto, a vontade de tornar-se oleiro de almas, fazia parte das intenções da Terra - elemento que continuava desdobrando, com total autonomia, suas imagens. O elemento cansado da forja, queria outro elemento, que lhe proporcionasse prazer...

O ENCONTRO DA TERRA DURA E SECA COM A ÁGUA DOCE

Disposto, e com o orgulho das botas novas que ele mesmo talhara, em meio a tantos espelhos obscuros, Cleófas, sem perceber, quando e nem porquê, mergulha os olhos em algo que não imaginava encontrar no seio das palavras severas do Deus de Abraão. Espremida no meio dos acólitos, Cleófas descobre Anita, sua esposa.

¹⁵⁸ . Jung, C.G. – **Psicologia e Alquimia**.

Ela reunia comigo, né? Era parceira nesse grupo. Nós então nos casamos e eu tive que mudar pra Uberaba, por alguns problemas assim, que a gente teve... Para nos casar. A família não era de acordo com o casamento...”

Após cavar, cavar e cavar, a terra mais dura que já existiu, Cleófas encontrara a água. Bachelard esclarece que:

“É certo encontrar no seio da Terra uma verdadeira água essencial, uma água substancialmente religiosa. Se cavamos a terra, encontraremos água. O fundo da bacia sagrada, em torno da qual, em fila se comprimem as almas sedentas (...). É como um céu subterrâneo, (...) tudo o que o coração deseja”¹⁵⁹.

A imagem de Anita, ainda adolescente, comprimida entre almas sedentas, não poderia passar-lhe despercebida naquelas circunstâncias. Após as entrevistas, Cleófas levou-me até sua casa e uma mulher alta, de uma alvura de leite, com cabelos negros e brilhantes espalhados pelas costas, serviu-me uma xícara de café. Ao entregar-me, encontrei, em seus olhos de verde água, uma docilidade meiga própria das ovelhas pequeninas. Sua figura, antes do desgaste natural de vinte anos, atravessados por muitas lutas, pelo rompimento com os pais e pelo nascimento, aleitamento e cuidado de seus quinze filhos, devia sugerir a delicadeza e a suavidade das Ninfas. Anita estava no primeiro ano de jornalismo quando conhecera Cleófas, o aprendiz de pastor, e queria ser batizada por ele. Sua vontade de batizá-la, como a todos os fiéis que convertera em Uberaba, o fizera desobedecer ao pastor e ir além das atribuições limitadas do obreiro. Ao mesmo tempo, a família de Anita a

¹⁵⁹ . Bachelard, G. – *A água e os Sonhos*.p. 155

proibiu de vê-lo, e ameaçou virar-lhe as costas caso desobedecesse. Ao falar dessa parte de sua história, Cleófas ergue a voz grave, transmitindo a experiência de um dos seus maiores tormentos.

SEGUNDA PASSAGEM PELO LABIRINTO

O Artesão sofre, a um só tempo, a perda de sua oficina, da igreja e do contato com Anita. Isso o faz penetrar novamente no labirinto. É como se sua imaginação o tivesse conduzido de corpo e alma à forja. Essa segunda experiência de labirinto, não tem em sua imaginação a mesma matéria que a primeira. A Terra primitiva ainda está presente, porém, a imagem de seu aspecto devorador da mãe terrível, que traz a seus filhos a fome e a peste, tinha se concentrado e adquirido um caráter masculino, ela pedia o amaciamento das limalhas ferrosas. De acordo com Neumann¹⁶⁰, o feminino terrível, quando se retrai ou se desdobra, é freqüentemente representado pelo masculino. É uma força devoradora masculina que, como Saturno, representa a raiva dos ancestrais.

Esse labirinto, que ora se apresenta frente ao artesão, não tem mais a duração escorregadia e viscosa do primeiro. Nele, as imagens estão esgotadas e retiram-se para a invisibilidade de suas últimas substâncias. Aí não existe caminho, e sim uma queda vertiginosa no vazio, não é possível mais procurar a saída através das mãos ciosas e das matérias primas, tudo se esgotara. Cleófas mergulha num estado generalizado de náusea de si e do mundo, sem espaço para a angústia. A angústia auxilia no encontro da saída, enquanto a náusea paralisa. Num labirinto sem

¹⁶⁰ . Neumann, E. The Great Mother. P.174.

paredes, como um abismo, apenas se espera terminar a queda, nada se pode fazer:

“Aí eu voltei aos vícios antigos, não trabalhava mais. Dessa forma eu me considero que eu fui um rebelde, por causa dessa rebeldia eu paguei caro. Eu voltei aos vícios antigos porque, no tempo de estrada eu era usuário das drogas... Voltei a usar drogas...”

Falando do significado da torre de Babel, Nichols(1995) esclarece que o hábito de se construir torres na Mesopotâmia, era que essas **“eram (antes) templo de adoração. Competia-lhes elevar a mente e o coração do homem e proporcionar meios para que os deuses descessem à Terra, assegurando a intercomunicação entre os reinos celestial e terreno”**¹⁶¹.

Caso Cleófas tivesse usado a ferramenta da palavra divina para construir a torre com essa finalidade, possivelmente, segundo ele mesmo, seu caminho teria sido mais brando:

“Eu poderia ter contornado o problema de outra forma, eu era muito novo, muito jovem e achei que estava sabendo demais e me ensoberbeci com aquilo e questionei. Poderia ter questionado, claro que questionar é válido, mas o senhor não tolera rebeldia, não tolera a soberba. Você pode ser um questionador, você pode colocar todas as coisas que você vê com liberdade, mas, você precisa de ter graça e respeito pela postura de uma hierarquia”.

¹⁶¹ .Nichols, S. **Jung e o tarô**. p.279.

Porém, ele diz que se ensoberbeceu e, em vez de ligar o espírito à matéria a palavra, ferramenta do sopro, foi usada, como ele também o foi para que a igreja Batista se espalhasse. Entusiasmado com o efeito da nova ferramenta sobre a matéria humana, Cleófas possuído pelo complexo do sacerdote, despenca de suas ilusões de tornar-se um dia um pastor verdadeiro.

Usando como termo de comparação o tema da torre de Babel, temos que a estrutura da torre, **“era um falo celeste fertilizando as águas primevas com sua energia primitiva¹⁶²”**. A queda da torre, segundo essa autora, é a queda da semente humana interna, um recomeço necessário para que morra o homem velho e ressequido de complexos duros, impossíveis de serem trabalhados de outra forma. É de interesse observar que Cleófas, após passar pela experiência de queda, põe em seu segundo filho um nome que é imagem do recomeço de sua vida em moldes novos:

“Jesreel, esse nome significa semente de Deus... Esse menino é para mim... Ele foi uma experiência como se fosse de algo novo... Eu tinha um sonho... Eu queria que meu filho nascesse na minha casa e o primeiro, meus sogros levaram para o hospital. A gente entendia que gravidez não é doença... Eu falei com minha mulher... Ela aceitou.. A gente tinha lutado muito para morar junto, veio a criança, ela tinha que nascer em casa mesmo, onde a gente conseguiu se unir. Semente de Deus é algo novo, né?, como se algo novo tivesse sendo semeado em nossa vida, um novo começo... Uma nova fase, né?”

¹⁶² . Idem.p.281.

O PERCURSO DA QUEDA

“Depois disso eu fiquei um tempo solto e por causa dessa rebeldia, porque não deixou de ser uma rebeldia, né? Você tem que colocar debaixo de uma hierarquia porque não existe autoridade sem submissão. Todo mundo que tem autoridade está submisso a alguém, até o próprio filho. Se eu tenho autoridade é porque estou submisso ao pai. Então a gente entende que: Nós temos autoridade porque estamos submissos ao Senhor e às pessoas também que representam ao senhor”.

Quando excluído do mundo dos homens pelo pastor e pela família de Anita, vimos como Cleófas retornou aos “vícios antigos”. As drogas são umas das pragas que a partir de então são enviadas a ele pelo Deus do sacerdote Batista. Esse Deus, é o Deus de Abraão e do Moisés judeu¹⁶³. É o Senhor Jeová dos Exércitos, identificado por Jung(1986)¹⁶⁴ como tendo, antes da existência de um povo escolhido, antigas relações com Saturno. Esse autor em seus trabalhos busca mostrar como a imagem de Deus vai sendo transformada na imaginação das pessoas a partir da experiência pessoal do divino.

Num mundo como o de Abraão, o surgimento do Senhor dos Exércitos para as pessoas foi uma grande benção, um passo definitivo no sentido da iluminação consciente, dada a Abraão, pela transformação da imago divina que se operou em seu interior, estendendo-se por toda a comunidade na medida da possibilidade individual de absorver a nova imagem. Isso significa que, a partir da aliança com Abraão, Deus consegue, dentro da estreiteza humana, deixar-se conhecer na primeira manifestação humanizada.

¹⁶³ . Na conclusão retomamos o assunto de Moisés para explicar a ética do artesão em contraste com a moralidade judaico-cristã.

¹⁶⁴ . Jung, c.G. – **Símbolos de Transformação**. Petrópolis Vozes. p.387.

Jung explica que a forma animal é a imagem da libido do homem “com sua esfera dominada por instintos animais¹⁶⁵”. Antes do surgimento do Senhor Javé, o Deus era adorado na forma de uma cabeça de cavalo relacionada com Saturno. Com isso, pode-se entender que determinadas experiências transformam a imagem que a humanidade e aos indivíduos têm de si. Se Deus tem algo de humano, ele pode ser menos temido e mais amado, a humanidade pode amando a Deus humanizado, “*amar aos outros como a si mesmo*”. A consciência só pode crescer junto com o amor. É com essa clareza que Cleófas busca o amor divino. A igreja primitiva, descrita na prática do “Atos dos Apóstolos”, é a revelação do amor incondicional do Cristo amoroso.

“Nós nos reunimos depois, depois que casamos, fora do sistema evangélico. Nós nos reuníamos assim em casas... De uma maneira que a gente procurava identificar que a igreja primitiva de “Atos”, né? Como era a igreja primitiva que o povo ia nas casas e tal... Uma visão antiga mas que para nós era nova...”

Convém observar que à medida que os instintos vão sendo sutilizados, o antigo cavalo, imagem desdobrada de Saturno, vai ocupar o lugar, na iconografia cristã, do jumento que ajuda Maria e José na travessia do deserto, na fuga para o Egito. A imagem do jumento ocupa lugar relevante ainda nas cenas do presépio, como aquele que aquece o Deus-menino com seu hálito, e reaparece portando a luz divina na imagem de Jesus Cristo já adulto cavalgando em seu dorso. Relembro nas palavras de Cleófas que em Nangué, “*as carroças são puxadas por jumentos, pois cavalo não guenta*”. Temos aí a imagem de que vidas humanas, atreladas ao elemento sofrido que é a Terra seca, precisam da libido na forma mais primitiva do jumento, cuja força é mais

¹⁶⁵ . Jung, C.G. *Símbolos de Transformação*. P.267.

concentrada. Pode-se depreender daí que, após cumprir seu papel de dinamizar uma imagem primeira, a energia do elemento desdobra outras imagens, á medida que reduz as anteriores de volta às suas origens. É uma lei econômica que evita a diluição energética do elemento na indeterminação.

Dentro dessa ótica das transformações das imagens em voltas de espiral, em que experiências antigas retornam, dando acabamento a aspectos mal elaborados, o sofrimento de Cleófas foi um avanço. Esse foi o caminho possível para tornar-se o ceramista que se tornou, para desenvolver os devaneios da Terra no nível que desenvolveu. É visível que para desenvolver os devaneios da Terra, o Ceramista precisou dos outros três elementos. Primeiro ele encontrou o Ar, trazido no sopro da palavra sagrada. Esse elemento penetrou nele ainda na estrada, possibilitando-o abstrair, à partir da torção de molinhas de fios de rádio, a imagem do crucifixo. Era a preparação para o encontro com a palavra Sagrada que varreu a terra original, trazida de Nanuque, das limalhas incestuosas da infância. Depois, como será explicado, ele encontrou a Água. Dissolvendo-se nela, até virar lama, ele lava essa terra de todas as suas impurezas. Todo esse percurso se dá em busca do Fogo masculino oculto que, como veremos, completa o círculo que o tornará um verdadeiro ceramista com toda a sua força.

Arrebentado de tanta dureza e secura, enrijecido pela posição de obreiro, Cleófas enxerga em Anita a imagem da água pura que lhe faltava. Sua cabeleira brilhante e ondulada faz pensar nas palavras de Bachelard(1989): “A cabeleira pode ser de um anjo do céu, no momento em que ondula ela traz naturalmente imagens aquáticas¹⁶⁶”. A água, de acordo com esse autor, é elemento mais amado que o leite. O lugar do

¹⁶⁶ . Bachelard, G. – **A água e os sonhos**. p.88.

repouso para uma imaginação inquieta. O elemento essencial que dará maciez a uma carne ressequida. A limpidez da alma de Cleófas quer dissolver-se naquela imagem delicada de Ninfa. Para Bachelard “as águas recebem a brancura e a limpidez de uma matéria interna. Essa donzela é matéria dissolvida¹⁶⁷”. Cleófas quer que aquela moça seja sua matéria imaculada. Apenas a Água oferece o meio onde pode-se projetar a “sede da alma¹⁶⁸”. Jung esclarece que “esse líquido” provém do inconsciente e que não é o verdadeiro conteúdo, mas muito mais o efeito que ele produz na consciência equivalendo a uma atração, assimilação ou mudança (que a redireciona)¹⁶⁹”.

Cleófas não pode mais limitar-se a aceitar como Deus, a imagem ressequida traduzida pelo sacerdote do Deus Javé. Ele diz que foi expulso mas, parece certo que na sua intimidade a imagem de Anita fez a doçura das Águas mansas invadirem seu corpo, alimentando sua imaginação com a possibilidade de dar vida a um Deus amoroso, mais próximo e amigo acessível a todos pelo batismo da Água. Assim ele se explica, debatendo-se em conjecturas reavivadas com extremo sofrimento:

“Então, na igreja espiritual que é o corpo de Cristo, que não é uma igreja institucional, que não é uma religião, que não é uma igreja Batista, ou Adventista, ou nenhuma delas, sem nenhum nome, mas é a igreja de Jesus Cristo. As pessoas que estão inseridas nesse corpo, elas estão debaixo de uma autoridade que é uma cadeia”.

¹⁶⁷ . Idem.p.134.

¹⁶⁸ . Idem p 45. A água e os sonhos

¹⁶⁹ . Jung, C.G. **Misterium Coniunctionis** p.145.

Compreendo que o uso das drogas nesse momento tem sentido diverso do que aquele usado em seus tempos de estrada em que conseguia, por esse meio, libertar sua imaginação e suas mãos da fome que torturava seu corpo. Nesse momento, impedido pela dor e pelo sentimento de morte, ele não trabalha no artesanato, suas mãos pesam com o chumbo que lhe invadiu o coração. Ele está possuído por Saturno, o pai terrível que engole os filhos antes que esses venham a lhe desobedecer. O entorpecimento vem aí em favor da morte da imaginação, e não do seu avivamento. Chevalier e Gheerbrant¹⁷⁰ ensinam que o complexo de Saturno constela-se em situações de muito ódio e revolta por frustrações afetivas profundas.

Uberaba, fora o ambiente da igreja no qual, antes da expulsão, Cleófas era querido, é uma comunidade em desenvolvimento, ainda muito sob a influência de Complexos patriarcais tão rígidos como aqueles constelados por Saturno. De acordo com o arquivo municipal, sua história se inicia com a chegada das tropas militares em direção da Guerra do Paraguai. Os militares que ali se estabeleceram instituíram as bases sociais que vigoram ainda hoje, dando seus nomes às famílias locais mais influentes. A família de Anita é uma dessas remanescentes, de modo que um de seus tios deu o nome a uma das ruas principais da cidade.

Essa sociedade, portanto, dominada por um antigo complexo patriarcal, foi modelada e, ainda hoje, é mantida por uma visão de mundo moldada nos mais rigorosos padrões positivistas. A grande ambição das famílias é a de que seus filhos estudem na faculdade de medicina do Triângulo Mineiro. Essa antiga e sólida instituição de ensino quase não se modernizou desde a época em que foi fundada.

¹⁷⁰ . Chevalier, J. e Gheerbrant, A. – Dicionario de los Símbolos. Barcelona. Herder. 1988.

Aliado a isso, a doutrina espírita cardecista impregna e limita a imaginação das pessoas em seus moldes, reforçando a idéia de encontrar a explicação para todos os fenômenos visíveis e invisíveis no objetivismo científico. Com o advento da República os traços positivistas foram aprofundados, aumentando a integração, mas também a estratificação. Essa sociedade é integrativa porém, rígida em sua organização estratificada em seus aspectos ético -moral, social e econômico. Ou seja, há lugar para todos, porém, ninguém ouse sair do seu lugar.

Esse universo social evoca sem dificuldades uma imago divina semelhante à do Deus Jeová de Abraão cuja palavra Cleófas veio pregar. Nas palavras de Neumann¹⁷¹ é a imagem do velho rei, o Senex que devia transformar-se, mas continua regendo do mesmo jeito, obstinadamente, recusando-se ao novo. Esse autor explica que esse “é o pai devorador arquetípico cujo objetivo é impedir qualquer mudança na ordem das coisas... Desse modo as relações de consciência individual são abdicadas em favor de autoridades externas, com seus gostos, valores e inclinações...”¹⁷².

Nem bem começara a absorver imaginações em torno da primeira alma feminina que realmente o tocara, Cleófas vê na proibição de acesso à tão sonhada água, única capaz de tornar maleável a matéria dura de sua natureza, a mais cruel e severa ameaça de morte. Mais cruel que a fome, essa perda correspondia à ameaça de morte da esperança.

¹⁷¹ . Neumann, E. e Col. – Pais e Mães.p.84.

¹⁷² Neumann, E. e Col. – Pais e Mães. p.86.

A esperança, como disse Malba Tahan, é aquela que esconde sempre algumas brasas no fundo do coração mais ofendido. A perda da esperança é a perda da capacidade de criar. De desdobrar a própria natureza em coisas infinitas, de encontrar saídas onde elas, aparentemente, não existem. Em fim, é a quebra da ligação de si com o último elo da intenção divina, através do elemento que corresponde a natureza individual. Essa morte, para quem conhece, como Cleófas, a capacidade de criar com toda a força que um ser humano pode suportar, é pior que a morte física. Esse foi o maior desespero experimentado por ele. Desvinculado do espírito criativo, o Ceramista se expôs às mais temerárias experiências que quase o aniquilaram, sem chance de retorno:

“E aí começou o rolo, porque, nesse ínterim, eu vou te falar... Eu fui até preso. Porque o tio dela era delegado e me prendeu, e me xingou e me ameaçou e fizeram um escarcéu. Olha, essa história eu não queria te contar...”

Com Anita, ele descobrira sua alma e na imaginação sem imagens, a alma do mundo, e elucida a questão na frase:

“Então, na igreja espiritual que é o corpo de Cristo, que não é uma igreja institucional, que não é uma religião, que não é uma igreja Batista, ou Adventista, ou nenhuma delas, sem nenhum nome, mas é a igreja de Jesus Cristo. As pessoas que estão inseridas nesse corpo, elas estão debaixo de uma autoridade que é uma cadeia”.

Seu complexo de ferreiro o conduziu ao domínio sobre a fome e sobre a morte, mas a imagem de Cristo que já se insurgira na fabricação de crucifixo, revelando a ele sua verdadeira natureza de oleiro, agora, com toda a suavidade forte do feminino meigo a ser resgatado constelasse, fazendo ambicionar o domínio da “Água Viva”, aquela da qual ao se beber uma vez, não se tem mais sede. Porém ele precisava descobrir seu

método para encontrá-la. Jung(1984)¹⁷³ ensina que em situações da vida em que o indivíduo se coloca com extrema unilateralidade, o inconsciente reage com igual intensidade e em sentido oposto. Isso é colocado por ele como função natural da psique, “função trasncendente”. A coisa se dá de tal sorte que se a unilateralidade é demasiado grande, a tendência oposta irrompe na consciência e isso é o que aconteceu com Cleófas.

“... Nós, sem termos casado, nós tivemos uma relação e ela ficou grávida desse filho nosso aí... Aí deu uma confusão danada... os pais dela não queriam que a gente casasse de jeito nenhum e aí nos entendemos que já éramos casados.”

No encontro com Anita, Cleófas, tem seu elemento Terra banhado pela Água doce. Sua imaginação ressequida volta a querer florescer. Nas palavras de Bachelard, “o banho de lama recupera a saúde primitiva, é uma submissão confiante às potências materiais da terra materna. (...) é o solo incerto, movediço, última carne terrestre¹⁷⁴”. A ambição de ser pastor protestante o havia separado do complexo do bom ferreiro. Perto de Anita, a imaginação do antigo artesão livra-se das garras de Saturno.

“Usava maconha, barbitúrico... Voltei a viver a experiência do mundo... Só quando casei que encontrei minha esposa, minha irmã em Cristo, né? E nós tínhamos toda aquela ligação... temor, amor, e tal... que eu me livrei...”

¹⁷³ . Jung, C.G. – A Dinâmica do Inconsciente. P.71.

¹⁷⁴ Bachelard, G. – A Terra e os Devaneios da Vontade.p 105.

O AMOR E A SAÍDA DO LABIRINTO – A OBRA DO SOL

Bachelard¹⁷⁵ explica que a vontade de poder é totalmente incompatível com a do mestre de forjas, embora em algum momento se encontrem. Porém, a vontade de poder social é a atuação neurótica da vontade de trabalho transformadora natural do ferreiro. Cleófas, em suas discussões com Deus, reconhece que, como ensina o filósofo,

“o trabalho põe o trabalhador no centro de um universo e não no centro de uma sociedade e se o trabalhador precisa de mais vigor, das imagens excessivas é da paranóia do demiurgo que vai tirá-las. O demiurgo do vulcanismo e o demiurgo do netunismo – a Terra flamejante ou a Terra molhada – oferecem seus excessos contrários à imaginação que trabalha o duro e àquela que trabalha o mole¹⁷⁶”.

Cleófas quer unir-se para sempre ao amor que o salvou das garras da morte. Com ela ele não precisa mais dos narcóticos. Ele não precisa mais ser pastor, ele não sabe mais se é artesão ou o que ele é. Livrar-se por completo da sombra do arquétipo de Saturno, como será demonstrado pelas experiências de Cleófas, não é tarefa fácil para um ser humano. Apenas com o auxílio do amor mais terno e profundo, a “Obra do Sol¹⁷⁷” dos alquimistas pode se operar. Essa ópera alquímica exige a entrega à morte daquilo que deve ser transformado, com a confiança de

¹⁷⁵ . Bachelard, G. – A Terra e os Devaneios da Vontade.p.25

¹⁷⁶ . Bachelard, G. – A Terra e os Devaneios da Vontade.p.25.

¹⁷⁷ . Novalis ensina que “Através da morte, a redução se perfaz”. In: Novalis **Pólem**. São Paulo. Iluminuras.P.43. Compreendemos essa redução nos termos indicados por Torres, ou seja, processo oposto à oxidação. De acordo com ele “o processo de redução de Jupter, chamado “Ora do Sol”, era considerado a busca essencial da alquimia pois, através dela, se obtém o ouro genuíno (a pedra filosofal)”. In: Idem. P.205.

que o essencialmente verdadeiro vai suportar a operação, dando nascimento a algo novo. Temos aí que Cleófas, entregue às leis cruéis de Saturno, desperta da letargia ao sentir, na imagem de Anita, o germe do amor perfeito, “Ouro genuíno”. Naturalmente, inicia-se em seu inconsciente e no dela a “Obra do Sol”, incitada por esse germe. Em outros termos, é o próprio arquétipo do Deus Solar, constelado na forma primitiva de Júpiter (desdobramento posterior de Saturno), que precisa ser reduzido numa nova consciência antes que se oxide, ou seja, que se resseque e endureça, assim como ocorreu no coração dos pais de Anita arraigados numa consciência saturnina sofrida e velha.

Jung(1954)¹⁷⁸ ensina que a “Obra do Sol” completa precisa dos quatro elementos arquetípicos em suas totalidades para se operar em perfeição. Nos limites da experiência humana, Cleófas e Anita, seguros no germe da consciência nova que se insinua, operam a Obra dentro de suas possibilidades com o mais extremo sofrimento. Esse autor diz que os quatro elementos unidos, símbolo do quatérnio “representam a constelação das funções psíquicas responsáveis pelo nascimento da consciência¹⁷⁹”. No homem incompleto “os elementos ainda não se uniram”, porisso a reação se processa de modo limitado. Na transformação das imagens, Jung revela que a fonte de água doce, desdobra-se pela união dos elementos na coniunctionis sagrada entre a consciência (germe do amor puro) e o inconsciente (prima matéria) em transformação.

Entre Anita e Cleófas se processa essa operação e, ele e ela recebem uma consciência nova, desligando-se de padrões antigos e arraigados.

¹⁷⁸ . Jung, C.G. **The Mercurial Fountain**

¹⁷⁹ . Jung, C.G. **The Mercurial Fountain**. p.207-208

Porém, apesar da profunda felicidade experimentada, a indecisão e o medo, natural dos complexos aquáticos de Anita, a atormentam:

“A minha mulher, pra completar, ela é uma figura assim... que não é de decidir muito rápido as coisas. Ela é muiiiito dócil, ela é uma figura assim muito, muito sensível... (fala com extrema ternura) com relação a decisões... e muito comedida em sua maneira de pensar as coisas...”

Aliada a isso, as turbulências do complexo do ferreiro são ativadas em Cleófas:

“Esse menino, eu fui registrar ele quando tinha doze dias. Que me deu a impressão que os avós dele, meu sogro e minha sogra, iam registrar esse menino no nome dele e me tomar ele... Ai meu Deus... E isso não existe... Porque eu já tava impressionado que ela queria me tomar o menino....”

Foi, como diz Bachelard, “a paranóia do demiurgo Vulcano”, protetor dos ferreiros, que afetara suas idéias colocando o casal numa situação absurda. Cleófas começa subitamente a transpirar, passando as mãos nervosamente no rosto e na testa enquanto fala:

“Tá calor mesmo! ... E ela correu pra me tomar o menino e não queria deixar eu sair. Aí eu dei um empurrão nela e eu saí com esse menino e a minha mulher ela grudou, minha mulher e não deixou ela sair. Aí fui no cartório e registrei.”

Essa atitude movida pelo complexo os coloca numa situação de extremo perigo. Como disse, a forma conhecida pela sociedade de Uberaba, principalmente há vinte anos atrás, de reagir frente a uma situação de afronta, é de extremo rigor. Ao empurrar a sogra, e provocar o confronto com os sogros roubando a criança, o complexo de Saturno é reativado e reage amplamente em atitudes radicais de todas as partes.

Como explica Neumann(1979), o processo nessa situação se estanca, num excesso de egocentrismo que exaure o potencial de transformação. O tempo certo a ser esperado não é considerado por esse complexo. Esse autor coloca que relacionado a esse complexo está o complexo do Puer, “do jovem, representante da necessidade de se tornar um novo homem, mas que só pode consegui-lo na medida em que colide com a parede petrificada do senex-saturno”¹⁸⁰.

“... E eu doidinho.... Meu filho, o primeiro filho.... Quer saber de uma coisa... Eu vou levar esse menino para onde eu quiser, ele ele é meu filho! Quem que podia tocar? Ela é maior de idade... Nem avô, nem delegado nem ninguém, mas em vez de fazermos isso ela ficou lá com os peito empedrando, porque o menino mamava...”.

Cleófas reconhece, na atualidade, a estranheza pouco humana de ter deixado uma mulher com os seios empedrando, longe do filho sedento. Porém, naquele momento de sua vida ele, tanto quanto a comunidade familiar de Anita, estava possuído pela natureza dos complexos com uma violência impossível de se conter. Suas fantasias de perseguição insufladas pelo demiurgo Vulcano¹⁸¹, provocavam atuações perigosas dando corpo à batalha entre os dois complexos: do Senex e do Puer. A situação de lidar com essas forças inconscientes poderosíssimas, sem o amparo do trabalho do artesão que segura suas atuações e transformações dentro do espaço da oficina, na interioridade calma, serena e silenciosa do espírito que, através da imaginação, as acompanha, inserindo aqui e alí as contemporizações da ética humana, coloca Cleófas diante de uma tragédia:

¹⁸⁰ . Neumann, E. e Col. – **Pais e Mães**. São Paulo. Símbolo.p.36.

¹⁸¹ . Imagem, talvez mais primitiva do mesmo complexo representado por Saturno.

“Aí peguei o ônibus... De duas horas para Belo Horizonte... Pensando assim depois, amanhã eu volto pra buscar a mulher, devia Ter ido de uma vez, né? ... fui viajando eu... Sem nenhuma experiência com um menino de doze dias, com um umbigo ainda... O menino chorava de fome e eu dava uma chuquinha com Nanon a ele, mas eu não sabia fazer direito... Quando chegou em Betim aí entrou uma trupe de policial dentro do ônibus, armado de escopeta... Mas entrou assim como se estivesse buscando aí.... Um seqüestrador da pior estirpe. Eu tava dormindo que eu tava exausto... Já foram me dando supetão de tudo quanto é jeito. E eu disse: - Rapaz, eu tenho o registro do menino aqui... Ele pegou aquilo e já jogou pra lá, Já saiu me jogando pra frente já me jogou dentro do rabecão. .. O cara andou numa média de oitenta a cem por hora encima do passeio. Em Belo Horizonte, pra você ver o regaço que ele fez no centro da cidade, com a sirene ligada na maior altura. Quem visse aquele movimento ali tava entendendo que ele tava levando alí um bandido da maior periculosidade possível. Me jogaram preso na delegacia, lá da Lagoinha que é a pior cadeia de Belo Horizonte. É chamado o inferno de Alagoinha (falou com voz baixa e tremida). – O irmão dela, delegado era do depósito de falsificações... E esse cara me jogou lá no porão, junto com preso condenado a dezesseis, vinte anos de cadeia. Depois de uma semana ele me mandou algemado pra Uberaba”.

A LUZ NO FUNDO DO TÚNEL – A ÉTICA DA ÁGUA VIVA.

Cleófas recorda essa passagem de sua vida com muito sofrimento e estarrecimento. Ele colocara seu bebê numa situação bastante imprópria para uma criaturinha quase sem defesas para enfrentar tudo aquilo. Hoje ele pondera que nada daquilo era necessário, que ele próprio poderia ter evitado tal situação na qual ele se colocou aparentemente de livre vontade. Aos poucos ele vai tomando consciência da situação, percebendo que há dois universos diferentes, com duas éticas próprias.

“Aquilo não existia, mas eu acreditei que eles iam registrar meu filho... Éramos dois ignorantes, porque se nós dois queríamos vir era só ela vir comigo e a gente ir embora... O pai, a mãe e o filho... Intocáveis, né? Quem podia tocar? Ela é maior de idade... só não tinha 21 pra se casar mas 18 tinha. Eu pai, ela mãe e o menino nosso...”

A ética da sociedade onde ele está mergulhado, relacionada com complexos patriarcais, ainda arrastou-o, junto com Anita, para longe de seus interesses individuais, submergindo-os no caos das ações morais autônomas e tão longamente imitadas que deixaram, perigosamente, de ser questionadas. Sendo assim, Anita vê ele ser perseguido, e torce para que consiga fugir, mas não reage por obediência ao moralismo local. Ele, por sua vez, recorre à violência para ter a paternidade reconhecida, em vez de ir pelas vias legais do direito. Precisamos relembrar com Benjamim¹⁸² que existe uma diferença entre moralidade e legalidade. Segundo ele, “para que algo seja considerado moralmente bom, não é suficiente que esteja de acordo com a ética; e preciso que ocorra por amor a ela.” Assim as leis da ética só ganham valor quando submetidas aos sentimentos humanos mais nobres. Esses sentimentos revelam sua

¹⁸² . Benjamin, W. – Reflexões: a criança, o brinquedo... p.17

natureza nos desdobramentos da imaginação humana. Apenas esses desdobramentos guardam a capacidade de abrir fendas no fio ininterrupto da temporalidade consciente e engendrar transformações na vida. Só assim as ações humanas, altruístas ou não, que se desenvolvem no cotidiano, são postas a descoberto pela imaginação ativa, de modo que as ações inconscientes serão desmascaradas para depois serem assumidas. O indivíduo que dispõe de sua imaginação mais facilmente compreende o universo onde está inserido, e pode liberar-se das cristalizações em formas fixas de pensar e agir. Cleófas esperava essa mudança em Anita...

“Ela ficou lá... com o peito empedrando... porque o menino mamava...” Bachelard lembra que

“A Água é o elemento da morte sem orgulho, sem vingança, do suicídio masoquista. A água é o símbolo profundo, orgânico, da mulher que só sabe chorar suas dores e cujos olhos são facilmente afogados em lágrimas. O homem diante de um suicídio feminino, compreende essa dor funérea por tudo o que nele é mulher. Volta a ser homem – torna-se outra vez seco – depois que as lágrimas secam¹⁸³”.

Enquanto chora sua dor, Anita não reage, e Cleófas, com a paciência dos amantes, espera que ela reaja. A medida que as lágrimas de Anita secam, a força de reação volta nos dois. Pensando no leite de Anita a se perder, Cleófas, preso, relembra os doces momentos que teve a seu lado. Descobre o absurdo da situação em que ambos, possessos por uma força estranha, uma força incestuosa a ser exorcizada, se colocaram.

¹⁸³ . Bachelard, G. – a Água e os sonhos.p.85.

Lentamente ele se livra da possessão, ele pensa em Anita e “é por ter a água um poder íntimo que ela pode purificar o íntimo, que ela pode devolver à alma pecadora brancura da neve...”¹⁸⁴,

Cleófas retoma a consciência de si em outros termos. Ele não recupera mais o elemento de sua imaginação nos termos de Vulcano. Seus complexos de perseguição estão apaziguados. Sua Terra, originalmente árida, amansada pela Água doce de Anita, agora tem a suavidade da lama. Da argila tão mole que serve apenas a fins terapêuticos ao brincar das crianças... Numa fase posterior de sua vida, ele deu forma a essa argila misturando componentes essenciais, e escreveu uma apostila ensinando a finalidade. Seus filhos pequenos brincam com ela, e também ele vende essa argila doce para escolas e outras finalidades ...

“Eu penso que a criança ela tem uma força criativa muito grande... Meus filhos ganham muitos brinquedos de outras crianças... mas eles não dão nenhuma importância... logo enjoam... Aí eles ficam aí nessa lama... Todo dia eles fazem uma pecinha de barro... Eu escrevi aquela apostilazinha para tentar vender as coisas desse material...”

O Ceramista observa que o interesse impregnado de desejos da criança está na construção viva do objeto. Os brinquedos de plásticos, e materiais sintéticos, são difíceis de serem vivificados. O artesão, como a criança, aprecia elementos da pré-ciência que sentem repulsa pelo plástico. Apenas na solidão da matéria prima: argila, gravetos, pedras, lã e algodão, é “na solidão que a criança pode acalmar seus sofrimentos. Ali ela se sente filha do cosmos, quando o mundo humano lhe deixa a paz. E é assim que nas suas solidões, desde que torna-se dona de seus

¹⁸⁴ . Bachelard, G. – a Água e os sonhos.p.149.

devaneios, que a criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde a ventura dos poetas (...)¹⁸⁵”.

Finalmente Anita seca as lágrimas e reage. O amor intensificado faz renascer nela a intenção moral original, e vê na ação dos pais a atuação de forças retaliadoras muito primitivas. Após secar as lágrimas, cuja torrente toldara sua imaginação, ela penetra as diferentes formas de amor e reconhece, na exposição em que Cleófas se colocou, um amor maior que o de seus pais. Ela não precisava obedecer para ser amada, ela poderia ser simplesmente ela mesma. Entretanto, abandonar os pais significava sair da faculdade e ir morar num barraco na favela. Ela estudara música e nas melhores escolas de Uberaba... Suas amizades partilhavam da opinião de seus pais. Assumir Cleófas significava abandonar tudo o que era conhecido e partir com a roupa do corpo, completamente só. Até o primeiro filho ela só pôde reaver muito depois... Cleófas compreende em profundidade sua situação:

“ Ela não decidia não... ela ficou em crise... Terrível... Se eu tivesse luz para explicar... Talvez ela viesse... Mas tava muito pra ela mesmo... Ela poderia ter pensado também... Mas depois ela sabia que eu tava preso (sorriu tristonho) e ela reagiu... Fiquei esperando... Até o juiz rasgar o processo, até eles lerem esse processo. E verem que não havia causa, não havia seqüestro, que era um caso entre pai, filho e mãe. Aí de repente me chamaram lá...- Óh, seu caso não tem... Não tem processo... o senhor não pode ser seqüestrador porque a criança é seu filho...”

¹⁸⁵ . Bachelard, G. **A poética do devaneio**. São Paulo. Martins fontes.1988. p.94

A comunidade local e os próprios juristas sabem, individualmente, que há algo de louco na atitude de prender um homem que roubou o próprio filho, de impedir dois entes adultos de se casarem, de impedir a reunião de um pai com uma mãe e seu filho... Entretanto, ninguém ousa discutir com a imaginação autônoma do complexo social atuante... A penalidade é grave... Assim Anita é expulsa de sua casa, deserdada de tudo o que possuía...

CONSTRUÇÃO DA NOVA VIDA, DO NOVO HOMEM

“Finalmente fomos viver juntos... Disse a Anita... Deixe o menino aí e vamos embora... Então falamos com eles... – Olha, vocês querem cuidar do menino... então nós vamos viver em nossa casa..., fica o menino aí até o promotor obrigar o casamento, vocês cuidam dele então... Já não tava mamando mais, já tinha secado o leite... Ela e eu fomos morar num barraquinho...”

A atitude de Cleófas, limpa do complexo anterior que o entorpecera, era uma atitude de amor que se estendia até para com os sogros, que o trataram com tanta crueldade. Os pais de Anita não perceberam que agora é Cleófas quem dá as cartas. O artesão simples e inculto para os padrões do lugar e da época, agora age com consciência num nível de realidade mais amplo, que não exclui a maldade dos outros, mas as enxerga enquanto limitações humanas. Ele pusera os sogros numa situação em que poderiam rever suas atitudes e reconsiderar. Entretanto a rigidez do Senex, como já explicamos, já os havia contaminado e toda a comunidade até a medula, sem condições de retroceder. Eles não queriam ficar com o neto. O neto tinha sido, desde o começo, profundamente rejeitado por eles todos... O que eles estavam

buscando evitar era o casamento da filha com o Artesão, fato que ia por em risco, por contaminação, toda a família. Sua posição dentro do grupo social seria abalada, assumir Cleófas como genro, era uma temeridade. Aquele casamento para eles era uma aberração, era uma ameaça de exclusão social, e eles lutaram contra, a todo custo possível, até o fim.

A figura atual de Anita, tranqüila em seu papel de esposa e mãe faz pensar na mulher contemporânea, cujo ideal é oposto ao seu. De acordo com Bachelard, o feminismo resseca o feminino. Anita nada reivindica para si. Deixa a casa dos pais e serenamente concorda, junto com Cleófas, com as interpretações bíblicas sobre o papel da mulher, como sendo o mesmo do arquétipo do feminino em sua totalidade. Não foi possível saber se ela sofre, ou se sente alguma restrição na vida que leva. Sua serenidade aparente, e sua segurança de movimentos, observadas nas duas únicas vezes que os visitei em casa, leva a crer que para ela está tudo bem.

Pensando na fenomenologia da *anima*, Bachelard comenta que existe uma feminilidade essencial em qualquer devaneio profundo, ou seja, “a poética do devaneio é a poética da anima¹⁸⁶”. Ele ensina que **“se o homem centrado no animus sonha o devaneio da anima, a mulher centrada na anima sonha o devaneio do animus¹⁸⁷”**. A capacidade para o devaneio é fruto do bom equilíbrio entre esses pares de opostos que, como ensina Bachelard,

¹⁸⁶ . Bachelard, G. **A poética do devaneio**. P.59.

¹⁸⁷ . Idem.

“liberta todo o sonhador do mundo das reivindicações(...). O devaneio caminha no sentido inverso de qualquer reivindicação. Num devaneio puro que devolve o sonhador à sua serena solidão, todo o ser humano, homem ou mulher, encontra o seu repouso na anima da profundidade, descendo, sempre descendo, uma descida sem queda(...) onde reina o repouso feminino, longe das preocupações, das ambições, dos projetos (...). O repouso concreto, o repouso que descansa todo o nosso ser¹⁸⁸”.

Anita é toda ela o feminino em seu repouso. Fundindo sua vida na de Cleófas, possivelmente Anita mergulhou nesse devaneio que **“beneficia-se da tranqüilidade lúcida. Ainda que se tinja de melancolia, é uma melancolia repousante, ligante (...) cheia de imagens de doçura de viver, ilusões de ventura¹⁸⁹”.** Venturas trazidas por Cleófas e seus pequeninos. Ligada desde sempre à Água, substância de seu devaneio, Anita aleita seus filhos e a eles ensina rudimentos de música, envolvendo-os numa aura de doçura e feminilidade.

Enquanto isso, para os pais de Anita, em nome dos princípios mais petrificados, muitas mortes já ocorreram. Muitas desgraças... A rigidez dos valores cria um isolamento dentro de si. Não existe mais indivíduo, nem imaginação criadora. Nada pode ser imaginado ou criado. As pessoas, nessas condições, ao nascer, já sabem como vão morrer... Os indivíduos não existem, nem tão pouco a natureza que os cerca, são todos prisioneiros de uma linguagem morta... a libido, impedida de fluir para as ações individuais regride para as ações míticas dos arquétipos. A

¹⁸⁸ . Bachelard.G. **Poética do devaneio**. p. 59-60.

célula social composta pela família não é mais guiada pelo olhar profundamente humanizante de uma mãe e de um pai... Esses pais tornaram-se portadores do olhar petrificador da Medusa e do Senex, que destroem a criança enquanto possibilidade nova.

Entretanto, agora, Cleófas vive um momento de renovação de si e do mundo, e seu exemplo, talvez não aproveitado, ensejou certamente a abertura de um precedente, que já é um canal através do qual muitas imaginações bloqueadas podem escapar... Muitos jovens, cujos casamentos e profissões já estavam determinados dentro de um grupo estabelecido, podiam se dar conta da existência da possibilidade de reagir e de lutar por algo que só eles, enquanto indivíduos, julgavam verdadeiro. Que existe algo de ridículo em ter que seguir uma regra sem conhecer em profundidade suas intenções. Porém, é preciso coragem para partir em busca de tal auto-realização, e cada um deve saber muito bem até onde pode ir.

Cleófas e Anita passam a inventar suas próprias ações na forma que consideram verdadeiro nas leis dos elementos apaziguados... A Água tem o dom de curar todas as feridas... reatar todos os elos partidos... “fazendo passar a ponta de uma faca através das fatias, a água fechava subitamente atrás da ponta; e quando esta era retirada todos os vestígios da passagem da lâmina ficavam imediatamente obliterados¹⁹⁰”. Agora Cleófas e Anita imaginam juntos um futuro bom e simples... Ela, com os poucos vínculos que ainda possui, arruma trabalho para eles numa olaria... Ele encontra com ela os banho de rio da infância... A única tristeza era a distância do filhote querido, para reavê-lo precisavam prestar um último tributo a Saturno.

¹⁸⁹ .Bachelard.G. **Poética do devaneio**. p. 60

¹⁹⁰ .Bachelard, G. – a Água e os sonhos.p.62.

“ O promotor me falou... Você tem que arrumar um teto, pode ser um barraco, pode ser o que for... E arrumar um emprego... pode ser qualquer salário... Se você arrumar um endereço e um emprego, eu obrigo o casamento e vocês têm a posse do filho...” Nos parece que essa lei é a própria mimese infernal descrita por Benjamim. Na sua loucura significa... Não interessa se você vai poder sustentar uma mulher e um filho, ou se eles vão habitar com dignidade... Mas é preciso seguir essas regras reconhecidamente obtusas, pelo juiz e pelo promotor, que por uma evidente loucura contagiosa, devem fazê-las cumprir a qualquer custo.

“Olha eu não queria o casamento, eu já era casado e casamento para nós é uma coisa que acontece uma vez só. Tanto pra mim como pra minha mulher, nós casamos em atitude, eu não tinha intenção de me casar em um cartório nunca... Eu era tão rebelde que em protesto a isso me casei no cartório da rua Vigário Silva com a roupa de trabalhar na cerâmica, uma roupa mais suja do que essa. Tanto eu e ela porque trabalhávamos juntos na cerâmica. Era um guarda pó de trabalhar o barro...”

Compreendo com isso que o casal de ceramistas transforma com sua ação um ato banalizado num ato sagrado. A imagem de dois ceramistas casando com suas roupas de barro parece a imagem trazida por Jung do casamento místico entre o alquimista e sua soror mística... A presença do barro nas roupas dos ceramistas, nada poderia ser mais autêntico, sincero e limpo. São dois seres que se casam em igualdade de condições. O próprio Cleófas se refere a Anita como sua *“irmã de fé”*. Eles constróem seu casamento e, por extensão, o trabalho da cerâmica... Tudo contido num mesmo microcosmo... A busca sincera do artesanato parece proteger Cleófas de qualquer armadilha... No amor e no prazer, que ambos encontraram na convivência, nada desde então parece afetá-

los. Dentro de uma instituição atemporal, que eles acabam por encarnar, constróem uma vida com filhos, diferente de tudo o que é conhecido em sua volta.

“Depois do casamento a minha vida se equilibrou, eu tive que tomar uma postura em relação à vida, à conduta moral, eu tive que me adaptar e fazer uma reforma, eu queria ser pai de família. Comecei a trabalhar muito, me reconciliei com Deus... E a partir daí, não vou dizer que não tenha havido deslizes, muitos erros, muitas falhas”.

Entretanto, além de viver com Anita, ele queria ser um ceramista. A intensidade da vontade que sentia era do tamanho de sua dificuldade, faltava alguma coisa e ele precisava descobrir o que era.

Mas eu gostava era de cerâmica... Eu tinha vontade, vontade de fazer... Fazer uma peça pra mim era um sonho... Eu nunca tinha feito... Era algo assim... Uma coisa muito alta que eu poderia poder conseguir... Mas eu não sabia nem como...”

Nas mãos pequeninas de seus primeiros filhos ele descobre que *“o artista é uma criança grande, porque uma criança sempre é artista, sempre ele cria... Quando ele cresce ele se firma conceitos que a sociedade oferece a ele, ele se bitola naquilo e aí ele se impede de criar...”* Cleófas, trabalhando na olaria, teme que isso aconteça com ele... Após amassar muito o barro para tijolos e telhas, tal atividade, inicialmente lúdica, lhe deixa desencantado. Nesse ponto, pequenos gnomos da velha terra seca, começa a bolinar-lhe as entranhas. Eles não querem se subordinar às ordens do dono da olaria. Na intimidade, com a família crescendo, e Anita perto de si sua imaginação ganha novo vigor. Uma nova inquietação o assombra, ele agora tem várias bocas para sustentar, ele precisa de dinheiro.

REFAZENDO A VIDA, BUSCANDO O QUE FALTAVA

Intrigado com os segredos da cerâmica, que não consegue desvendar inteiramente, ele volta a pensar em suas origens, onde encontrar sustento para sua família sem precisar ficar trabalhando eternamente numa fábrica de tijolos. Ele amava os vasos, as ânforas enormes que ocupavam o espaço da casa de sua mãe em Nanuque, agora ele os ama ainda mais na imagem de Anita quase sempre grávida a circular pela casa, como as imensas ânforas de água que ele, na infância, enchia sem cessar. Participando da intensa fertilidade da terra boa, a imaginação de Cleófas, oprimida por sua incapacidade de modelar os tão desejados vasos, insufla-lhe imagens da vida no campo e nas florestas.

Da lida com a Terra, Cleófas apenas conheceu os impulsos ofensivos do ferreiro que torna o aço maleável. Bachelard¹⁹¹ ensina que a lavoura não é contemplação, é ofensiva... A intenção subjacente é domesticar uma raiz selvagem que o habita...

“Eu queria morar na roça. Eu queria ser... Assim... Plantar... Gostava da terra, eu queria mexer com a terra... Num lugar...Eu fui morar numa roça de um tio meu, lá em Argôlo na Bahia, mas chegando lá, não foi possível... A proposta que ele me fez não foi conveniente, não era lucrativo... Mas não deu certo eu vim embora para Belo Horizonte...”

¹⁹¹ Bachelard, G. – A Terra e os devaeios do Repouso. p.228.

É a Terra Sagrada que ele deseja com nova intensidade habitar. É a imagem da floresta primordial, onde se encontram todas as possibilidades em estado puro. Entretanto, em vez da floresta, ele encontra os campos cultivados. De acordo com Bachelard, esses campos contam já suas histórias, eles já foram trabalhados e têm um passado contado por outros seres humanos. Para encontrar o segredo da cerâmica, ele precisava, na floresta original, desvendar os segredos ocultos, ainda desconhecidos dos próprios deuses.

Indo para Argôlo, cidade vizinha a Nanuque, Cleófas quer conhecer sua raiz para conhecer a árvore que, junto com Anita, acabara de plantar... Porém Argolo, como Nanuque, é terra que escravizada, é terra maltratada. Como ensina Cunha¹⁹², a terra do sertão é terra maltratada, sofrida, ressecada e torcida pelo sol. Violentada em sua essência, judiada, coberta de galhos queimados e retorcidos. Ele não se reconhece mais nesse lugar. Em Belo Horizonte, após tentar estabelecer-se como artesão em todas as habilidades que praticara... Cleófas apenas tem intimidade com a habilidade de moldar os metais, mas não se reconhece mais na manufatura de nenhum objeto.

“Nessa época nada tava dando certo e eu já tinha família... Aí eu me lembrei que quando eu trabalhava com couro, eu usava uma espécie de cinzel, uma ferramentinha que a gente bate para fazer o relevo com o couro... Pensei em fazer um cinzel, ou um rebaixador que desse margem a criar novos desenhos... Aí! Eu arrumei um ferrinho e fiz o rebuscado do cinzel. Quando eu fiz aquilo! (fala mais alto com extrema satisfação)... E eu gostei! Gostei do desenho e gostei do trabalho de fazer e senti que ia vender aquilo... Quando consegui, mas ria à toa, você vê a alegria que me trouxe aquele ferrinho... Aí pronto, mostrava

pra todo mundo... Aí pronto, todo mundo (outros artesãos) queria um. E assim fiz ferrinho pra muita gente, fiz cinzéis... e outras ferramentas... Tudo partiu do cinzel que eu usava quando trabalhei com couro... Precisava de ferramentas, dei pra pensar nele e a coisa foi saindo..."

O cinzel totalmente dominado era chave para o desenvolvimento de qualquer ferramenta. Era um aliado, mas ele não completava sua necessidade. Ele não entendia o porquê e a intranquilidade persistia. Por outro lado, sua fé em si voltara, reencontrara sua identidade de artesão. Outros artesãos precisavam dele, maravilhados, descobriram alguém que dominava o cinzel.

"Eu comecei a vender para outros artesãos e aperfeiçoando meu trabalho e eu propunha ao freguês que ele dissesse o desenho... – Me dê o seu desenho que eu me proponho a fazer..." Seu gênio de artesão estava novamente trabalhando com ele... *"- Fiz cinzéis para a fabricação de brincos, fiz assim pra medalhas... Uma série de coisas eu fiz, trabalhei muito tempo..."* *"Mas eu gostava de cerâmica, eu sonhava fazer uma peça para mim... Era uma coisa muito alta que eu achava que nunca ia conseguir... Tocar, mexer..."*. Construindo ferramentas ele prepara-se para esse novo empreendimento... Ele conhece o trabalho do ferreiro, mas não se encontra nele, como disse Bachelard, o oleiro e o ferreiro comandam dois mundos diferentes... Ele já se saciara de amolecer matérias duras. Ele poderia fabricar qualquer ferramenta, mas isso não resolvia a questão, porque o segredo da cerâmica está no trabalho com as mãos puras, vazias. As mãos são as ferramentas do ceramista. As mãos e o fogo. Outras ferramentas são meros complementos substituíveis.

¹⁹² . Euclides da Cunha Apud, Chauí, M. - **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Aramo. 2000.

Entretanto, a experiência do artesão demonstra que é muito difícil dominar a queima sem conhecer e desenvolver o devaneio em torno do fogo. Bachelard ensina que “a lenda do fogo é a lenda do amor malicioso. O fogo encontra-se associado a brincadeiras sem conta¹⁹³” e Cleófas carecia de malícia. Vivendo com a mãe e os irmãos uma vida austera e dura, o menino fora impedido de participar da imaginação do pai, cuja malícia em torno da chama breve da embriaguez fora rigorosamente combatida. Depois, o convívio com o pastor o fez certamente associar as malícias e brincadeiras divertidas com as coisas do demônio e, portanto, rigorosamente proibidas. O desenvolvimento de ferramentas que possibilitavam fabricar o impossível, driblar as dificuldades do trabalho de artesão, foi desenvolvendo em seu íntimo um gosto pelo sabor pitoresco da vitória sobre pequenas dificuldades. Ele foi se apossando de pequenos ardis. Paralelo a isso, no trato com os filhos, ele foi aprendendo a brincar:

“Eu tinha que trabalhar em belo Horizonte, mas conseguir uma vaga na feira de artesanato era impossível, era uma política tremenda... Era uma máfia, certo? Mas eu fabricava as ferramentas que ninguém tinha, eu conseguia o que ninguém conseguia, eu não precisava mais da barraca, os artesãos vinham atrás de mim... Eu vendia...

Eu brincava com meus filhos... Eu gosto de brincar junto com eles, conversando com eles e viajar neles... Porque quando eu vejo um menino fazer um negócio assim eu acho uma graça... Eu acho incrível!”

¹⁹³ . Psicanálise do fogo. P.41.

Na prática do brincar e da fábrica de ferramentas cada vez mais engenhosas, Cleófas volta a pensar em arriscar a cerâmica. Enquanto isso, Anita têm seus filhos. Silenciosamente, a seu lado, ela oferece a ele a substância da Água. As palavras suaves de Anita e os filhos que faz nascer vão insinuando imagens novas à natureza do artesão, que amadurece o broto novo da raiz primitiva, durante anos protegida nos recessos mais obscuros do centro da terra. Enquanto sofre testando as ferramentas, Cleófas observa e ajuda o nascimento dos filhos, recordando suas primeiras experiências de ajudante e companheiro da mãe, parteira e cozinheira.

“... Minha mulher ficou indecisa muito tempo. Ela é muito indecisa... Mas enfim nós resolvemos eles nasceram em casa mesmo... No início sofremos um pouco porque nós não sabíamos direito... O correu um milagre porque minha mulher era sangue negativo e eu era positivo e o médico tinha falado, antes, no primeiro filho, da aristoblacia, né? E entendíamos que não podíamos nos privar de ter filhos, era o que eu mais queria desde menino. Veio então a terceira filha e ela nasceu sadia como os outros... Ela saiu uma bola, a bolsa não estourou... Eu fiquei esperando o processo porque o outro estourou...”

A imagem do círculo, da bola, contendo uma criança no interior, uma menina, o impressionou muito. O círculo é a imagem da Terra. Observando, ajudando, provocando, lavando, limpando e acompanhando sua mulher em seus partos anuais, Cleófas apreende todas as substâncias da argila úmida e fértil do organismo feminino. A caverna com sua substância argilosa não tem mais segredos para ele. Ele já consegue prever no rosto da mulher, que tipo de parto será aquele... Os pesadelos que teve durante o cárcere são ali revividos. É preciso ter muita coragem para acompanhar uma criança que escorrega nas passagens estreitas com

risco de aprisionamento... Cleófas conhecia os segredos do labirinto. Todos os catorze filhos que ele ajudou a dar a luz, nasceram bem.

Cleófas quer parir, ele mesmo, as imagens que engendra... Ele quer aprender a trabalhar com a substância que ele já reconhece como sua.

“O barro é maravilhoso quando ele está úmido. Ele é mole, ele é elástico, ele tem uma beleza, . Ele quando é úmido! Você pode reparar... Você tem uma peça úmida, você pega, ela é mole, parece que ela está viva! Mas quando ela seca... Olhe essa peça (disse apontando) Ela é seca, seca e crua, ela parece morta, ela é apagada, ela não tem vida, você entendeu?”

Ele fala o tempo todo do barro com o prazer com que fala dos grandes mistérios sagrados, de seus filhos e de seu nascimento. Na época em que conseguira, através de Anita, seu primeiro trabalho de ceramista, sente que algo lhe faltava, ser ceramista de tijolos e telhas, de formas, o irritava. Ele queria aprender a moldar e a cozer do seu modo, mas a revelação que faltava precisava sair de algum lugar.

“...Eu recebi uma proposta pra trabalhar em Ribeirão Preto... Trabalhar com entalhe em cerâmica. Aí eu conheci um ceramista chamado Dito Galvão. Ele era poteiro mesmo, lá de Goiás. Ele fazia as peças do trabalho raspadas com sabugo de milho... Um sistema indígena mesmo... (Suspira e aperta as mãos). O Dito tinha um problema... Ele não ensinava os trabalhos. Ele escondia”.

As cerâmicas de Dito eram as mais primitivas que Cleófas já vira. Olhar para elas, tocá-las, era já um aprendizado fundo das leis do manuseio, das leis da abertura da argila, das leis do forno. Algumas palavras de Dito seriam o suficiente para que Cleófas tivesse tudo o que almejava. Porém, Dito era uma pessoa raivosa. Ele era um caboclo que

não gostava de companhia. Seu companheiro era o álcool. Dito gostava de se embriagar. Cleófas fala dele com a mesma dificuldade que falara de seu pai. Bachelard(1989) esclarece que "o fogo é objetivo de uma raiva íntima, de uma mão que se enerva¹⁹⁴".

Entre Cleófas e Dito se estabelece uma relação tensa. Dito sabe que Cleófas quer algo dele, porém seu coração está cheio de rancor. Sua natureza amante da liberdade e machucada no contato com a civilização – ele era índio – fica pois ele era índio, fica irritada com o cerco de Cleófas. Ele que escapar a todo custo, porém Cleófas prepara-lhe uma armadilha.

Então acontece que um dia encontrei ele numa situação terrível, que ele bebia e o Dito tava passando fome. Devia mais de quatro meses de aluguel. A casa que tinha o forno... Aí eu me aproveitei disso e banquei o aluguel e comprei através de um ágio o direito à casa dele com o forno e me associei a ele pra mim ver ele trabalhar... e poder ver ele fazer a peça... Eu fiquei pouco tempo, porque ele não quis me entregar a casa e me aplicou um golpe, mas eu vi ele fazer a peça”.

O encontro de Cleófas com Dito completa o seu aprendizado para estabelecer-se como ceramista autêntico. Ele imagina poder roubar o fogo divino e o faz. Finalmente, na figura de Dito, ele apodera-se das imagens relativas ao pai alcoólatra que esbarravam na mãe magoada que, por sua vez, as reprimia antes de se manifestarem. Ceramista, inicialmente pesado e denso, adquirira a leveza necessária que daria completude a seu aprendizado. Misturando-se com a Água de Anita, brincando com seus filhos, fabricando ferramentas e realizando partos, ele aprendeu a alçar pequenos vôos em torno do perigo, em torno do Fogo. Bachelard esclarece que "o ladrão do Fogo é, na maioria das vezes

¹⁹⁴ Psicanálise do fogo. P. 41-42.

uma ave (...) Por outra vezes é um coelho, um esquilo, uma raposa, que transportam o fogo na ponta da cauda¹⁹⁵". Enfim, dominar o fogo depende da celeridade de alguns animais ou de uma mínima capacidade de lidar com o ar. Cleófas conseguira imaginar a terra sendo transformada nos quatro elementos. Ele já podia se estabelecer como Ceramista e se regozijava com isso.

O artesão é fruto de uma imaginação humana em que o sagrado e o profano se misturam... O complexo é uma espécie de diabrete, cujo princípio precisa ser transmitido por contaminação. Muitos ensinam o ofício do artesanato, mas a habilidade só é adquirida se existe uma disposição para imaginar aquela matéria de acordo com as leis de um elemento com o qual o artesão tem intimidade. Além disso, o artesão precisa conhecer algo dos outros elementos para completar seu aprendizado, para se aperfeiçoar numa técnica única, original sua.

“A primeira peça que eu fiz, não ficava de pé de jeito nenhum... Fazia e caía, fazia e caía, aquele negócio... Eram umas coisas tronchas, meio esquisitas, faltava alguma coisa... Eu tenho até umas fotos aí, não sei onde andam... Uns potinhos meio feinhos... Sabe? ... Meio tronchos... Mas foi uma experiência tremenda”.

Ele chega a fotografar os vasos “tronchos”, já qualificando-os assim para que ninguém viesse falar mal de seus primeiros filhos. Depois ele, com toda a segurança de quem sabe o que vai fazer e aonde vai chegar, começa a montar sua cerâmica:

¹⁹⁵ . Psicanálise do fogo. P.41.

“Vim, arrumei o barro, fazia um trabalho lá, numa cerâmica, ganhava um salário mínimo por mês, mas não tinha importância... Mesmo assim eu me expus a isso para ter acesso à argila, né? Eu carregava o barro de bicicleta pra minha casa. Eu amassava na mão. Fazia bolinhos na mão e batia tudo com a mão sem nenhuma máquina. Eu comecei a fazer as peças... Fui descobrindo as cores com meus filhos os detalhes. Eles pesquisam. A Déborah pesquisa muito. A gente cria, viaja naquilo, fica absorto... Faz críticas... Aprende.”

O aprendizado da Cerâmica é tarefa infinita. Pacheco(1991) comenta que “O mestre Machado da Cruz de Pedra, quando fez noventa anos confessou a alguém: “Meu avô e meu pai – Deus os tenha no céu! – foram oleiros; eu e outro meu irmão, oleiros fomos; no mesmo modo de vida ficaram alguns dos meus filhos e netos. Pois digo-lhe, senhor: leva-se uma vida a aprender, trabalha-se toda a vida, e sai-se da arte sem ter aprendido tudo¹⁹⁶”.

¹⁹⁶ . Pacheco, H. **Nós Portugueses**. Porto. Afrontamento. p.135.

CAPÍTULO III

O CERAMISTA E OS OUTROS ARTESÃOS

No estudo de Cleófas percebi que algumas de suas experiências de vida foram determinantes para o desenvolvimento do complexo de ceramista. Algumas impressões sofridas por ele, por força de sentimentos, sensações, idéias e imaginações, foram moldando, ao longo de sua vida, formas específicas comunicáveis entre si que tinham como substrato a imagem da Terra e como leis associativas as propriedades desse elemento. O complexo do ceramista, ao se desenvolver, permitiu-lhe de modo progressivo o movimento oscilante que vai da matéria prima encontrada na natureza à sua imagem ideal¹⁹⁷, perseguida pelo artesão.

Compreendi que o desenvolvimento do complexo de ceramista é a capacidade crescente de assenhorar-se da realidade de uma forma específica do indivíduo que o conecta com uma dimensão que ultrapassa seus limites humanos, direcionando-o para um conhecimento de si, cada vez mais consciente, e um conhecimento experimental de sua matéria prima, cada vez mais desenvolvido. Bachelard(1996) explica que o

¹⁹⁷ . Por imagem ideal do objeto perseguido pelo artesão, compreendo que ao desejar com intensidade dar forma a uma peça ele a idealiza. Essa idealização se dá na forma que Laplanche explica, ou seja, enquanto “processo psíquico pelo qual as qualidades e o valor do objeto são levados à perfeição”. Esse autor esclarece que “a identificação com o objeto idealizado contribui para a formação e para o enriquecimento das chamadas instâncias ideais da pessoa”. Compreendo a relação do artesão com seu objeto idealizado do qual, em cada obra ele se aproxima mais um pouco, na forma da paixão amorosa. Por isso ele pode passar horas desenvolvendo a imagem querida sem cansaço e sem se dar conta da vida bem diferente da que se passa fora da sua oficina, pois ali em frente de uma imagem quase-perfeita que se desenvolve em sua imaginação, ele dá continuidade ao trabalho do primeiro artesão que existiu.

cruzamento dessas duas formas de conhecer caracterizadas pelos “movimentos de compreensão e extensão são atividades do pensamento empírico inventivo¹⁹⁸”.

Julgo necessário, nesse capítulo, alçar alguns temas fundamentais que contribuíram na experiência de Cleófas para sua formação de artesão, a fim de compará-los com a experiência de outros artesãos que utilizam outras matérias e outros elementos.

PRIMEIROS CONTATOS COM A MATÉRIA PRIMA

A maioria dos artesãos que encontrei tem sobre si uma imagem muito elevada. Consideram-se como seres privilegiados que participam de uma linhagem especial, por vezes, divina, que os faz suportar com altivez toda sorte de provações, algumas bem dolorosas. Observei que o primeiro contato com a matéria prima faz surgir na imaginação do indivíduo os primeiros germes de imaginação em torno da imagem de um elemento, e isso encaminha o processo posterior de valorização desse elemento que devolve, em contrapartida, a projeção de si sobre a pessoa do artesão.

¹⁹⁸ . Bacheard, G. **A Formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. p.76

Vimos que para Cleófas, nascido no sertão, a Terra é, nas palavras de Marilena Chauí(2000) sobre as impressões de Euclides da Cunha, “torturada pela fúria elementar”. É a imagem do “feminino golpeado, atormentado, martirizado em sua textura íntima, dissociado pelo calor e degradado pelo líquido¹⁹⁹”. Companheiro da mãe, Cleófas desde cedo já se sentia dono e possuído pela Terra-elemento. Isso foi definitivo. Antes dele descobrir a Terra, esta já tinha penetrado-lhe as entranhas. Todas as imaginações que nele se processaram foram influenciadas por esse contato precoce e doloroso com o elemento. Entretanto, a experiência de entrar em intimidade com esse elemento, nem sempre assim se dá e outros ceramistas depõem nesse sentido.

Para Lusa, por exemplo, a Terra apareceu de uma forma bem mais suave. Nascida dentro do conforto de uma família grande, rica e bem situada, ela não precisou amolecer o duro como o fez Cleófas. Cercada pelo amor dos pais e avós, sua pele longamente acarinhada por afagos e banhos mornos, já conhecia a maciez da argila pronta, desde o berço, e, tão logo pode afastar-se da casa, foi ao encontro da matéria amada, reconhecendo-a precocemente e de pronto.

“Descobri o barro na beira do rio, na fazenda que, naquele tempo, era de meus avós... (fez um sorriso triste). Hoje a fazenda é minha, mas não tenho coragem de ir lá mais, meus netos que vão... Eu brincava com gravetos, pedrinhas... Um dia reparei que a beira do rio era de uma lama colorida. Abandonei as pedrinhas e... Era lindo... Eu comecei a apanhar aquela lama... Fazia pratinhos, panelinhas... bolinhas... bonequinhos... Eu amava aquilo...”

¹⁹⁹ . É assim que Marilena Chauí exprime as imagens trazidas por Euclides da Cunha sobre o sertão. In: Chauí, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Aramo. 2000. p.67.

A terra para Lusa é o amor terno dos avós. Um regaço macio e fresco, que oferece matéria para brincadeiras infinitas. Tudo é tão fácil, tão bom, que o contato inicial com a terra mole, macia e colorida a faz desejar ser mãe muito cedo. Nas palavras de Lusa encontrei o amor das crianças e dos artesãos pelos elementos em sua origem. Essas matérias naturais, como os devaneios das crianças são, como ensina Bachelard, vínculos imperceptíveis que nos liga a estados anteriores, se pelo menos este que é agora nosso eu já existiu uma vez, em outras condições. Esse devaneio tão precoce entre a criança e seus brinquedos, entre o homem e a matéria prima recém descoberta, coloca-o na origem do mundo, fazendo-o desdobrar o enigma sobre “quem fui antes de ser quem sou”. Essa reflexão promove, nas palavras de Bachelard(1988)²⁰⁰, a união da alma com o espírito num devaneio pelo devaneio que une a imaginação com a memória, fazendo com que nosso ser passado imagine reviver. Nesse movimento o ser perde sua materialidade. Ele se dissolve das concretizações impostas e descobre o germe de uma natureza, até então desconhecida que o habita. A expressão dessa natureza original, pura, a salvo dos desejos alheios, é que a sua essência pede expansão e é a matéria prima que favorece esse movimento. O movimento de expansão da alma primitiva, natureza original única do indivíduo, é experimentado com imenso prazer. Nesse momento o indivíduo descobre-se como artesão de si.

²⁰⁰ . Bachelard, G. **A poética do Devaneio**. p.99

Bachelard esclarece que “em suas solidões felizes, a criança sonhadora conhece o devaneio cósmico, aquele que nos une com o mundo²⁰¹”. Essa foi a descoberta de Lusa. A argila a conduzia a um devaneio profundo que a religava à origem de tudo. O processo se deu com simplicidade, sem sofrimentos entre ela e a Terra que se deixou amar, sem exigir sofrimentos a serem resgatados.

“Eu voltava pra casa com o vestido amarrotado todo sujo. Abandonei meus brinquedos, minhas bonecas... Queria estar com a argila mole o tempo todo, envolver-me nela, brincar com ela... Não conseguia resistir... Os adultos distraiam eu ia pra beira do rio”.

A matéria desperta no indivíduo um novo saber, uma nova forma de experimentar o mundo que ele nunca mais esquece. Mesmo com proibições, mesmo com um cem números de outros atrativos que a vida pode oferecer, o indivíduo sente no elemento o reflexo de si. Encontra aí seu primeiro e grande amor. Inesquecível. E é assim que Lusa conta como, vivendo uma infância confortável, tendo pais, avós, presentes vários, amigas e muitos brinquedos interessantes, amou tanto a argila, desde o primeiro encontro, que só a esqueceu por um amor maior que toda boa mãe tem para com os filhos pequenos. Um bebê pequenino e vivo nos braços, só ele pode fazer frente aos prazeres da cerâmica macia, morna, quase viva.

“Depois casei, esqueci. Depois que nasceu os filhos, esqueci... Fui criá-los”.

A criança, muito fortalecida no devaneio inicial jamais abandonou Lusa. Permanece com ela até a atualidade. O mundo concreto da realidade externa, das realizações sociais não a interessava.

²⁰¹ . Bachelard, G **A poética do devaneio**. p.102

“Eu não gostava de ir à cozinha. Para mim é insuportável... A gente lava um garfo e logo ele volta para a pia. Dizia pra todo o mundo que posso lavar quinhentos pratos mas só se depois me deixarem quebrar eles todos!”

Sua família abastada e influente designou para ela papéis sociais que ela cumpriu com desprazer e abnegação, esperando o sagrado momento de ver-se livre para voltar à argila. Bachelard conta como “a infância é empurrada no espremedor para que a criança siga direitinho o caminho dos outros²⁰²”. Mas Lusa tinha feito um pacto íntimo com sua argila. Ela iria cumprir, por amor e respeito a seus pais, os papéis esperados, mas um dia voltaria.

A participação da artesã com a Terra lhe dá a altivez necessária para enfrentar uma vida laboriosa de encontros sociais desagradáveis, sustentada por uma certeza inabalável sobre um outro sentido de viver que se desenrola em sua intimidade. Externamente, esse sentido se manifesta num intenso complexo maternal da ceramista que verificamos também em Cleófas²⁰³. Lusa foi mestra de Cleófas, adotando-o num momento em que ninguém ousava fazê-lo. Ela o fez porque viu nele a imagem do filho que andava em terras distantes.

“Meu filho é veterinário e foi iniciar sua carreira longe daqui, lá no sertão, fronteira com a Bahia. Cleófas veio pedir para ficar aqui algumas tardes. Queria aprender a moldar e tornar suas peças rústicas mais comerciáveis. Eu digo: - Vou cuidar desse rapaz porque é possível que meu filho precise de alguém que cuide dele lá. Quem sabe? Deus às vezes faz essas trocas...”

²⁰² . Poética do Devaneio. p.102.

²⁰³ . Vimos que ele gostaria de ser mãe.

As duas grandes alegrias da vida de Luza foram os filhos e a cerâmica. Como explica a psicanalista Miller(1992)²⁰⁴, o contato com o bebê é uma mistura de dor e prazer. Suprir as necessidades das crianças de serem alimentadas, aquecidas, limpas e aconchegadas, envolve sentimentos semelhantes aos experimentados com o objeto de argila em formação, como ensina Lusa:

“Eu gosto de Racuo. Conheci uma técnica que é feita com um latão tampado. Só assim acontece porque a fumaça fica presa e é possível conseguir calor suficiente. Quando chega no momento adequado, a peça mostra que precisa ser resfriada e coloco ela na água ou na serragem”.

O Racuo não pode estar nem muito seco, sem muito úmido. Ele precisa de ar, mas não muito. O fogo deve estar regulado. É preciso ter cuidado com a fumaça porque ela altera a coloração das peças. Lusa, na verdade, teve no cuidado com os filhos o treino inicial para o trabalho com a cerâmica. Depois, calmamente, quando os filhos não precisavam mais de seus cuidados, ela recordava suas atividades anteriores.

“Depois quando meus filhos estavam na faculdade eu recordei e quis trabalhar com cerâmica e aí comecei a experimentar. Era como se nunca tivesse largado. Apenas senti que era preciso estar próxima daquilo de novo... Procurei um ceramista primitivo. Queria mexer o barro com ele... Depois que aprendi o básico, comecei a viajar... Fui pra Grécia e lá consegui novos recursos... Ensinei muito, fiz muitos vasos de cerâmica, agora cansei... Só faço quadros (ela parece triste)”.

²⁰⁴ . Miller, L. **Compreendendo seu bebê**. Rio de Janeiro. Imago.

O elemento permaneceu em latência dentro dela, ao longo de sua vida de dona de casa. Depois, ao ser lembrado e desejado, ele encontra seu duplo alquímico, quero dizer, a imaginação amorosa retomada em torno do elemento, vincula a argila abandonada com sua raiz, imagem primeira do artesão, cuja poética tem abertura para a substância daquele elemento. Para retomar a cerâmica ela volta à infância. O ceramista primitivo a fez recordar a argila e suas metamorfoses. Ele foi como um companheiro de infância que a fez completar o aprendizado básico. É interessante notar que, assim como em parte ocorreu com Cleófas, o amadurecimento do complexo da ceramista veio no contato com os filhos.

Parece que todo o trabalho de Lusa, a partir de então, foi no sentido de retornar à infância primitiva. Trabalho difícil, pois os papéis sociais que fora obrigada a desempenhar, casando-se com um médico ilustre do lugar, detestando tudo aquilo, a machucara profundamente.

Em sua bela casa encontrei sob o beiral do telhado, no jardim, ânforas enormes com um furo no fundo, através do qual passava uma corrente que, presa ao beiral, descia por dentro da ânfora e parecia se perder no fundo da terra. Ela explica:

“É para a água da calha das chuvas caírem aí dentro... Também serve para outras coisas. Digo às pessoas que é para jogar os ressentimentos aí dentro”.

Nesse momento detive-me e fui olhar o fundo para ver a corrente entrando na Terra. E ela me alertou...

“Não olhe agora que esta aí entupiu”. Olhei para Lusa e ela deu uma gargalhada. Depois ficou muito séria e disse:

“Uma vez uma moça recém-casada olhou o fundo do pote por muito tempo. Quando a Segunda moça foi olhar ela disse: Não olhe agora que entupiu!”

Poderia perceber nisso uma decepção profunda com a vida de casada? Não é possível inferir. Lusa não gosta de falar de sua intimidade. Ou melhor, sua intimidade parece não estar na vida com o marido e a casa. Ela está muito bem guardada na oficina onde ela trabalha de um modo peculiar. Assim ela explica seu trabalho:

“Já fui ceramista um dia... Não sei o que teria sido da minha vida sem a cerâmica, seria um profundo vazio. Não posso imaginar a minha vida sem ela”.

Lusa, embora ainda mexa com a argila, coloca a cerâmica no passado. Isso faz pensar que ela ainda persegue a criança que aos poucos quer resgatar do abandono que sofrera desde que fora obrigada a ser quem ela não queria ser, uma dama da sociedade. Um papel que a fez romper consigo mesma. Apenas, como explica Bachelard(1988), **“o odor amado”²⁰⁵** da argila úmida a guiava de volta ao centro de sua intimidade. Esse autor elucida a questão nos seguintes termos:

“Ao meditar sobre a criança que fomos, para além da zona da história da família, após haver ultrapassado a zona dos pesares, após haver dispersado todas as miragens da nostalgia, atingimos uma infância anônima, puro foco de vida, vida primeira, vida humana primeira. E essa vida está em nós – sublinhemo-lo ainda uma vez – permanece em nós. Um sonho nos conduz até ela. A lembrança só faz reabrir a porta do sonho. O arquétipo está ali

²⁰⁵ . A poética do devaneio.p.132.

imutável, imóvel sob a memória, imóvel sob os sonhos. E quando se faz reviver, pelos sonhos, o poder do arquétipo da infância, todos os grandes arquétipos das potências paternas, das potências maternas retomam a sua ação. O pai está ali, também ele, imóvel. A mãe está ali, também ela, imóvel. Ambos escapam ao tempo. Ambos vivem conosco num outro tempo. E tudo muda: o fogo de outrora é outro fogo, diverso do fogo de hoje. Tudo o que acolhe a infância tem uma virtude de origem. E os arquétipos permanecerão sempre como origens de imagens poderosas²⁰⁶”.

Lusa procura a ceramista, que nem bem nascera foi abandonada, sob os escombros de uma vida socialmente realizada, mas individualmente jogada fora, mal vivida. Nela o complexo do ceramista atua na obscuridade. Era difícil enfrentar preconceitos familiares e sociais. Entre ser uma artesã simples, comprometida com sua argila, e ser uma dama da sociedade, ela sofria e se dividia.

“Durante muito tempo dei aulas e promovi eventos. Fui uma das fundadoras da Casa do Artesão. Ajudei muitos artesãos a divulgarem seus produtos e estabelecerem-se. Agora cansei...”

A artesã que a habita pede para vir à luz e ela se divide entre dois compromissos difíceis de conciliar. Era preciso destruir o passado e redescobrir os caminhos abandonados. Para isso é preciso ativar o **“Angelus Novus”** de Benjamin que, de acordo com Rouanet,

²⁰⁶ . A poética do devaneio. p.120.

“não é somente um redentor, mas também um iconoclasta, que para recompor os escombros que se acumulam à sua frente tem que reduzir a escombros os monumentos dos vencedores. (...) Segundo Benjamin, (o Angelus Novus) transforma o existente em ruínas, não por causa das ruínas, mas por causa dos caminhos que nela se formam²⁰⁷”.

Finalizando sua tarefa de dona de casa e dama da sociedade, Lusa inicia “uma nova barbárie”, procurando na figura de um artesão, o poteiro mais primitivo que ela pode encontrar, o início de uma nova era em sua vida, desprovida do passado social, vazio da experiência que ela despreza.

“Você deve conhecer minha nora, ela dirige a biblioteca da universidade... Semana passada a foto dela e do meu filho estava estampada na coluna social daqui... (riso baixo). Esses repórteres inventam importância em coisas que não tem...”

Olhando para o vasto jardim de sua casa e para o cachorro que late sem cessar com a minha presença Lusa comenta:

“Essa cachorra me atormenta tanto com seus latidos que eu já estou preferindo os ladrões”. Depois olha muito séria para uma janela através da qual pode-se ver um homem recostado numa poltrona com um livro na mão e diz: *“Meu marido está aposentado. Aposentado cedo! Agora ele tem problema cardíaco. Ele tocou a fazenda também muito tempo, agora ele não toca mais”.* Percebi nela uma divisão entre guardar os valores do passado e auxiliar sua natureza a perseguir a alma primitiva da artesã. Mesmo dividida, ela remexe nos escombros. Por um lado, ela busca no universos dos seres de sua família, do universo social conhecido, algo que tenha um germe de dignidade, que não mereça ser

²⁰⁷ . Rouanet, S.P. **Édipo e o anjo**: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro.

destruído. Então, primeiro ela me mostra uma árvore de natal toda feita por ela, coberta de bolas de isopor revestidas por pequeninos retalhos, dando o efeito de janelas onde se reflete um pouco de luz. Essas bolas feitas com o material do isopor, repulsivo ao toque, porém recoberto pela beleza do tecido brilhante, fazem lembrar as lindas bolas de vidro originais que devem ter estado presente na infância de Lusa. Nas palavras de Adorno, trata-se de **“buscar no kitsch aquela transcendência que a imanência da cultura lhe nega”²⁰⁸**. Ela diz:

“Se você gosta de artesanato mesmo, podemos começar por isso.”

Foi assim que ela iniciou nossa entrevista. Entretanto, despreparada para a possibilidade de que ela estivesse trabalhando naquele material, para mim tão repulsivo, protestei e disse que tinha ido em busca da ceramista. Assim, perdi a oportunidade de conhecer os fundamentos da ligação das falsidades da vida social que fora obrigada a engolir com o maravilhoso brilho da infância.

Como será possível engolir uma bola de isopor e depois revesti-la de brilho, e procurar numa nesga de luz o brilho perdido da infância primeva, para não ter que jogar fora todas as experiências dos natais falsos? Ao pedir para que ela me mostrasse a ceramista, Lusa revelou sua pesquisa nos escombros do passado:

“Estou agora trabalhando com pintura”.

Exibe uma imagem pintada com primoroso rigor técnico, porém rígida como uma foto, morta e fria. Havia ali, ao lado da pintura, um outro cavalete recoberto, que ela, com um olhar significativo de súbito, descobriu. Quase gritei ao ver o mesmo quadro pintado, moldado na argila. Esse quadro de argila tinha sido contaminado pelo tempo, ganhara vida. Era a casa da fazenda de sua infância. A porta da casa entreaberta

parecia precisar de conserto e os degraus da escada meio tortos denunciavam o longuíssimo uso. Lusa deu um leve sorriso:

“São ruínas da minha infância... O passado... trabalho com a recordação, com a saudade...”

Disse virando o rosto para um lado e contendo a umidade dos olhos. Dentro do ateliê ela descobre uma série de pares e de trios. Séries de uma mesma imagem descrita em foto, pintura e quadro de cerâmica.

“Não vou mais na fazenda, não consigo... Pedi para os meus netos fotografarem... A fazenda é minha e, em breve será deles... Disse: fotografem os espaços que vocês mais gostam... Fotografaram os meus espaços... A casa, a cancela, o paiol, o galinheiro... Recordei tudo... minhas brincadeiras com o sabugo de milho... Agora elas estão aqui...”

Disse essas coisas olhando para o quadro. Vi seus olhos vivos percorrendo os caminhos da criança correndo, mexendo na argila, apanhando pedrinhas, trepando na cancela. A parede descascada da casa carecendo de pintura. O telhado desfeito do galinheiro e outras imagens muito fortes. Na imagem da escada, com aparência escorregadia, parecendo querer se movimentar, ela conta:

“A escada está assim porque aí também estão as minhas quedas. Eu subia sempre correndo e caía”.

Os quadros de cerâmica de Lusa eram vivos. Ali em seu ateliê ela era de novo a criança solitária em suas brincadeiras infinitas. A infância de Lusa está viva em seu ateliê, na forma trazida por Bachelard:

²⁰⁸ . Rouanet. Idem.p.81

“A infância não é uma coisa que morre em nós e seca uma vez cumprindo seu ciclo. Não é uma lembrança. É o mais rico dos tesouros e continua a nos enriquecer sem que o saibamos... Ai de quem não pode lembrar-se da infância, reabsorvê-la em si mesmo, como um corpo no seu próprio corpo, um sangue novo no sangue velho: está morto desde que ela o deixou²⁰⁹”.

Depoimentos de outros artesãos e outros elementos mostram como esse primeiro contato com a matéria prima é definitivo para todos eles e, aconteça no momento existencial que acontecer, mesmo tardio, próximo à velhice, enraíza-se sempre numa infância profunda, para além do tempo linear dos primeiros vínculos sociais das relações parentais.

Isso se deu, por exemplo, com Mário Magalhães, mestre fazedor de violões. Fora pedreiro toda a vida, por imposições das necessidades, depois, aposentado, entregou-se à sua paixão da infância.

“Vi um violão primeira vez inda menino. Não deixavam pegá. Aquilo era bonito... Uma belezura só. Achei que tinha ar dentro e saia na música. Quando distraiam, olhava dentro pra vê se descobria... Adispois virei pedreiro... Anos... Queria estudar, queria Ter um violão que fosse meu, era um sonho... tentei várias vez mas era difícil. Sempre parava na terceira série, dez filho pra sustentar... Um dia aposentei e... Pensei: Vou estudar música, vou fazer um violão...”

Aos 74 anos, mestre Mário Magalhães persegue o sonho de ser reconhecido por uma escola como músico.

²⁰⁹ . Bachelard, G. Idem. P. 130.

Hoje estou no conservatório e tou terminando... Conserto todos os instrumento de lá... Pra senhora ver o esforço meu.. Mais eles diz que só me dão o título de músico se eu tirá pelo menos da oitava, é? Estou na Quarta série... ”

Embora muitos dos artesãos passem a vida sentindo o desconforto de serem obrigados a fazer coisas que não correspondem a seu desejo íntimo, essa violência é apaziguada pelo fato de que quase todos eles se sabem como seres especiais, participantes de uma espécie de linhagem humana que têm vínculos com a eternidade. Isso fica claro nas palavras de Donizeti, o forjador de sinos.

“Eu aprendi isso lá em São Paulo com o patriarca da família Crespe. Os filho não queria aprender. O velho deixava eu ajudar ele e assim fui olhando e aprendi todos os segredos. Agora o velho morreu e eles me fizeram sair. O negócio caiu. Eles depois queriam me propor sociedade porque eu sei o que o pai deles sabia. Eu falei... – Na época que era pra cê assim não foi. Cês me trataram mal... Agora que tou aqui e tou passando pra minha turma, cês querem que eu vou voltar? Não vou.”

Ele é o guardião dos segredos daquilo que foi desenvolvido, como uma nova pele dentro dele, em harmonia com a sua própria pele. O velho fundidor de sinos, cujo saber foi rejeitado pelos filhos, encontrou na natureza de Donizeti um filho legítimo que transcende as relações de parentesco, mais filho que os de sangue, capaz de portar o que ele julgava mais valioso na vida. Donizetti debruçava-se sobre o velho Artesão, bebendo-lhe as palavras, imitando-lhe as maneiras e os gestos:

“Eu não era filho mas, escutava uma coisa, aprendia, escutava outra aprendia... Por fim era eu que tava desenhando, fazendo... E eles falava que pra comer na mesma mesa tinha que ser um deles, da raça deles... Pois sim, o velhinho nunca quis parar de trabalhar o ferro... Pedia pra eu ajudar a ele... Ele queria passar os segredo pros filho... Tentou, tentou... Parece que era Deus... Ninguém aprendia nada... Eu ouvia ele ensinar e de uma vez aprendia tudo. Não perdia uma palavra... Um gesto.”

O velho Crespe passou para Donizeti o tesouro que considerava mais que a fortuna que ele acumulou com a fundição; os segredos do trabalho que só podiam ser absorvidos através da pele, de uma carne para outra semelhante.

Do ponto de vista do pensamento por imagens do artesão, as sensações físicas e os mecanismos corporais são mais eloquentes para ele que a racionalização objetiva. Sentir-se de posse do tesouro real, longamente cultivado por toda uma linhagem de artesãos, cuja origem se perde num passado remoto em terras européias distantes, é para ele o bem mais precioso:

“Olha, igual a ele é difícil. Ele veio pro Brasil com 62 anos. Mas trabalho, fabricava, montava, fabricava montava... era só sino grande. Ele, o patriarca da família Crespe, ele foi o último a ostentar o direito à fundição já de 500 anos. Por capricho do destino, eu aprendi com o patriarca, o velho. Eu, muito menino, fui pra lá aí fiquei ajudando e acabei crescendo junto com eles e aprendendo, né? O que era segredo da família eu acabei aprendendo, tudo, tudo. O desenho, a arte de fabricar, de instalar, de eletrificar também aprendi.”

Pelo coração, ele agora faz parte dessa linhagem. E isso o faz diferente de seus irmãos, de seus parentes, que conheci na fundição. Todos dependentes dele e muito desgastados, mesmo o que ele me apresentou como irmão mais novo, cujos olhos inchados e as mãos trêmulas denunciavam o decadência e alcoolismo. Parecia ter mais de dez anos que Donizeti, cuja figura aparenta muita força e vigor físico.

O encontro do artesão com sua matéria se dá num ato criativo, em que uma necessidade do artesão é satisfeita transformando a matéria prima em objeto de profundo desejo e interesse.

A MATÉRIA PRIMA PRECISA SER CONQUISTADA

Essa conquista envolve o conhecimento dos outros elementos, sem os quais a imaginação não se estende além das impressões primeiras. Embora a imaginação individual do artesão tenha um elemento que lhe é essencial, sem o auxílio dos outros elementos, ele não vai muito longe na pesquisa de sua substância e da de sua matéria. Como diz Bachelard(1991), a imaginação dos quatro elementos está na base de todas as coisas. Portanto, em algum momento da vida dos artesãos, que se dedicam a sonhar com seu elemento, os outros elementos vão se insinuando, promovendo um alargamento da capacidade de imaginar, através de experiências que adicionam ao elemento original do artesão outras qualidades. Isso vai dando mobilidade ao artesão, e ampliando seu domínio sobre a matéria e o conhecimento sobre ele mesmo, e também sua capacidade de ultrapassar obstáculos na conquista dos segredos do trabalho.

Outra coisa presente na conquista da matéria prima é a experiência de perseguir a matéria que o artesão empreende, tanto na vida concreta, quando nas imagens que ele vai associando com suas descobertas. Essa experiência considero comparável à dupla experiência que ocorre em qualquer pesquisa científica conforme descrita por Bachelard(1996), ou seja, algo que se dá no sentido horizontal de um conhecimento em extensão, próprio de uma atração pelo universal, e num sentido vertical, em que a atração pelo particular caracteriza um conhecimento compreensivo das coisas. Esse autor fala que esses dois movimentos complementares articulam-se entre si de modo que “o enriquecimento em extensão reúne-se com a riqueza da compreensão, na forma do encontro entre experiência e razão. No caso dos artesãos, a experiência associa-se com o saber técnico acumulado, que numa extensão horizontal, ensina ao artesão o aprendizado do silêncio. Por outro lado, num dado momento de sua vida, esse aprendizado é cortado na verticalidade do conhecimento compreensivo que, para os intelectuais, costuma se dar através da razão. No caso dos artesãos, talvez porque a maioria deles não seja intelectual, esse conhecimento aparece mais na forma de uma consciência, de um saber intuitivo que, de acordo com alguns filósofos mais antigos, está mais relacionado com o coração do que com o cérebro propriamente dito. Esse aprendizado é o aprendizado da solidão.

Portanto, um bom artesão formado, costuma, alguns momentos de seu dia, pelo menos na hora de criar, refugiar-se num espaço interno onde reina o silêncio e a solidão. O conhecimento dos outros elementos, do silêncio e da solidão, portanto, fazem parte da conquista da capacidade do artesão de imaginar em amplitude.

Lembremos que, para conquistar a cerâmica, Cleófas penetra na estrada, que chamei de labirinto horizontal, onde exercita longamente o manuseio de materiais que ele vai amolecendo. Descobre as ferramentas, depois transpõe as imagens de uso e manuseio para a palavra. Progressivamente, ele vai integrando em sua imaginação outros elementos que combinados com a Terra original, dura e seca, o aproximam mais e mais da argila. Por último, ele conquista o controle sobre o fogo do forno da Cerâmica, roubando-o de Dito, o poteiro. Esse roubo o conciliou, em parte, com o pai do qual guardou grande mágoa, e junto com o aprendizado do controle do calor do forno da cerâmica, aprendeu a controlar seu gênio impetuoso. Desde então, compreendeu que podia atingir seus objetivos através de caminhos mais suaves, e assim encontrou a argila e Lusa que lhe ensinou que

“Para trabalhar a cerâmica não é necessário ferramentas. É a mão que faz a diferença, não adianta tapear, a gente se imprime no barro. Depois você pode recobrir o vaso com qualquer textura, mas a base é dada pela mão”.

Para Bachelard(1991), imaginar a dureza como um não é compreendê-la apenas do ponto de vista de sua exterioridade. Em sua forma intangível, para o sonhador da dureza íntima, a dureza não é um não, ela é uma ofensa, um desafio ao qual é preciso responder criando ferramentas. Ao despojar Cleófas de suas ferramentas, Lusa estava sinalizando-o um novo momento. Era o início da dedicação exclusiva à cerâmica, em que todas as intenções do ceramista deveriam voltar-se para ela. A primeira parte do aprendizado de Cleófas, que dependia das ferramentas, já havia sido concluída.

Compreendi daí que uma parte do aprendizado que Cleófas buscava estava direcionado para a construção de sua cerâmica e outra parte estava direcionada à construção de si. Para que serviria o domínio que ele adquiriu sobre o cinzel e sobre o couro duro com o qual confeccionava sapatos se não para conhecer, lapidar e dar um direcionamento criativo a sua rebeldia? Porque ele precisou introduzir-se na vertiginosa queda de um respeitável obreiro de pastor a um foragido? A fuga com um bebê (o homem novo) nos braços, que quase o matou e o conduziu a um confronto consigo mesmo, é o conhecimento compreensivo de si, difícil de ocorrer sem a passagem por uma queda vertiginosa, por um labirinto vertical. A cerâmica, matéria prima ideal para ele, só pôde ser encontrada quando a busca de si e da matéria se unificou em sua intimidade.

Portanto, um artesão criativo que não é escravo do seu fazer precisa operar essas duas passagens muito difíceis, que o ensina os segredos do silêncio e os segredos da solidão.

Encontrei entre tecelãs que entrevistei em Resende Costa, MG, uma que exprime três estágios em que o artesão pode exercer seu trabalho. Dois estágios, o que privilegia a técnica e o que privilegia a imaginação ou poética, limitam o artesão numa situação em que a criatividade fica bloqueada. Apenas um estágio em que já se pode buscar o equilíbrio, é que permite o desenvolvimento do potencial criativo. Podemos comparar a formação do complexo do artesão com a formação do espírito descrito por Bachelard. Temos assim o artesão aprisionado num fazer mecanizado de uma técnica tradicional (domínio técnico), temos aquele que debruça-se todo o tempo sobre si mesmo sonhando com tempos distantes, mas trabalha pouco (domínio teórico) e, finalmente, aquele que trabalha e acredita em si, em seu objeto de estudo

e naquilo que faz, tendo humildade suficiente para aceitar os inevitáveis erros. Esse último, nas palavras de Bachelard, **“incorpora as condições de aplicação na essência da teoria”²¹⁰**, de modo que uma nuance intermediária se forma na medida em que o enriquecimento da extensão prática se comunica-se com a compreensão consciente, não menos rica, daquilo que é feito. Essa nuance intermediária é a criação que surge dessa difícil conjunção.

Uma simples velhinha tecelã de Resende Costa que entrevistei, resumiu essa idéia aplicada às tecelãs da seguinte forma:

“Há minha filha! Cada um tem seu destino, sua profissão. Umas de nós são mexeriqueiras, outras são contadeiras de histórias e outras tecedeiras”²¹¹.

Considero que as três situações em que o artesão se vê aprisionado, quer na matéria, quer na imaginação, ou livre para movimentar-se criando seu trabalho, ocorre com qualquer matéria e em qualquer elemento. A liberdade interior de criar confere ao artesão o comportamento normal sadio, que é descrito por Freud nos termos de **“uma combinação de certas características de ambas reações (em que) – se repudia um pouco a realidade como numa neurose, mas depois se esforça, como faz uma psicose, por efetuar uma alteração dessa realidade”²¹²**. Temos portanto que o artesão criativo não tem nada do que se vangloriar. Seu sucesso depende de um esforço, por vezes sobre humano, de evitar duas atitudes doentias. É exatamente a humildade dessa posição bem compreendida que favorece a manutenção do difícil equilíbrio. Ademais, Bachelard esclarece o porquê da necessidade das nuances psicóticas, que favorecem o não esgotamento

²¹⁰ . Bachelard, G. **Formação do espírito científico**. P.76.

²¹¹ . Cruz, T. W. de. Op.Cit. p.38.

²¹² . Freud, S. **A perda da realidade na neurose e na psicose**. In: Obras completas.. Rio de Janeiro. Imago. v.19.1976. p.231-232.

da fecundidade científica. Ele diz que **“a fecundidade de um conceito científico é proporcional a seu poder de deformação²¹³”**. De acordo com êle, a formação da “nuança intermediária” só é acontece se o cientista alcançar a capacidade consciente de deformar a realidade para melhor compreendê-la.

O LABIRINTO HORIZONTAL

O mexerico e a intriga tem relação com a esterilidade criativa, é uma auto- violação, é uma deformação inconsciente. O artesão que não consegue refletir-se na matéria de seu trabalho, não fixa sua imaginação numa intenção, deixa-a solta, sem prender-se a nada. Nesse caso, o saber técnico toma todo o espaço de sua vida, é motivo de sua rigidez e de seu orgulho. Aprende com perfeição o trabalho e o realiza automaticamente, sem nunca mais estar atento ao que faz. São escravos das obrigações do trabalho, pois o reproduzem sem consciência do seu fazer.

“Só sei trabalhar no tear... sou cabeça dura! Fazer comida, fazer biscoito, essas coisa assim tudo eu sei fazer...Cabeá pra fazer conta, mas também ninguém me passa pra trás não²¹⁴”.

Tecer para ela é um trabalho como os outros. Esses artesãos não conseguiram sair do labirinto horizontal, não aprenderam a silenciar e não chegam a fazer arte. Sua capacidade de imaginar fica dissociada e solta como sua língua, que fala coisas desprovidas de verdade. A fixidez do rigor técnico os enrijeceu.

²¹³ . Bachelard p. Cit. p.76.

²¹⁴ . Margarida, tecelã de Resende Costa, MG.

“Eu trabalho muito, não tenho tempo pra nada(...) tem muita gente que vem aqui pra fazê entrevista sobre artesanato, então vou te falar o que é que eu faço: eu levantei teci nove tapete, depois passei prum outro tear e teci uma colcha. Isso é o dia de hoje... Faço tear a cinqüenta anos. Se quiser me entrevistar volte amanhã às onze horas mas não vá demorar mais²¹⁵”.

Aprisionada no aprendizado técnico, essa tecelã fala de modo falsamente realista que, como ensina Proust²¹⁶, provém **do “hábito de dar-nos ao que sentimos expressão totalmente falsa, que tomamos ao cabo de algum tempo pela realidade mesma²¹⁷”**. Assim fala a artesã de si e de outros com um riso nervoso que trai a emoção suspensa e dissociada própria dos discursos racionais construídos. Dela mesma nada chegou a ser conhecido, ela nunca entrou num labirinto vertical, nunca encontrou o amor de sua matéria. As referências afetuosas são ditas com estardalhaço desnecessário para um artesão que ama silenciosamente o que faz. Proust esclarece que **“a verdadeira arte prescinde de manifestos e se realiza em silêncio²¹⁸”**.

Bachelard esclarece que “o que fala no fundo, no seio das águas é a voz do remorso²¹⁹”. Seria preciso que esses artesãos, encerrados no rigor técnico, se acalmassem e silenciassem, olhassem na água parada de seu elemento, caso pudessem debruçar-se sobre si. Entretanto há a suspeita de que existe algo preso no fundo do espelho de água parada onde não existe uma imaginação viva que ofereça uma bela miragem a ser perseguida. Lá está a criatividade morta, a criança aprisionada no fundo lodoso, afogada em lágrimas, como explica essa tecelã:

²¹⁵ .Cruz, T. de M. Op. Cit. P.47.

²¹⁶ . Proust, M. – **O tempo redescoberto**. Rio de Janeiro, Globo. Coleção Nobel, 1958

²¹⁷ . Proust.p.131-132.

²¹⁸ . Proust, M. Op. Cit. P.134.

²¹⁹ . Bachelard, G. **A água e os sonhos**. p.71.

“Minha infância com a mãe não foi boa não..., lá na casa da Vó, chegava em casa ela dava couro, ela não deixava nós proveitá. Eu não sei que é namorá igual hoje, não... Não proveitou e eu não sei contá nada. Casei com doze anos sem dar um beijo, casei criança para evitar a língua do povo²²⁰”.

A criança perdida encontra-se imersa num passado que só poderia ser atingido através da imaginação que, nesse caso, encontra-se obstruída pelo medo, próprio da desesperança²²¹. Encobrindo essa lacuna, a vida é descrita de modo excessivamente realista que, como diz Proust

“Fixa secamente as linhas e superfície. É um realismo afastado da realidade que mais empobrece e entristece pois corta toda a comunicação do nosso presente com o passado do qual as coisas guardam a essência e, com o futuro, onde elas nos incitam a de novo gozá-lo²²²”.

O artesão aprisionado nesse labirinto, por vezes, encontra nas dificuldades que seu trabalho apresenta motivo para um eterno lamento, para a inveja do próximo e para a maledicência. Essa disposição se assemelha aos componentes das personalidades masoquistas que, de acordo com Freud(1976)²²³, agem como instrumentos de destruição saídos do instinto de morte, que voltando-se para fora na surdina, realiza uma satisfação libidinal pela destruição de si no outro. O mexerico, sob esse ponto de vista, é uma contradição paralisante entre uma intenção que se dirige para a vida e outra que se dirige para a morte.

²²⁰ . Cruz. Op. Cit. p.49-51.

²²¹ . A esperança é o bem maior que existe para o artesão. Isso será explicado adiante.

²²² . Proust, Idem.p.134.

²²³ . Freud, S. **O problema econômico do masoquismo**. Obras completas, volume XIX. Rio de Janeiro. Imago.

O LABIRINTO VERTICAL

A seguir, temos o artesão aprisionado no complexo de sua matéria. Ele é vítima dos caprichos do elemento que guia uma imaginação sobre a qual ele não tem nenhum controle. Ele quase não trabalha, é um contador de histórias ágil e intuitivo. Apoio-me nos dizeres de Bachelard²²⁴ sobre o perigo das metáforas para dizer que esse artesão é seu prisioneiro. A formação do artesão nele está comprometida, pois que essas imagens, nem sempre passageiras, levam a um pensamento autônomo, difícil de dominar sem o exercício exaustivo da técnica manual. Ele é prisioneiro do reino das imagens, ele é possuído pelos espíritos dos elementos. Nas palavras do ourives César Carneiro, que se perde na narração de mil histórias onde vemos sua matéria prima aprisionada no reino de uma imaginação brilhante:

“Os sábios Espíritos... É, eles usam como simbologia muito, alguma coisa da minha profissão... (riso). Pedra de toque... Nós geralmente, é... Porque você pra testar um ouro, que é uma pedra preta, você risca o ouro ali, fica amarelinho... Aí você joga o ácido, se saí, se o ácido, é... decompor...a... o ouro ali... Vamos supor... Um ácido próprio pra ouro dezoito, é nítrico misturado com muriático, o nítrico com sal, de cozinha, você tempera ele... até dezoito quilates, tudo o que você riscar na pedra, cê passa o ácido, ele come, limpa, ele tira desintegra... Então eles falam, os espíritos, que geralmente, nós da terra, nossa escola planetária, é um mundo de espíritos maiis... novos, inclusive de espíritos repetentes.. Que transgrediram as leis de Deus, são as leis de fraternidade... de responsabilidade, de honestidade, de justiça, de progresso, de trabalho... Então nós somos espíritos repetentes, somos

²²⁴ . Bachelard, G. **Formação do espírito científico**.p.101.

espíritos que gostamos muito... é de cola, de férias, de merenda e de não pagar a escola”.

O pensamento desse ourives, em que ele mistura seus estudos espíritas, comparando-os com o comportamentos dos metais, faz pensar nos alquimistas da pré-ciência que, nas palavras de Bachelard, procuram “a variedade. E essa (...) busca leva o espírito de um objeto a outro sem método²²⁵”.

Então eles fala que nós da Terra... Nós parecemos com essas jóia falsa, que é só um banhozinho de leve... É uma jóia de cobre ou de latão e dá um banho de ouro por cima... Mas não, os espíritos falam, mas não resistem à pedra de toque... Cê risca assim, ói... (faz o jeito com a mão). Já risca é o ouro, aí cê põe o ácido pra testar ouro, dez quilates que é um ouro baixo, de pouco valor... Sai tudo, você pode fazer de 1 quilate, na pedra folheada, dourada, parecendo uma douradura, eles fala que nós somos uma douradura... Qualquer... Qualquer testeizinho..., ganha... Por fora, nós da Terra apresentamo muito bem, mas o que vale é por dentro, é o íntimo, é a consciência... Agora, nós tapiamos aqui no mundo físico, mas as leis naturais ninguém burla. São... Cê entendeu? É impossível...”

O profundo desprezo que este ourives tem pela falsidade dos seres humanos é reflexo da falsidade que ele acredita estar embutida em sua matéria prima. Nas palavras de Bachelard,

“como vai o alquimista purificar a matéria se não purificar primeiro a própria alma? Como operário vai entrar a fundo, de acordo com o desejo das descrições dos mestres, no cilco da

²²⁵ . Bachelard, G. **Formação do espírito científico**, p.38.

obra se, se apresentar com o corpo impuro, a alma turva e o coração ganancioso?²²⁶”

Ele sabe que o ouro é capaz de corromper muitos corações sem cautela.

Isso é natural, no povo como nós, predominados pelo orgulho e egoísmo... Os espíritos falam que quem mais tem... Quem menos tem é o que mais tem... Graças à vaidade das mulheres... se não eu tava... Como é que eu ia criar meus filhos... A vida é muito bem feita... Os espíritos explicam... Então os espíritos explicam que a riqueza material, as coisas materiais, é um material didático O ouro também... é um instrumento, um metal... agora a gente não leva nada”.

Como os antigos alquimistas, os artesãos narradores de histórias se colocam entre os outros de sua oficina, eles geralmente gostam de trabalhar em grupo pois não conhecem os valores da solidão. Assim eles compreendem que seu papel ali é alertar seus companheiros contra a soberba e os males que a cobiça pode causar. Bachelard conta que

“não é raro encontrar nos escritos dos alquimistas um discurso contra o ouro: Tenho até aversão ao ouro, à prata e às pedras preciosas, não como criaturas de Deus – sob esse aspecto eu as respeito – mas porque serviram de idolatria aos israelitas, assim como à do resto do mundo²²⁷”.

Esses artesãos, geralmente estão no papel de mestres e, enquanto narram suas histórias, delegam o trabalho a outros.

²²⁶ . Bachelard, G. Idem.p.62-63.

²²⁷ . Bachelard, G. Idem.p.63.

“... É uma beleza... Mas hoje eu... Na oficina... Tô mais como Zagalo (risos. Eu: na reserva?) Na reserva, a turma aí ó... Romário mais novo... Maradona... Tenho um, tenho um primo que trabalhou comigo criança, o Juarez, esse é um gênio na profissão... Eu falo que ele é um Maradona. As jóia, desde menino ele faz jóia, assim que começou, com uma perfeição incrível...”

A busca da perfeição, apreciada por Cézar Carneiro, tem muito mais o sentido moral do que o trabalho em si é mero reflexo. Bachelard esclarece que **“não são os bens terrestres que esses sonhadores procuram; é o bem da alma. Sem essa inversão de interesse, faz-se um juízo errôneo sobre a profundidade da mentalidade alquímica²²⁸”**.

“Vou te mostrar aqui é o começo da jóia... Como é que faz a jóia... é um maçarico. A gás... e a oxigênio... Aqui é o cadinho de fundição, né? A gente usa muito.. O cadinho depurador... (sua voz sai com esforço, sumida no barulho feito pelo fogo... um sopro surdo)... Põe o ouro aí dentro... aí vai até 900 graus, 1000 graus, Oh... Aumenta a chama, o fogo sai com violência... Você funde o ouro... ele fica encandeceste, como uma gema de ovo. Então aí já pôs o ouro, o cobre e a prata, já está a liga... Isso aqui é uma borra... Usa borax para ajudar na fusão É, na fusão dos elementos... Cê entendeu? Aí você leva pra o laminador... quando o ouro tem impureza nele.. e você leva pro laminador... Então ele começa a trincar... não é confeccionável²²⁹... Ele fica quebradiço.

²²⁸ . Bachelard, G. Idem. P.61.

²²⁹ . Para ser confeccionável , amoldável ou maleável é preciso ter a dose certa de ouro puro. É o ingrediente divino em cada um de nós, ou, a dose de Self verdadeiro onde se faz o gancho e onde se permite manobrar.

Do ponto de vista dele, esse erro não tem a mínima importância, porque ele conduz a uma compreensão maior de todo o processo. Essa base de confiança está na grande esperança que o artesão contador de história deposita na base material de seu trabalho, reflexo sólido e limpo da verdade única divina. Portanto, assim como pensavam os antigos alquimistas, para o artesão narrador, “se a esperada ação material falhar, o acidente operacional não arruina o valor psicológico da tensão que essa espera representa. Nenhuma hesitação em esquecer essa infeliz experiência material: as forças da esperança permanecem intactas, pois a viva consciência da esperança já é uma vitória²³⁰”.

“Aí você tem que trazer o ouro novamente pro cadinho... Os espíritos falam... cadinho depurador... Tem que levar fogo do inferno. Aí você joga ácido... Inferno é o cadinho depurador... nós conhecemos muito inferno, por isso que não tem jeito de desenhar coisa do céu, nunca fomo lá, não adianta ir lá... Chega lá, a gente, nem abrir lá a gente consegue...”

O ourives mistura as impurezas que ele encontra nas pessoas e no ouro, compondo uma história única. Assim ele explica as verdades que podem ser descobertas acerca da natureza humana, através das imagens que o dominam, enchendo-o de presságios amedrontadores mas que não chegam a paralisá-lo, pois ele acredita na força de um coração honesto, capaz de ser alcançado através da abnegação, proibidade e trabalho persistente.

²³⁰ . Bachelard, G. Idem.p.61.

Desse modo o artesão contador de história se aproxima do alquimista por considerar como bem maior o conhecimento compreensivo de si, em profundidade. Entretanto, ele difere do alquimista porque, sem o auxílio do trabalho não consegue mergulhar muito fundo, ficando apenas nas histórias. Ele teme a solidão escura. Ele sai do labirinto horizontal, aprendendo aí leis de outros elementos que dinamizaram sua imaginação, porém, isso o agita excessivamente. A finalização da obra redutora das imagens à sua raiz comum, que possibilitaria o encontro da área onde está a matéria-prima amada, fica impedida. Ele não consegue completar sua formação de artesão. Entra no labirinto vertical e nele permanece pois desconfia do mundo, da natureza concreta.

“Gosto mais de ficar na oficina, o balconista..., ele tá realizando um curso preciosíssimo de psicologia... Que não é fácil lidar com as pessoas..., Então, quer dizer... eu... É muito difícil. Realmente eu tenho mais facilidade, sempre tive pra confeccionar jóia..., artesanalmente²³¹, do que... lidar com o freguês, que... (riso e silêncio)”.

A desconfiança no mundo impede o encontro do amor na arte artesanal. Amor suficientemente forte que os arranque do passado solitário, onde vive a criança abandonada com a qual precisam dialogar constantemente. Esses artesãos são possuídos pelos elementos que criam as histórias, movimentando sua imaginação de modo que esta, como explica Bachelard, **“continua a funcionar a despeito da objeções da experiência. É difícil a pessoa libertar-se do maravilhoso quando já lhe entregou sua confiança e, durante muito tempo procura racionalizar a maravilha em vez de reduzi-la²³²”**.

²³¹ . Senti que aí e quase que ao longo de toda a entrevista, ele escolhia cuidadosamente as palavras.

²³² . Bachelard, G. Idem.p.136.

O ENCONTRO CONSIGO NO TRABALHO

Alguns artesãos conseguem ultrapassar essas duas fases e encontram, como aconteceu com Cleófas, o amor que permeou seu ofício de rigor técnico em conjunção com a busca de si naquilo que faz. Considero o que Jung diz sobre os alquimistas, serve para os artesãos, ou seja, a imaginação deles pode trabalhar com ampla liberdade porque

“quando o trabalho alquímico era arduamente realizado no laboratório, havia um clima psíquico favorável, pois o alquimista não tinha oportunidade alguma de identificar-se com os arquétipos emergentes, posto que esses últimos eram projetados na substância química²³³”.

Dessa forma, embora mobilizassem durante horas afetos capazes de levá-los a uma desordem psíquica, estavam protegidos pela concentração no trabalho árduo da matéria, assim como fazem, até hoje atualidade, os bons artesãos. Esses trabalhos vão sendo construídos, passo a passo, através de avanços e através dos erros, onde nuvens de ilusão acerca de si e da realidade vão sendo progressivamente dissipadas. Como exprime Verônica tecelã:

“Meu dia? Eu não sou metódica. Gosto de me dedicar à tecelagem, fiação e tingimento. Eu mesma fio os meus fios, eu mesma tinjo, eu mesma teço. Gosto de trabalhar à noite e de levantar tarde, mas se precisar levantar cedo, eu levanto. Gosto de olhar o mundo e ir aproveitando tudo de bom no meu trabalho e passando pros meus filhos. Procuro fazer a técnica melhor, mas se não der eu adapto. Outro dia

²³³ . Jung, C.G. *Psicologia e alquimia*. P.47.

precisava fazer uma imagem difícil e para isso criei um nó diferente que nunca vi em lugar nenhum...”.

Neles habita a criatividade viva, que freqüentemente surge em suas experiências e em suas palavras na imagem da criança, com a qual conversa enquanto trabalha com muito zelo. Enquanto a criança viva que neles habita vai provocando a deformação da realidade, ele vai criando novas formas de compreensão e de extensão na apropriação do mundo. Eles são a um só tempo, como ensina Bachelard os “contistas, crianças e alquimistas que vão ao cerne das coisas; tomam posse das coisas; crêem nas luzes das coisas e nos instalam no coração do real²³⁴”. Eles são também adultos responsáveis que participam de seu mundo, embora não acreditem muito nos azares da civilização que criamos. Pensam que isso faz parte de um amadurecimento lento de toda a humanidade, e esperam enquanto trabalham. Para eles, a esperança evoca miragens que tornam o impossível possível, ao colocar o intocável diante de nossos olhos. O trabalho consciente e amado traz a esperança, como explica a tecelã Margarida “a gente tecendo tem boa esperança”. Lembremos que Penélope, a esposa de Ulisses, tece a cada dia a esperança de que o marido volte livre dos dissabores criados pelas ambições humanas, mal disfarçadas sob a capa de uma pseudo civilização. Para os artesãos, desses tempos até hoje as coisas não mudaram muito. Como explica Cleófas ao falar das guerras entre povos irmãos, como os Judeus e os Árabes:

²³⁴ . Bachelard, G. Idem. P. 127.

“A violência que eles usam ou deixam de usar, isso aí é uma questão eu estou fora, eu não vou entrar nisso. Mas entendemos que apesar de tudo o povo de Israel é uma referência espiritual. Talvez não seja agora, agora não... Eles ainda não conhecem em profundidade o que eles carregam de culto verdadeiro, de postura social e moral verdadeiras, de sabedoria de vida. Mas é uma promessa, é uma profecia, é uma coisa que Deus falou e vai cumprir e todos os povos que desejarem também vão aproveitar desses bens (...) Eles vivenciaram Deus, ainda não entenderam mas vivenciaram. Isso está com eles, Deus se manifestou através de Moisés”.

Compreendi que a esperança é o grande tesouro que os verdadeiros artesãos guardaram ao longo da história porque um dia, desde já, a humanidade vai precisar muito dela. Como diz Machado de Assis²³⁵, ter esperança é acreditar naquilo que se deseja que aconteça. Ter medo é o contrário da esperança. É impossível a esperança estar associado a uma intenção perversa. Apenas um coração sereno abriga a esperança; um coração toldado por intenções perversas não têm a serenidade necessária. Porisso, a esperança está em que, pouco a pouco, as causas das perversidades de nossa civilização sejam compreendidas como já está ocorrendo nas investigações sobre as atitudes que conduzem às causas atuais da destruição da vida

“Os recursos naturais do planeta, conceito que também abrange sustentabilidade histórica, geográfica e cultural da humanidade, sofrem acelerada destruição nesse século. Embora hajam tentativas enérgicas de reverter o quadro os resultados concretos estão longe de ser

²³⁵ . Machado de Assis **Esau e Jacó** p. 321.

vislumbrados. Eles estão descobrindo pouco a pouco que ações coletivas amplas têm menos resultados que as ações menores protagonizadas pelas pequenas comunidades locais que assumem a tarefa ao sentirem o risco da perda de identidade²³⁶”.

O espírito do artesanato que habita em Cleófas considera que as “tentativas enérgicas” para solucionar problemas dessa ordem são mentirosas. Essas tentativas mal escondem a intenção de encobrir o mal do qual parte da humanidade é responsável, geralmente aquela que tenta se livrar do problema por “tentativas enérgicas”. Entretanto, pouco a pouco, percebe-se que nada acontecerá sem que se tome consciência da própria crueldade como autora da situação criticada. As “ações coletivas amplas”, geralmente patrocinadas pelos mesmos que atuaram as ações destrutivas amplas, denunciam as falhas da civilização. Benjamin esclarece que “sentir simpatia e amor ao próximo não pode ser experimentado numa aula e sim na vivência comunitária²³⁷”, apenas na prática cotidiana de experiências individuais, e em pequenos grupos, é que a “energia específica²³⁸” do sentido moral transmite sua empatia, envolvendo cada cidadão com a parte que lhe cabe de responsabilidades. Para Jung,

²³⁶ . **Enciclopédia do mundo contemporâneo**: estatísticas e informações completas dos 217 países do planeta. São Paulo. Publifolha, Rio de Janeiro: Ed. Terceiro Milênio, 2000.

²³⁷ . Benjamin, W. **Reflexões: a criança, o rinquedo**. p. 20

²³⁸ . Benjamin, W. **Idem**.

“Depositar a esperança no Estado significa que se espera em todos menos em si mesmo(...). A contínua expansão da assistência estatal é, por um lado, muito bonita mas, por outro, bastante suspeita, na medida em que retira do indivíduo a responsabilidade, produzindo cordeiros e pessoas infantilizadas. Ademais existe o perigo de exploração dos competentes pelos irresponsáveis, como aliás aconteceu em muitos casos na Alemanha²³⁹”.

Convenhamos que a estupidez de tal atitude se alastrou por todas as partes do mundo e agora, como diz Jung, até as pessoas mais ingênuas percebem que as injustiças e desordens psicopáticas atuais precisam de um esclarecimento psicológico. Sob a ameaça crescente de destruição planetária, em que todos serão engolfados, a civilização precisa reconhecer, pouco a pouco que a solução está no desenvolvimento das consciências individuais.

A consciência individual é longamente preservada no trabalho artesanal; não busca esconder os erros, é ocasião de revisão de si e da preparação de novas tentativas. Herdeiros do pensamento dos alquimistas, os artesãos valorizam a busca, a demora de conseguir o desejado e seu trabalho é sentido como um sacrifício necessário para se obter êxito, para eles o tempo está inserido na obra, eles não procuram atalhos. Bachelard esclarece que **“quando uma experiência alquímica não dá certo, a conclusão é apenas que não foi usada a matéria adequada, os germes exigidos, ou até o tempo da produção ainda não chegou”**. É preciso adotar a postura psicológica correta para

²³⁹. Jung, C.G. Aspectos do drama contemporâneo.p.23.

fecundar o ovo, não adianta enganar, os erros de conduta aparecerão, agora ou para as gerações futuras.

É preciso, portanto aproveitar dos artesãos os meios para desenvolver a consciência individual. Livrar-se dos automatismos e das arrogâncias, apropriar-se de si e por seu elemento a serviço de uma vontade firme de acertar, e de uma humildade serena de reconhecer o erro. Conhecer o ouro do silêncio e os valores da solidão, tecelões que são da consciência individual, cujo espaço interno único é o da verdade individual e real de cada um, da qual o bom artesão se apropria em aproximações sucessivas ao longo de sua existência. Winnicott²⁴⁰ esclarece que esse espaço verdadeiro tem início ainda no bebê, que cria algo consistente que aos poucos vai-se ampliando, “num relacionamento secreto e silencioso com um mundo interno essencialmente pessoal e íntimo de fenômenos subjetivos, e é exclusivamente esse relacionamento que o faz sentir-se real”. Esse autor desenvolve a idéia de que, a partir daí, no centro de cada pessoa, forma-se um elemento recluso que é sagrado, e de cuja preservação depende a satisfação da necessidade de se estar secretamente isolado sem, entretanto, ficar insulado.

Sobre a conquista da matéria prima temos no trabalho de Bachelard sobre a formação do espírito científico, que, não só para os cientistas de profissão, mas para que toda a humanidade exerça seu direito livre de criar, libertando-se progressivamente dos obstáculos do passado e dos domínios alheios à sua vontade consciente é imprescindível partir de uma verdade primeira, que apenas pode ser encontrada através do olhar simples da criança, do alquimista e do artesão. Dessa origem humilde, pode-se aventurar sobre os inúmeros obstáculos que precisam ser enfrentados, empreendendo com confiança e

²⁴⁰ . Natureza Humana e Gesto Espontâneo.

honestidade uma psicanálise progressiva de si, pois que “os obstáculos aparecem no âmago do próprio ato de conhecer”, que é um avanço através de erros, de imagens que maravilham para se distorcerem em seguida, e em aproximações sucessivas. É preciso apreender as mensagens inscritas nas entrelinhas dos fenômenos objetivos que acontecem, desconfiar da objetividade excessiva, e aprender a fazer **“a psicanálise anagógica”²⁴¹** do alquimista, que habita no âmago de cada um de nós, através do trabalho interessado e aplicado. Usar esse alquimista, espírito do nosso elemento, como tradutor de nossas transferências, pois a verdade individual está lá. Bachelard esclarece que **“(...) é no centro que está o mistério da vida; tudo o que está oculto é profundo, tudo o que é profundo é vital, vivo: o espírito formador é subterrâneo”²⁴²**. O ego humano, atento a tudo isso, vai dosando os ímpetus naturais, vai delineando e formando progressivamente a desejada consciência ética.

A MATÉRIA PRIMA - LUGAR PERMANENTE NO MUNDO

Depois que o artesão descobre que algo seu, um elemento que o atrai, habita uma matéria, ele nunca mais a esquece. Ele quer manipulá-la, desenvolvê-la e desenvolver, com ela, a si mesmo. Um vínculo de extrema intimidade entre ele e essa matéria se desenvolve. Ela vira sua companheira, uma espécie de talismã. Ziegler(1998)²⁴³, estudando os artesãos egípcios descreve como ao longo do desenvolvimento de sua arte os artesãos vão transformando os objetos que servem ao cotidiano,

²⁴¹ . Bachelard, G **Formação do espírito científico**. p.174.

²⁴² . Bachelard, G. Idem. P.220.

²⁴³ .**Tesouro do Egito do museu egípcio do cairo**. Editor Francisco Tiradritti Araldo de Luca. Editora Manole. São Paulo.

de modo que alguns deles viram talismãs carregados de força. Entendo que a confecção desses talismãs é acompanhada da intenção de portar a síntese da matéria prima o tempo todo perto de si.

Do mesmo modo que Cleófas só conseguiu a cerâmica por muito esforço de vontade; que Lusa foi afastada da argila ainda na infância, para desempenhar papéis sociais; que Donizeti aprendeu sua arte aguçando os ouvidos e observando atentamente as orientações do patriarca artesão, enquanto este passava seus conhecimentos aos ouvidos moucos de seus filhos, para que o artesão conquiste sua matéria, (com freqüência) ele tem que vencer obstáculos difíceis, de modo que ele passa sempre pelo perigo de não conseguir tomar posse de sua arte, não conseguir o domínio sobre aquilo que deseja com intensidade, e isso intensifica mais sua crença de que sua matéria é o bem mais precioso que existe.

Mário Magalhães, ainda na infância, olhava e observava as entranhas dos violões, associando a passagem do ar com as nuances de som. O buraco característico desse instrumento oco, que deixa sair de si um som maravilhoso, oculta, no interior do menino curioso, a possibilidade de que o coração do instrumento deve estar em algum lugar, dando-lhe a possibilidade de comunicar-se para além do tempo e do espaço, emitindo sua intenção cujo som é o eco.

O artesão de violões, Mário Magalhães, tocando o violão enquanto fala, explica como já tinha o violão dentro de si, quando teve a primeira oportunidade de possuir um bom violão, que o acompanha até hoje:

“Depois que aposentei, cheguei numa oficina de violão, eles tavam precisando de artesão e arrisquei. Aí falei assim...

Eu vou fazê um violão igualzinho a esse aí que vosmicê tem na mão... O dono falou: - Quanto tempo você precisa? Aí falei assim: - E se fazer um violão igual aquele lá, cê, aí, o senhor me dá ele? De graça? Ele falou: - Dou. Mas se cê não fazê e desperdiçá a madeira aí cê paga a madeira. Eu fui e arrisquei (ri, torcendo as mãos).”

O desejo de Mestre Magalhães pelo violão é tão intenso quanto o desejo de Cleófas pela cerâmica : *“fazer uma peça pra mim era um sonho... O fato de fazer uma peça para mim era assim... Era uma coisa muito alta que eu poderia conseguir... Mas eu não sabia como...”*

Ele recorda o violão da infância, o som, e observa o violão da oficina e seus dedos, lentamente, montam o violão mais bem feito que o dono da oficina já vira.

“Demorei vinte dias... Fui fazendo, imaginando a passagem do som pelas cordas. Antes, quando eu tinha tempo, pegava resto de madeira e improvisava violão. Aquele era de verdade. A gente percebe o som que vai sair. Não sei como, mas sabia que tinha de tê leveza, tinha de sê maleável. Aí entreguei o violão e disse: - só que a pintura não faço... Sei que o verniz de violão não é verniz de móvel... É outro verniz. – O dono da oficina invernizou o violão que fiz e me deu ele. O técnico falou: - O violão dele ficou muito bão! Ganhei também o emprego e fui durante anos seu empregado de confiança, depois saí”.

O estabelecimento da relação como uma espécie de amuleto ou talismã que passa a acompanhar o indivíduo, mesmo que apenas na imaginação, pelo resto de sua vida, importa na medida em que, como explica Chevalier e Gheerbrant, o talismã fixa e concentra toda a força do indivíduo, atuando em todas as suas dimensões, e estabelecendo o homem no coração dessa força, aumentando sua vitalidade, tornando-o mais real. Do ponto de vista dos artesãos que pesquisamos, a matéria prima vira amuleto porque depois de descoberta passa a ocupar o centro de suas preocupações. Ocupa o lugar do coração, porque é amada. O artesão espera o momento precioso em que poderá dedicar-se ao trabalho. Assim explica Cleófas:

“Queria que minha oficina fosse dentro de minha casa, às vezes estou numa linha boa de trabalho e não gosto de parar quero continuar, quero ir até o fim...”

Também a relação da matéria prima com o coração, com o lugar onde se concentram todas as forças vitais do artesão, estão relacionadas com o elemento que empresta suas leis à imaginação, essa forma de pensar, diferente da razão. O desenvolvimento do pensamento através da imaginação coloca progressivamente o pensamento racional como função auxiliar desse primeiro. Isso modifica profundamente a vida do sujeito artesão como um todo, destacando-o da história contemporânea que privilegia o pensamento racional.

Quero dizer que o artesanato desenvolve no artesão uma forma diferente de pensar que não é nem pré-científica, como o pensamento do senso comum, nem racional como o pensamento científico. Trata-se de um pensamento poético. Felício(1994) esclarece que, para Bachelard, tanto o pensamento pré-científico, como o pensamento racional, são pensamentos fixos presos a uma realidade homogênea e de uma

totalidade indiferenciada. O pensamento da imaginação, desligada das imagens conhecidas e familiares, que ultrapassa e transcende o universo conhecido, parte, como explica Felício, do nível onírico do sujeito e não de seus conceitos. Compreendo aí que o conhecimento trazido pela imaginação põe a descoberto a poética do indivíduo, a sua cor, a sua maneira de pensar. O seu pensamento em si, de interesse da razão, é apenas uma consequência. É a forma de pensar que diz da real natureza do sujeito, da essência que habita seu coração, síntese de todas as imagens e metáforas que o habitam. Fonte de sua emotividade poética, de sua força vital.

De acordo com Jung, o conhecimento penetrante nas limalhas mais ínfimas da natureza, natural da imaginação com seus desdobramentos, faz parte da inteligência do coração, que acessa aspectos da realidade para além do realismo perceptível e óbvio, cuja sede costumamos localizar na cabeça. Uma bela imagem alquímica retrata com precisão essa correlação entre o coração e a imaginação autônoma, enquanto inteligência penetrante desse órgão.

“Através de milhões de evoluções em torno da terra, o sol teceu o ouro dentro da terra. Progressivamente ele imprimiu sua imagem na terra. O ouro é isto. O sol é a imagem de Deus; o coração, a imagem do sol no homem, tal como o outro dentro da terra é também designado por “Deus terrenus(...)”²⁴⁴”.

²⁴⁴ . Jung, C.G. *Psicologia e alquimia*. P. 357.

Para alguns gnósticos, o coração é o órgão pelo qual, o Deus escondido em cada um dos seres humanos, conhece a si mesmo. É dele que nasce a consciência divina à partir do crescente aperfeiçoamento individual.

O sol é outra imagem da consciência. Desdobrando a imaginação através de um elemento que lhe auxilia para não se perder no universo arquetípico, o artesão desenvolve uma ética própria, um consciência de si, do outro e do mundo. Ele se prende a sua matéria como a algo imortal. Assim explica a ceramista Shoko. Filha única de uma tradicional família da nobreza do Japão.

“Teve guerra, eu era perto de Tóquio, Okahama, nasci. Até essa época era simples assim... menina normal, tranqüila, não tinha sofrimentos. Depois casa, cidade inteira bombardeada... Não sobrou nada. Então passei aquilo. Já aprendi muita coisa... Meu pai faleceu logo depois da guerra. Parece que sofreu muito, mas na verdade já aprendeu muita coisa, né? Daí conheci cerâmica... Que tem vida longa, que nunca morre, imortal... eu sentia... Comecei a interessar muito... essa é minha vida aprofundar mais o trabalho. Se eu pudesse fazer trabalho imortal... perguntas assim... sempre pensando...”

A cerâmica foi o amor capaz de sobrepujar a morte. Fazer acreditar na vida, na imortalidade de seu elemento amado, no qual toda a confiança podia ser depositada. No qual podia centrar todas as suas forças. É o próprio corpo que é redescoberto numa outra substância. Assim ensina Mário Magalhães, artesão de violões, acariciando com extrema suavidade as curvas do violão que tem no colo enquanto fala:

“O jacarandá ele é bom tanto... O violão tem essa volta, né? Então o jacarandá pra fazer isso ele é uma beleza, ele enverga sem quebrar, normalmente, enverga. Então a gente afina normalmente essa placa, né? Esquenta um pouquinho com o fogareiro... É madeira linda, boa, o caruncho não pega ele... Não, não... E é bonito, e é bonito... Uma cor bonita, né? O jacarandá... E... Eu acho que o jacarandá dura sesxo (ele quer dizer séculos e sai assim, talvez por desconhecer a pronúncia correta da palavra, talvez por ato falho)... O som... O som é bom demais, que sai do jacarandá... Pode tocar rádio, passar avião, qualquer barulho, não rouba o som do violão de jacarandá...”

Os braços negros de mestre Magalhães confundem-se com a madeira. Sob a luz amarelada de sua oficina, por vezes tive que apurar a vista para destacar o instrumento de jacarandá de sua pele escura. A sensualidade da relação dele com o violão é permeada por um amor profundo por aquilo que lhe é mais caro. O violão o conecta com um passado do qual ele apenas ouviu falar e naturalmente construiu sua história sobre ele:

“Falar sobre o violão foi isso, foi uma evocação mesmo, parece que veio de descendência, né? Mais eu não conheci mesmo ele não, que era do Rio de Janeiro, né?”

Suspira, enxuga o canto dos olhos e continua.

“Meu avô... Ele morava no interior do Rio de Janeiro... Isso deve fazer mais de... Uns cento e tantos anos, né? Meu avô era escravo... tão inteligente que era... Divia tocar instrumento, tocava muito bem... Viola. Naquele tempo escravo não comia, não muçava... Tinha lá pro terreiro... Então a mulher lá do meu avô (era a mulher do dono da fazenda, a senhora do Avô escravo), disse: - Oh! Seu Manuel, o senhor toca lindo mesmo. Cê entra na casa, vem pra cá, ensina meus filho a tocar violão.

Diz que ele tocava até ópera, cantava lindo mesmo... Lá todo era inguinorante, ninguém sabia nada. A Senhora gostou muito. O patrão ciomou, zangou e mandou bater nele... O povo era ruim, né? Aí ele fugiu, largou a famia, tudo. Ninguém mais soube dele. A Senhora procurou mais... Fugiu”.

Mestre Magalhães fica extremamente comovido com essa história. Trata-se de uma história de amor que envolve, como a de Cleófas, um homem e uma mulher de espíritos elementais diferentes, reunidos numa matéria prima. Cleófas e Anita são como a Terra e a Água que reunidas dão a cerâmica perfeita. Manuel Magalhães (avô de Mário Magalhães) é o Ar, leve e solto e a Senhora de escravos é a Madeira do violão, cujo coração quer aprisionar o espírito volátil dentro de si. Não é a disputa entre o Ar e a Madeira, no caso do violão, que produz a melodia? Não é a suavidade com que a madeira do jacarandá nobre enverga sem quebrar que faz com que o Ar sintase, em seu interior, centro do universo, dono do espaço, podendo desenvolver sua arte com toda a maestria? Certamente que o Avô de Mário Magalhães e sua Senhora encontraram, um no outro, suas naturezas primitivas, e esse fenômeno singular atraiu o ciúme do patrão quando soube não possuir a alma de sua mulher nem de seu escravo.

Mestre Magalhães tem em seu violão de jacarandá o duplo amado, desejado e adorado, que incorpora em si o amor proibido no passado entre seu avô escravo e uma Senhora da corte. Ele, mestre Magalhães, músico, foi toda a vida escravo do trabalho de pedreiro. Agora, na velhice, ele faz o casamento sagrado com sua matéria prima, o violão de jacarandá, instrumento de matéria nobre.

O casamento sagrado, como foi explicado na análise de Cleófas, faz parte do opus alquímico da “Ópera do Sol”. Trata-se, na maioria das vezes, da reunião de dois aspectos psíquicos, um consciente e outro inconsciente, que embora apresentando-se como opostos, são de uma mesma natureza. Esse casamento sagrado produz um terceiro fator, síntese de seus pais que são uma espécie de redução da multiplicidade anterior numa raiz comum, numa imagem nova, quintessência do encontro da consciência e do inconsciente de cada um do casal arquetípico, mobilizados em qualquer indivíduo em experiências de amor como esta.

Pelas imposições do ato de criar, o artesão desenvolve com profunda dedicação seu trabalho, acaba por desencadear, pelo esforço da imaginação, o processo inconsciente de redução de si naquilo que ele faz, naquilo que ele deseja, naquilo que ele tem como objetivo central de sua vida. Para os artesãos, dentro da sua simplicidade, o processo inconsciente, chamado pelos alquimistas de “Ópera do sol”, é experimentado na forma de um êxtase do qual eles sentem dificuldade de falar. Com frequência projetam a outra metade de si, a parte inconsciente, relativa ao sexo oposto, na matéria no espaço da oficina. Essa relação de amor projetada na matéria fomenta sua intensificação a níveis altíssimos, promovendo o desenvolvimento interior do artesão e a aprimoração de sua arte. O que Bachelard esclarece à cerca dos objetos, serve para a matéria modesta²⁴⁵, que é sacralizada pelo devaneio que a transforma de algo familiar e amado, a algo sagrado e pessoal, tornando-a um amuleto que ajuda o artesão a proteger-se no caminho da vida.

²⁴⁵ . Referida pelos alquimistas como “impura, meretrix, prostituta, “corpus imperfectum”, que se acha recoberta de trevas como o homem inconsciente, não redimido que anda na escuridão. In: Jung, C.G. **O símbolo de transformação na missa.** p.7.

Nessa sacralização da matéria, toda a oficina é sacralizada. Pacheco descreve esse espaço sagrado da seguinte forma:

“O trabalho do santeiro é paciente, delicado e sensível. Cultiva-se em ambientes não poluídos pelo ruído ou outras pragas urbanas. À mestre Alberto, vi-o trabalhar pausado e silencioso em sua oficina. A luz entrava pela janela(...) modelando tênues veladuras nos objetos que ambientavam aquele espaço encantatório. Os objetos e ferramentas eram referências passadas e presentes do artista de gestos exemplares a esculpir o cedro. Aqui o relógio do tempo move-se em outra velocidade. Noutro ritmo e com outra duração. E para o mestre o tempo conta pouco. Horas, dias, meses são apenas balizas de quantidade infindável de golpes de goiva que, pouco a pouco, pedaço a pedaço, conformam a escultura. A realidade são as mãos levíssimas e cautelosas do imaginário, dando vida às imagens, especialmente as interiores que os mortais vulgares não conseguem ver”.

É visível que a sacralização do espaço se estende ao corpo do artesão que parece, por vezes, perder o aspecto humano e funciona movido pelo elemento que se apossa dele. É bem provável que no interior do corpo do artesão funcione uma oficina microscópica movida por um complexo. Pude verificar isso no meu encontro com Juarez, um

ourives cuja criatividade se equipara à habilidade técnica muito desenvolvida.

Cheguei em sua oficina e minha voz ficou suspensa frente ao olhar que ele me dirigiu, erguendo uma de suas sobrancelhas peludas e penetrando-me com um olhar de esguelha. Seu olho miúdo e agudo perscrutava-me. Fiquei esquecida de falar, pensando do que se tratava. Parecia estar diante de um gnomo ou de algo que, certamente era bem mais puro e verdadeiro do que eu. Lastimei, por um instante, não ter levado máquina fotográfica, depois julguei essa idéia uma loucura pois certamente que aquela imagem não sairia impressa numa foto comum. Enquanto ele me examinava detidamente com o canto do olho, senti como se meu corpo fosse perdendo a concretude. Meu desejo de fazer a entrevista se perdeu e uma sensação difusa de incerteza tomou conta da idéia. Enquanto isso ele apertava na ponta dos dedos um pedaço de ouro e com a outra mão trabalhava com uma ferramenta. Me ocorreu que ele estava em estado de transe, experimentando, na pepita de ouro em seu corpo e no espaço da oficina a face da natureza em estado puro.

Após algum tempo, que não saberia precisar quanto, ele virou-se, deixando o metal e a ferramenta sobre a banca. Tirou o monóculo que usava no olho direito e ficou olhando-me com a boca semi aberta. Expliquei a minha presença, desculpei-me, e disse que tinha chegado ali trazida por um outro ourives que tinha sido seu mestre. Miraculosamente ele sorriu, agora parecia um homem comum, apertou-me a mão e disse que eu podia ficar com ele o tempo que precisasse.

Entrevistei também uma ceramista freira que trabalhava a cerâmica dentro do claustro com o auxílio de um outro ceramista, oleiro primitivo que depois se tornou ceramista, que fazia o trabalho pesado de trabalhar a terra, oferecendo a ela as peças já formadas de acordo com

seus pedidos para que ela fizesse os entalhes, os delicados trabalhos da arte final do jeito que lhe aprouvesse. Ela fala da argila e do Oleiro alternadamente, confundindo um e outro, como uma coisa única.

“O barro é sovado pela maromba. Aí ele descansava. O ideal era ele descansar, pelo menos, uns dois dias mas essa pressa... Ele achava que ia ajudar... (eu: ele quem?). Quando ele... é que a gente chamava um oleiro de fora... Aí ele vinha ficava dois, três dias. Ele chegava Sexta-feira à noite e, às vezes tinha pressa e trabalhava à noite mesmo”.

Nessa entrevista, de início, tentei saber quando ela estava falando do barro e quando ela estava falando do Oleiro. Porém, as trocas se repetiam com tanta frequência que achei conveniente não perguntar mais e tomar o Oleiro e o barro como duas imagens que, para irmã Manuela, eram um só objeto. A minha tentativa de esclarecer se ela falava do Oleiro ou do barro a fez explicar-se da seguinte forma, como se minhas indagações insinuassem algo contra a castidade de suas intenções.

“Ele vinha e ajudava muiiito, então assim, era uma pessoa boníssima que a gente deve muiiito, porque ele fazia um sacrifício para nos ajudar... Então ele vinha, voltava, tudo bem. Mas ele fazia as peças e eu dava o modelo pra ele. Essa eu quero aberta, eu quero fechado, eu quero reto, eu quero curtinho... Como! Eu deixava tudo pra ele assim... Escrito a lista e depois então quando ele terminava ele ia embora, né? Depois eu ia lá, ensacava as peças uma a uma. Depois passavam-se dois três meses e a gente trabalhava as peças...Entalhe, baixo relevo, aplicação... tudo quanto tipo de trabalho, né? Aí depois tornava a chamá-lo. Ele vinha, trabalhava na clausura. É porque operário tem licença de entrar, né?”.

Essa relação casta entre a ceramista Manuela e sua matéria prima que, por vezes, é projetada no Oleiro, faz lembrar as mais delicadas histórias como a de Amor e Psiquê. Ela não podia conhecê-lo. As mãos invisíveis do castelo de Eros serviam Psiquê, satisfazendo todos os seus desejos, menos o mais caro e proibido, que era ver o belo deus em pessoa. Entre irmã Manuela e o Oleiro passava-se algo semelhante. Ele providenciava para que nada faltasse a ela, todos os seus desejos, expressos nos bilhetes, executados com rigor num diálogo silencioso que entre eles se estabeleceu. Aí, a castidade é qualidade imprescindível para que a arte se desenvolva com tal primor. Ela é a filha dos dois. Tão amada e sagrada que não pode ser tocada, como a imagem de Narciso **“o menor suspiro que eu exalasse viria arrebatá-me o que eu adorava”²⁴⁶**. É no silêncio e na solidão que ambos trabalham reunidos na matéria prima. A proibição de uma conversa direta, possivelmente, foi desenvolvendo na imaginação do Oleiro a idéia de poder encontrá-la, mesmo que para isso precisasse morrer para o mundo.

“Mas aí depois, nesse meio tempo ele resolveu: - Vou pra um mosteiro mesmo, minha vocação é ser monge, aí eu vou.- Até uma senhora ajudou muito. Deu o enxoval a ele deu tudo e ele foi, mas... Não se adaptou bem no mosteiro, porque sendo artista ele talvez queria resgatar também a parte artística... e não conciliou... Talvez seja isso... Tem uma disciplina, você tem que seguir o ritmo do mosteiro...”

²⁴⁶ . Valéry, P. In: Bachelard, G. **A água e os sonhos**.

Vimos em Otávio Paz que a jornada do artesão não pode ser dividida em horário rígido, seu ritmo de trabalho obedece a seu corpo e a sua sensibilidade; de outro modo o produto seria seriamente afetado. Porisso o Oleiro não pode conciliar sua vida com a do mosteiro. Ele fora para o mosteiro, certamente pensando aí poder realizar sua arte com uma profundidade ainda maior, mas saiu desiludido.

Na relação com irmã Manuela, enquanto ele purifica o barro, ela o transforma em símbolos celestiais, ajudando o Oleiro a desenvolver sua imaginação, preparando-lhe o caminho para que ele se tornasse ceramista como ela.

“Ele aprendia num instante, uma explicação simples, um primeira explicação que ele já pegava e já ia a mais...”

No mosteiro, a purificação da matéria prima, corpo do monge, está entregue ao poder da igreja sob as ordens do Papa, sobre o qual o Oleiro não tinha nenhuma projeção. Como Cleófas na relação com o Pastor protestante, o Oleiro não podia submeter-se a ordens inorgânicas, alheias a si, alheias ao sagrado natural e autêntico. O funcionamento possivelmente esclerosado do mosteiro não lhe interessava. Sua transferência estava na prima matéria, em irmã Manuela, só elas juntas podiam purificar sua imaginação e seu corpo, só com elas poderia desenvolver sua arte, seu “opus” sagrado. A argila serve a esse oleiro como miragem do outro amado. Ele conversa com esse outro e esse outro conversa com ele na interioridade da matéria e em seu coração. A esperança do encontro real existe porque nada para ele é mais real do que essa irreabilidade que a matéria prima lhe proporciona. É uma esperança que atravessa o verde da obriedade natural. É uma esperança azul reveladora dos segredos naturais mais ocultos. Assim, esse Oleiro abandona o mosteiro e descobre na humildade de uma oficina um

espaço, para ele, mais sagrado que o mosteiro, onde atravessando espaço e tempo, conversa solitário e silencioso na intimidade mais íntima que alguém pode ter.

“Então ele vinha... Ele não precisava do dinheiro, a gente pagava. Ele vinha em consideração à gente”.

Ele não sabia quem lhe escrevia os bilhetes fazendo-o observar que um simples vaso poderia ser desdobrado numa infinidade de formas. Depois de afastado por alguns meses, ele retornava para assar as peças que irmã Manuela trabalhara e revia seu trabalho recoberto por imagens maravilhosas, aquelas que só são vistas nos belos sonhos. Só isso já era pagamento suficiente para seu trabalho.

AFINAL, QUEM É O ARTESÃO?

Os artesãos não são cientistas. Embora façam pesquisa de materiais, embora cheguem a resultados práticos, por vezes esperados, e busquem a precisão de suas ferramentas, eles não se interessam por inovações tecnológicas e nem pelo conhecimento racional, objetivo de sua matéria. Eles gostam de fazer bem feito e, em vista disso, desenvolvem técnicas bem racionais, mas gostam de conviver com a imaginação acerca dos elementos, dos espíritos que habitam a matéria, e consideram qualquer tentativa direta de desvendar os segredos naturais um sacrilégio que pode ser punido com a perda da capacidade de criar. Eles têm uma intuição viva sobre os abismos onde habita a sabedoria natural, cuja violação, de acordo com Nietzsche(1988), conduz as piores tragédias já conhecidas.

Os artesãos são os poetas mais radicais que existem porque sua poesia está escrita, como uma condenação, em sua matéria querida, em sua própria pele. Nietzsche esclarece que

“Para o verdadeiro poeta a metáfora não é uma figura de retórica, mas uma nova imagem que substitui a primeira imagem e que paira realmente diante de seus olhos, em vez de um conceito, uma característica, não é um composto de feições elementares, mas uma pessoa viva que o obsidia. (...) só é poeta o homem que possui a faculdade de ver os seres espirituais que vivem e brincam em torno dele(...)”²⁴⁷.

²⁴⁷ . Nietzsche, F. **A origem da tragédia**. Lisboa, Guimarães editores. 1988. p.73.

É preciso perguntar de onde nasce esse poeta artesão tão diferente dos poetas eruditos que conhecemos, que gastaram horas de estudo para elaborar suas imagens, para reaproximarem-se da natureza de modo protegido pelo anteparo da cultura. Como é que os artesãos, já na idade adulta, se mantiveram tão próximos à natureza como crianças pequeninas, como se estivessem ainda presos ao seio da mãe?

É difícil responder essas perguntas, mas posso lembrar, baseando-me no que vi na pesquisa de campo, que a maioria deles, nem bem nasceu e já foi engolfada pelo desejo ardente de possuir sua matéria prima. É como se esta fosse o segundo objeto de suas vidas, depois, obviamente, de alguém que lhes fez o papel de mãe.

Será que o artesão, pela ligação forte com a matéria de seu trabalho, através do fazer e através do devaneio, estaria numa prisão incestuosa?

A maioria dos artesãos que conheci participa pouco das comunidades da qual faz parte. Costuma trabalhar a maior parte do dia, participar um pouco da vida de casa e quase nada da vida social. Entretanto, a maioria deles têm uma história de amor satisfatória, experimentada com outra pessoa para contar, pensam nas obrigações que assumem quanto a seus filhos e aprendizes, e perseguem em seu trabalho a imagem de um ser idealizado. De acordo com Laplanche e Pontalis(1977), o desenvolvimento dessas ações na vida está para Freud ligado ao declínio dos complexos parentais. Ou seja, as ações de casar, criar filhos e desenvolver um trabalho, enquanto realizadoras de individualidades, acontecem na razão crescente da resolução dos complexos e decrescente do recalque de desejos proibidos. Também é digno de nota o fato de que, na época em que o artesanato era a forma habitual de produção de objetos do cotidiano, os artesãos organizavam-

se no cuidado das pessoas carentes, desamparadas, órfãos e viúvas, em especial daqueles que tinham relação com seus aprendizes. Eram, portanto, pessoas que funcionavam como aglutinadores sociais. Na atualidade, na medida em que passaram a ocupar a periferia social, perderam esse caráter, mas é visível que são ligados especialmente entre si e não deixam de atender às necessidades dos outros.

Por outro lado, o silêncio e a solidão onde mergulham durante horas a fio, sem que isso os perturbe ou afete, ao contrário os agrada, faz pensar que são seres pouco sociáveis e desconfiados em relação ao mundo onde vivem. Além disso amam mais a seu trabalho que a tudo no mundo. Soube de um fabricante de sinos, mestre de Donizeti, que no dia em que faleceu a mulher,

“ficou lá um pouquinho, ainda não tinha saído o funeral ele já estava trabalhando... Na hora em que o carro da funerária passou, ele levantou a porta da oficina e ficou trabalhando como um menino...”

Esse fato inusitado na vida do mestre italiano Jacomo Crespe repetiu-se na morte de sua filha. Sua tristeza foi tamanha que Donizeti afirmou que o velho artesão *“ali morreu uns 50%”*. Entretanto, mesmo assim continuou trabalhando, o que levou outros aprendizes a dizer:

“Porque é que o Senhor não pára, Sr. Jacomo, não é sobre respeito, porque nós não podemos ensinar ao senhor. É o senhor que tem pra nos ensinar... Mas é um momento... O Senhor não sente dor?”
Ele falou assim:

“- É por causa da dor que vou ao trabalho”.

Como compreender essa dor? Esse fato narrado com extrema comoção por Donizeti, sobre o velho artesão cujo exemplo imitou, fez lembrar uma experiência semelhante experimentada pelo Iogue indiano Lahiri Mahasaia. Sua filha morreu enquanto ele estudava e rezava o Bhagavad Gita, ainda assim ele não parou de orar. Seu discípulo mais querido achou conveniente dizer - **“Talvez eles estejam retirando o corpo morto. Vamos parar agora”**. Ao que o mestre respondeu - **“Eles vão fazer o trabalho deles, por favor, continuemos o nosso”²⁴⁸**. Encontrei também nas palavras de Cristo a um discípulo que pede um tempinho para enterrar o pai: **“Deixa que os mortos enterrem seus mortos; tu, porém, vai, e anuncia o reino de Deus”²⁴⁹**.

A atitude de alguns artesãos, cuja semelhança faz pensar na de seres tão altamente espiritualizados, leva a crer que em seu trabalho está depositada sua intimidade mais preciosa, uma vida que nada tem a ver com a vida concreta que conhecemos que, nas palavras do artesão é o único calmante para a dor incurável da perda de um grande amor, nas do Iogue, é o único trabalho que cabe a um Iogue e, nas palavras de Cristo, é “o reino de Deus”. O trabalho do artesão, para ele, parece tratar da poesia verdadeira, uma poesia sentida na carne, experimentada no sangue, que os faz continuar perfurando as imagens para que nasçam outras, encontrando preciosidades simples cujo maravilhamento experimentado estimula a continuação do fio, a perseguição de uma verdade. Eles não esperam alcançar e dominar a verdade em si, a simples perseguição já os satisfaz e realiza.

²⁴⁸ .Paramahansa Prajnananda – **Divine blossoms**: the lineage of kriya yoga masters. Austria. Ueberreuter print und Digmedia. 2000. p.16.

²⁴⁹ . Lucas, 9, 59-60.

O artesão é, portanto, um poeta da matéria. Ele fala pouco e explica-se com dificuldade, porque sua comunicação é através de um fazer. A palavra proferida por ele tem a força numinosa que anima também suas criações, onde tempo e espaço estão condensados e, na forma explicada por Cortazar(1974), submetidos a tanta pressão espiritual e formal que provoca uma abertura para além de si mesmos. Os vasos de Cleófas fazem pensar nos desertos de Jericó, no palácio de Salomão, na sabedoria do Rei Davi. As imagens da casa da fazenda de Lusa faz lembrar, a um só tempo, as linhas arquitetônicas da Grécia antiga e as cabanas de nossos índios. Os vasos de irmã Manuela são rebordados por mosaicos que lembram as mais antigas mesquitas árabes. Sem esmiuçar muito, os trabalhos das tecelãs mineiras são infinitas tramas, quase sempre lineares, que se repetem, guardando semelhança com tecidos tidos como do período Neolítico.

Os artesãos que colocam suas vidas na lida com a matéria, operam a cada dia um trânsito que pode atingir as mais antigas experiências da humanidade. Os elementos água, fogo, ar e água, como ensina Bachelard, servindo como primeira imagem e dinâmica de uma alma primitiva que se desenvolve na interioridade dos poetas, conduzem à expansão do espírito em torno de um eixo, retomando constantemente os temas mais primitivos que têm relação com os complexos do indivíduo artesão.

Muitos artesãos, como Lusa, que estudou na Grécia, como Shoko, que é descendente de uma linhagem de samurais, como Renato e como Verônica, que conhecem o pensamento racional elaborado, reconhecem no conhecimento através da imaginação uma superioridade. O maravilhamento que experimentam através desse conhecimento deixa o

entusiasmo natural diante das descobertas rápidas, em cima do novo sempre igual, completamente desbotado.

Entretanto, ainda é possível esclarecer mais um pouco acerca da relação dos artesãos com esses elementos básicos, construtores das primeiras imaginações humanas, impossíveis de serem esgotados em estudos científicos. É possível tentar conhecer um pouco mais sobre a origem da ligação entre os artesãos e os elementos através das imagens do sol e do coração, representantes mais recorrentes das funções psíquicas que serviram para a humanidade criar seus mitos e símbolos.

O fato de que a civilização egípcia é a mais conhecida por seu artesanato, aliás, única fonte atual disponível de seu conhecimento, me fez resolver, nesse momento do trabalho, procurar algo de sua arte, de seus mitos e simbologias, que pudesse trazer algum dado novo sobre a conexão que estou tentando estabelecer entre o trabalho do artesão, a concentração da vida no objeto e a comunicação dessa vida através do trabalho. E além disso, qual o sentido dessa vida nova que o trabalho do artesão destampa?

Encontrei em Huyghe que a idade agrária da humanidade, ou seja o período Neolítico, se inicia com a descoberta do metal. Daí surgiram as primeiras civilizações, dentre elas a Egípcia. De acordo com ele, quase todos os impérios agrários foram adoradores do sol e, esses impérios têm suas raízes submersas na noite dos tempos e se ligam a uma base rica e contínua da pré-história, tendo portanto atrás de si uma memória artística que reporta às primeiras idades. Na arte egípcia, os aspectos mágicos e sagrados da natureza, herdados da concepção da arte rupestre, estão impressos nos objetos. Fora isso, ainda de acordo com Huyghe, a natureza vegetal, a planta, a flor, descobertas na cultura agrária, aderem de modo definitivo à magia original. Recentemente, percebi que alguns

dos vitrais da igreja Nossa Senhora do Brasil, em São Paulo, construção relativamente moderna, representam imagens de virgens de flores e florestas, compondo um conjunto bastante harmonioso com o leque da iconografia cristã. É como se o bosque sagrado, ainda desabitado até de deuses, conforme disse Bachelard, estivesse ali presente reforçando a imagem da virgem Maria. Como essas imagens pagãs vieram parar ali?

Pesquisando os kilins da Anatólia, Valcarenghi(1994) destaca que essa técnica vem sendo transmitida sem interrupção, por centenas de gerações, desde o período neolítico até um período próximo à atualidade. Isso o fez admitir a existência de uma linguagem que tem usado os mesmos signos e o mesmo fio para transportar inspirações, sentimentos e pensamentos vividos há milhares de anos.

Retomando rapidamente a história, é possível resgatar o fato de que, durante as Cruzadas, muitos clérigos, Reis e Senhores feudais da Europa, trouxeram artesãos do Oriente a fim de que construíssem seus palácios, castelos e catedrais. Para dar reforço à sua arte é compreensível que imprimissem nela, ao lado das imagens perdidas, aspectos seus, de sua sensibilidade, de suas crenças. Trouxeram também as heresias, desorganizando a Igreja e enfraquecendo o poder papal. Certamente que foi assim que as imagens das virgens dos bosques, como milhares de outros símbolos pagãos, continuaram a ser reproduzidas, mesmo após a repressão da Inquisição.

É visível que as imagens mais antigas dão mais força e mobilizam com maior intensidade o verdadeiro fervor religioso. Essas são desdobramentos dos quatro elementos, cuja reunião é a força criadora, o elan vital que permeia tudo o que existe, o Deus escondido na matéria. Freud esclarece que os egípcios foram os primeiros a conceberem o sentido de um Deus unificador das forças naturais; para ele, o primeiro

indivíduo da história humana foi o Faraó Amenófis IV²⁵⁰. Antes dele, religiões politeístas trabalhavam no sentido do temor da morte. O surgimento relâmpago desse Faraó num momento em que as pessoas da época ainda não podiam absorver o sentido, em que o medo empedernido da morte ainda não podia ser elaborado, marcou apenas alguns e não pôde se manter por mais de 17 anos, o suficiente, porém, para abrir a possibilidade do desenvolvimento da consciência.

Os artesãos egípcios acompanharam essas mudanças, desenvolveram amuletos que acompanhavam os mortos em suas viagens, protegendo-os dos deuses semi-animais. O egiptólogo e arqueólogo Wildung narra que, com a criação do monoteísmo por Amenofis IV, todas as divindades foram completamente rejeitadas e isso conduziu a “mudanças que envolveram aspectos de toda a vida cotidiana e deu à arte egípcia uma nova direção²⁵¹”. Ou seja, parece que houve uma aceitação, por parte dos adeptos, dos limites humanos de uma vida curta, encerrada num breve ciclo de tempo, criada e operada por um deus bondoso e único, Aten cuja imagem na terra era o rei e sua família. Pela primeira vez na história, o rei fazia parte do mundo. O Deus não tinha mais imagem de si, como outrora, numa forma amedrontadora; ele passou a ser a imagem do amor que liga o rei e a rainha. Assim, esse autor esclarece que Akhenaton aparece com sua esposa ao colo, beijando-a. “O amor entre o Deus e o homem é refletido no amor entre o casal real. O Deus ao beijar sua esposa, encarna o Deus Sol em um tipo de matrimônio sagrado com a rainha terrestre²⁵²”. Vimos que esse símbolo central surgido pela primeira vez no Egito e conhecido através dos trabalhos meticulosos de seus artesãos, ocupou a “Obra do Sol” dos

²⁵⁰ . Este mudou seu nome para Akhenaton

²⁵¹ . Wildung, D. In: Francesco Tiradritti Araldo de Luca **Tesouro do Egito do museu egípcio do Cairo**. p.159

²⁵² . Idem.

alquimistas e o mistério central de quase todas as religiões que existiram, inclusive a judaica e a cristã.

Para concluir temos que Akhenaton construiu Heliópolis, a cidade do sol. Conforme seu sistema religioso **“existia, na origem, (...) o magma informe, a água primordial, o caos (...). Nesse caos, desde toda a eternidade, existia um princípio consciente, o deus Atum, palavra que significa “o total”**²⁵³. Desse deus ia nascer uma linhagem divina, da qual cada geração representaria um aspecto ou elemento do universo”. Em suma, são eles: o Ar com dois aspectos, o vazio e o ar vital, depois a Terra, também em aspecto duplo, depois, de desdobramentos, em desdobramentos os elementos vão se misturando, criando deuses e todos os seres da ordem terrestre, inclusive o homem, todos com aspectos duplos para que possam fecundar-se e dar continuidade à obra do Deus solar.

Seria da linhagem divina, que cada um desses elementos representa, que nasceu cada uma das nossas almas primitivas e com elas a nossa capacidade de criar? Será por isso que muitos artesãos sentem-se filhos de uma linhagem preciosa? Seria a verdadeira vida que eles buscam, a vida trazida por essa alma? Posso dizer que sim, que essa alma primitiva, mencionada diversas vezes por Bachelard, dorme na nossa essência mais íntima que preservamos a qualquer preço, mas que a vida dormente que levamos, embebidos em atividades múltiplas, nos faz esquecer de sua existência.

²⁵³ . Dicionário de Mitologia

É completamente errado afirmar que os artesãos são seres especiais porque são mais conscientes que o resto da humanidade, mais sinceros, mais honestos e com maior capacidade de amar. Eles são pessoas comuns, que possuem ao lado das qualidades, suas vaidades, suas tolices e suas mentiras. Entretanto, eles são pessoas que possuem uma poética, uma abertura que possibilita, caso desenvolvam pelo exercício artesanal, a capacidade de fortalecer a imaginação, tornando-a capaz de deformar a realidade por mais coesa e enrijecida que esta se apresente. Entretanto, experimentar e desenvolver a poética da matéria prima, coisa das mais atraentes no trabalho artesão, só é possível através da crescente confiança na matéria, na dedicação e na honestidade de propósitos com relação ao trabalho que deseja desenvolver. Aí tem margem para fingir ou desejar pouco. É preciso querer muito, dar muito de si, para que a criatividade se apresente. Além disso, a poética do artesanato faz o artesão buscar em seu trabalho a eternidade e a consciência esquecida na passagem da imaginação para a vida concreta.

A vida concreta do cotidiano traz o esquecimento de tudo o que vai deixando de ser nomeado; por isso muitos reproduzem imagens que gostam muito, mas que desconhecem a origem. Entretanto, eles são os guardiães do silêncio da linguagem muda, eles conhecem, nas palavras do Sr. Paulino Esposo, também conhecedor do fazer laborioso, “a escuta do fazer” a escuta silenciosa ou do silêncio. Nos dizeres de Novalis, trata-se de um constante aprender a voar e se manter numa direção determinada.

Nos interiores desse nosso imenso país ainda existem muitos artesãos que trabalham serenamente em suas oficinas, alheios ao vendaval que o processo civilizatório vem avolumando. Eles não são negligentes, nem seres que desprezam a humanidade, eles acreditam, talvez de modo muito ingênuo, talvez profundamente sábio, que é preciso desenvolver a civilização real que apenas com o desabrochar da consciência pode se desenvolver. Por isso, considero que eles são como uma força de resistência que, numa recusa muda de se embeberem no processo civilizatório, tal como se apresenta, preservam o estreitamento com a natureza que estamos perdendo.

Confiar na civilização sem olhar a sombra que ela forma é um sério risco, principalmente para nós brasileiros que, nas palavras de Ribeyrolles(1980), somos uma sociedade **“que trocou um sistema bárbaro e inumano,(o da escravidão), pelo desconhecido; voltou assim ao estado inorgânico; é um protoplasma em que as células giram em busca de uma lei de agrupamento²⁵⁴”**. Essa visão de estudiosos do Brasil do séc. XIX ainda é bem atual. Considero que o estado inorgânico do ajuntamento que somos nós, é um estágio bem mais evoluído que o escravocrata. Está cada vez mais claro que, além dos inúmeros problemas que o sistema escravista nos causou, um dos piores foi o de marginalizar, por mais 300 anos, os brancos pobres e ricos. Ou seja, enquanto os escravos plantavam, colhiam, fiavam, teciam, cuidavam, alimentavam e limpavam, os brancos, quando não perseguiram, agrediam e humilhavam o próximo, embruteciam o espírito, ocupando-se de levandades para preencher seu tempo inútil. Trabalho e

²⁵⁴ . Ribeyrolles, C. Brasil pitoresco. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1980. Apud: Lisboa, K. M. In: Mota, C.G. (org.) **Viagem incompleta**. São Paulo. 2000. p.293

escravidão passou a ter o mesmo significado. Isso é visto, detalhada e sutilmente, na obra de Machado de Assis²⁵⁵. Essa, a nossa pior herança.

²⁵⁵ . Machado de Assis expõe situações dessa natureza principalmente no **romance Memorial de Ayres**. Entretanto, ao longo de sua obra, aqui e alí, vê-se a inutilidade das vidas humanas engolidas por uma sociedade hipócrita em que a importância dada às frivolidades sociais sobrepõe valores mais humanizados.

CONCLUSÃO

Os artesãos são pessoas que experimentam no trabalho uma forma de exprimir sua natureza através de um prazer que o conecta com experiências muito precoces de sua mais tenra infância. Trabalhar, para o artesão, além de fazer objetos concretos é também brincar, sonhar, experimentar uma realidade nova, que rompe com o espaço do cotidiano. Esse fazer prazeroso é humanizador dos complexos psíquicos em suas experiências mais instintivas, e de aspectos dissociados da personalidade. Numa linguagem silenciosa, os aspectos gerais da psique do artesão conversam entre si, acertando contas antigas, promovendo integração numa ordem, cada vez mais sólida e coesa.

Tudo isso se passa entre duas ordens opostas, uma que se refere ao trabalho concreto, outra que se refere à imaginação do artesão. A primeira obedece às regras do mundo concreto, participa da linearidade do espaço temporal, em suma, participa da ordem do mundo concreto acessível a nossos órgãos dos sentidos. A segunda pertence à ordem das imagens que, embora mantendo entre si um fio de continuidade, não é linear, é cheia de brechas e de falhas inesperadas. Para entrar em contato com ela não se pode confiar nos órgãos dos sentidos, apenas na capacidade de esperar com confiança e observar os inúmeros detalhes e movimentos. A imaginação criadora é senhora de si em sua forma de trabalhar detalhes ínfimos, influências ínfimas nos humores dos artesãos, alterando, através disso, o aspecto do mundo visível.

A entrada no labirinto, experiência emocional pela qual todo artesão de alguma forma experimenta, é uma experiência microfísica. A tecelã Fazinha explica como ela “entrava dentro da idéia²⁵⁶” a fim de que Deus explicasse, sem que ela nunca mais esquecesse, os mistérios mínimos dos labores cujas sutilezas a maioria de nós desconhece. É a intenção forte de Fazinha em penetrar no desconhecido através da imaginação, que a fez aprender de tudo sem que ninguém a ensinasse. Observava, via o movimento da mão, escutava a fala silenciosa dos elementos e depois imitava, experimentando no corpo o movimento da matéria, o movimento observado no corpo do outro que vira fazendo. Winnicott observa que a intenção conduz uma força vital que quer se exteriorizar. Compreendo essa exteriorização como os afetos que por processos somato- psíquicos são transmitidos pelas mãos do artesão à sua matéria que os recebe e compreende, devolvendo-lhe uma resposta. Essa relação mínima e estreita em que se toma consciência dos afetos promove uma desaceleração do ser remetendo a um pensar paciente, a um pensar calmo.

O que percebi estar presente todo o tempo no trabalho do artesão é a atenção no que faz, regulando a tensão ou a distensão de si e da matéria que está sendo trabalhada. É isso que movimenta o potencial transformador da realidade que habita a imaginação do artesão, cuja potencialização é proporcional à atenção consciente.

²⁵⁶ . Cruz p.78.

O trabalho do artesão é como um ponto que cresce em vibrações que se ampliam, desdobrando-se ao infinito em torno de si. Esse mesmo efeito de desdobramento é visto com maior nitidez quando lançamos uma pedra no rio, e é sentido quando sentimos o latejar redondo de uma picada de abelha. Foi assim que compreendi o sentido de um centro de mesa de croché que vi uma tecelã fazendo. A partir de um primeiro ponto, camadas e mais camadas de rendas foram-se desenvolvendo numa longa escrita muda, um devaneio que avançava diariamente, sobre um labirinto onde se escondiam e surgiam abacaxis, flores, maçãs e folhas. Ao mesmo tempo, ela cantarolava para si uma canção incompreensível, mastigando a própria língua. De repente ela parou. Perguntei – “Acabou?” Ela respondeu – “Claro que não! É que já chegou no tamanho da mesa que essa toalha vai cobrir, mas ela continua... (deu um risinho) É que o resto não dá pra ver”. Essa conversa estranha me fez pensar pela primeira vez nos limites entre as coisas. Onde começava uma e onde acabava outra. Será que esses limites realmente existem ou apenas os criamos?

Os artesãos ensinam que ao observar os detalhes ínfimos das coisas esses limites se desfazem. A poesia do artesão se apresenta como realidade material do último nível visível, perceptível da realidade. Ela favorece nele o desenvolvimento da paciência e do amor necessários para dar à alma primitiva, que nele habita, força autônoma de sua imaginação, tempo, espaço e condições essenciais para por em prática, com desvelo e de forma exata, certas liturgias que fazem circular o princípio vital entre o artesão e a matéria. Na verdade trata-se de parar de impor a própria vontade, e deixar que as leis internas próprias do indivíduo ponha em prática suas ações, na forma que Jung percebeu ocorrer com as plantas, ou seja, por maior que seja o esforço que o

homem ponha nas ações de sua vontade pequena, o resultado não pode ser comparado ao das plantas que crescem e se desenvolvem de acordo com leis internas próprias. A sabedoria antiga, onde bebe o artesão dedicado, ensina: - “Olhai os lírios do campo, eles não fiam, nem tecem, mas nem Salomão com todo o seu esplendor se vestiu como um deles”.

O encontro com a imaginação autônoma é algo difícil de explicar, porém, posso afirmar que isso só acontece com muito empenho por parte do artesão. Por tudo que pude observar, ouvir e ler, posso dizer que a alma primitiva que imagina se insinua sem que ele espere e, depois que se deixa perceber, escapa-lhe e espera que ele a deseje bastante até se manifestar novamente de uma forma inesperada. Isso o deixa muito frustrado mas, com o tempo, ele vai aprendendo o jeito, vai percebendo que existe toda uma “poética do fazer” por trás dessas manifestações imprevisíveis.

O que há de fundamental nisso tudo é desenvolver uma nova forma de olhar. O aprendizado do olhar passa por uma observação de que, após uma primeira impressão, o olho precisa transformar-se em espelho e entregar-se à miragem que nele quer se projetar. Essa intenção do artesão, bem manobrada, é um ato de confiança, é um ato de entrega, difícil de empreender. O olho, transformado em espelho, é o lugar onde a subjetividade do artesão encontra-se com a matéria, ambas mixadas como numa miragem. Os olhos nessa condição intermediária, desprovidos de objetivação de posse, permitem que a alma primitiva se manifeste. Entre o ego do artesão e a alma primitiva estabelece-se assim uma aproximação. O ego não pode olhá-la diretamente, precisa silenciar, controlar sua necessidade, quase suprimir sua respiração. Caso consiga conter-se o suficiente, pode arriscar um olhar de soslaio. Trata-se da atitude correta de quem quer se aproximar de um passarinho, mas sem a

intenção de apanhá-lo, caso o impulso de apanhá-lo tome a frente, a miragem se desfaz e, junto com ela, a sensação maravilhosa de existir com muita intensidade.

Alguns artesãos, após passar por uma experiência como essa, sentem forte necessidade de trabalhar. Dispondo da matéria prima e de tênues lembranças dessa experiência maravilhosa, buscam reproduzir a imagem querida num objeto. Apenas um pequeno fragmento, uma semente que lhes chega através de vibrações orgânicas muito íntimas, permite que ele a amplie, acompanhando-lhe o movimento em círculos concêntricos, estendendo com as mãos a imagem querida, acessando assim sua força criativa. As obras de um artesão têm continuidade entre si. Uma é desdobramento da outra, mesmo que isso não esteja visível. Todas são o desdobramento de seu corpo, onde ele imprime o númem de sua alma primitiva. Aprender a percorrer o caminho que o conduz àquela experiência que lhe é tão cara, que vai ocupando espaço, que se torna com o passar do tempo a mais importante de sua vida, é a busca diária que alimenta o trabalho do artesão.

Entretanto, a atração que essas experiências exercem sobre o artesão pode transformá-lo em escravo de sua matéria prima, mero gnomo da vida instintiva, operador de suas transformações. A alma primitiva precisa da consciência do ego para desenvolver-se, e o artesão precisa confiar em seu trabalho sem se deixar engolfar pela numinosidade da imaginação. Por um lado, a imaginação é generosa com o artesão que coloca nela sua confiança, com ela ele nunca estará totalmente desamparado, pois, dispondo apenas de ferramentas simples e de uma matéria, geralmente fácil de ser encontrada, a imaginação pode conduzi-lo ao encontro de solução para inumeráveis problemas.

Naturalmente, o universo social da civilização é pouco atraente para o artesão, e isso pode torná-lo prisioneiro de sua oficina. A identificação maciça de si com a matéria que trabalha é desumanizante para ele. Para que o artesão trabalhe bem, ele precisa participar de sua vida comunitária, dividindo com os outros o alimento que recebe em sua oficina e também trazendo coisas novas das experiências alheias a ele. O trabalho recluso, por longos períodos, pode transformar sua capacidade de imaginar num órgão de uma espécie zoológica. Por outro lado, quando ele é reconhecido pela comunidade como artista e não aprende a lidar com as projeções alheias sobre si, pode vir a transformar-se numa espécie social, o que também é desumanizante.

De tudo isso, compreendi que é fundamental aos seres humanos desenvolver a capacidade de imaginar, pois só a imaginação experimenta. O intelecto pode falar da experiência, mas ele sozinho não experimenta nada. Ele pode pensar os problemas, mas não pode penetrar-lhes o cerne. A imaginação liga, a razão separa. Uma cria e a outra organiza.

O novo olhar trazido pela imaginação precisa, vez por outra, recobrir o olhar cego da razão, sem fechar-lhe o acesso totalmente. Apenas assim, o olho da imaginação observa a natureza, criando a partir daí imagens novas, desdobramentos reveladores daquilo que a razão não vê. Essas imagens criadas vão desenvolvendo o indivíduo de um modo que lhe é próprio, descortinando uma segunda natureza que atravessa seu corpo.

A linguagem e a poética do fazer, possível só através da costura entre ação e imaginação, alcança um universo onde as mãos não podem ir, enxergam o que os olhos não podem ver e escutam o que o ouvido não pode ouvir. Ingressar nesse caminho, sem se perder num mar de ilusões, só é possível quando, pelo encontro do elemento correto, imagem de sua própria substância, o artesão consegue apreender seus próprios ritmos físicos que o acalmam e silenciam, possibilitando segurança e abertura.

A experiência do fazer que comunica o corpo do artesão com a matéria proporciona a ele uma progressiva tomada de consciência de um espaço ideal interno, íntegro e coeso que se comunica com sua oficina. Paulo Miranda, por exemplo, um artesão que entrevistei, tinha em sua oficina um espaço onde existe um tear muito antigo, no qual ele tece de vez em quando na mais absoluta solidão. Lá ele não deixa ninguém entrar, é um lugar onde ele retira as sandálias. Só encontrei explicação para a necessidade de criar tal espaço nas palavras de Gandhi: **“eu trago uma caverna dentro de mim”**. Gandhi, que fiava constantemente tinha na roca de fiar o desdobramento do rosário e da repetição infinita do nome de Rama. Enquanto ele fiava pretendia, dentre outras coisas, desenvolver um sistema de cura acessível aos pobres da Índia, cujos aspectos terapêuticos se utilizassem da Terra, da Água, do Ar e do Grande Vazio.

O vazio, aqui, parece se afigurar como a única coisa real, como disse Winnicott, o lugar de onde se pode construir um novo movimento, de onde se pode reiniciar. Pois, dentro do nosso corpo, nossa matéria que o artesão reflete na matéria prima, morremos várias vezes. A matéria prima, portanto, serve também para refletir o Grande Vazio.

Com esta investigação percebi que o trabalho do artesão torna-se uma paixão, uma espécie de obsessão para ele, porque é um trabalho que se opera na relação eu-tu, na maior intimidade que alguém pode experimentar. Nesse local ideal, entre artesão e matéria prima, opera-se uma psicanálise do artesão pela experiência do fazer. Essa psicanálise se inicia na descoberta da matéria prima que lhe é ideal, e se prolonga para além da imaginação sem imagens. Do mesmo modo que pelas reduções químicas a matéria prima é liberada do oxigênio, ganhando maleabilidade, por uma reação alquímica o artesão é liberto de seus erros. Os erros da experiência são eliminados pela mudança de atitude, pela possibilidade que a imaginação tem de empreender o caminho inverso, voltando ao lugar onde a história ainda não se cristalizou. Esse amaciamento de reconhecer os erros, caminhar no trabalho para a frente e para trás, tonifica a vontade do artesão.

Este resultado não apregoa o retorno à era artesanal, mesmo porque, naquele tempo, as injustiças sociais também eram grandes. O desenvolvimento econômico e tecnológico tem possibilidades para oferecer caminhos para reduzir a fome, muitas doenças, atrasos e outras misérias. O que falta é construir o processo de conscientização de que para o bem de um é preciso que os benefícios da civilização sejam colocados ao alcance de todos, a consciência de que se apenas um indivíduo estiver em situação de risco, toda a humanidade estará.

Os artesãos, em sua maioria simples e humildes em suas oficinas, pouco podem fazer pelos outros. Porém sua disposição, sua capacidade de criar e a satisfação que tiram do trabalho, servem de exemplo que aponta caminhos para que possamos refletir acerca de nós mesmos. O trabalho do artesão é uma fonte prática de reflexão sobre si, de se trabalhar sobre os próprios complexos e de se abrir para uma poética que, por sua vez, desenvolve a capacidade de criar e o sentido do maravilhar-se diante da vida.

BIBLIOGRAFIA

- ASSIS, M. 1955 O espelho. In: **Obras Completas de Machado de Assis**. São Paulo. Editora Brasileira Ltada.v.12
- _____ 1955 Esaú e Jacó. In: **Obras Completas de Machado de Assis**. São Paulo. Editora Brasileira Ltada.v.8
- _____ Memorial de Ayres. In: **Obras Completas de Machado de Assis**. São Paulo. Editora Brasileira Ltada
- BACHELARD, G. . 1989 **A Psicanálise do fogo**. Lisboa. Litoral
- _____ 1989 **A água e os sonhos**. São Paulo. Martins Fontes
- _____ 1996 **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro. Contraponto.
- _____ 1948. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo. Mantins Fontes, 1991.
- _____ 1957. **A poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes. 1988
- _____ 1948 **A terra e os devaneios do repouso**. São Paulo. Martins Fontes. 1990
- _____ 1943. **O ar e os sonhos**. São Paulo. Martins Fontes. 2001
- _____ 1960. **A poética do devaneio**. São Paulo. Martins Fontes. 1988.
- BENJAMIM, W. 1987 **Magia, técnica, arte e política**: obras escolhidas. Brasiliense. São Paulo.
- _____ 1969. O Narrador: observações sobre a obra de Nikolai Leskow . In: **Textos escolhidos**: Walter Benjamin, Max Horkheimer. Theodor W. Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo Abril Cultural, 1983. Os pesadores.
- _____ 1984. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo. Summus Editorial.
- BOHEME, J. 1994 **A Sabedoria divina**. São Paulo. Attar editorial.
- CÂNDIDO, A. 1977 Os parceiros do Rio Bonito. In: Secretaria da Cultura **Tecelagem Manual no Triângulo Mineiro**: uma abordagem tecnológica. Brasília. Fundação Nacional Pró-Memória. 1984.

CHAUI, M. 2000. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo. Editora Fundação Perseu Aramo.

CHEVALIER, J. E GHEERBRANT, A. 1988 Saturno In: **Diccionario de los Símbolos**. Barcelona. Herder.

CRUZ, T.W. de M. 1998. **Miragens da existência**: o tecelão, a tecelagem e sua simbologia. Annablume/ Fapesp.

CUNHA, E. 1985. Sertões. In: Chaui, M. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. Fundação Perseu Abramo. 2000.

DELACROIX, H. 1921 “De L’automatisme dans L’imitation”. In: Piaget, J. **A Formação do Símbolo na Criança**. Rio de Janeiro. Zahar. 1978.

ELIADE, M. **Ferreiros e Alquimistas**.

Enciclopédia do mundo contemporâneo: estatísticas e informações completas dos 217 países do planeta. São Paulo. Publifolha, Rio de Janeiro: Ed. Terceiro Milênio, 2000.

FELÍCIO, V. 1994. **A imaginação simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP.

FRAÏZE-PEREIRA, J. A. 1995 **Olho d’agua** , arte loucura em exposição. São Paulo. Ed. Escuta/FAPESP.

_____A propósito dos vestígios de Arthur Bispo do Rosário. **Folha de São Paulo**.

São Paulo. 15 set. 1990. P.F-4

_____1988 Arte e inconsciente. **Ide - Sociedade Brasileira de Psicanálise**. n.15, p.50-53.

- FREUD, S. Uma criança é espancada. 1919 In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago editores. v.7 1975.
- _____ História de uma neurose infantil. 1918. In: Laplanache, J. e Pontalis, B. **Vocabulário de psicanálise**. Moraes Editores. Lisboa. 1977 p.253.
- _____ 1939 Moisés e o monoteísmo. In: : **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago Editores. v. 23, 1975.
- _____ 1900. Interpretação dos Sonhos. In: : **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago Editores. v. 4 e 5, 1975.
- _____ 1907. 'Gradiva' de Jensen. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago. 1976.
- _____ 1924 A perda da realidade na neurose e na psicose. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago. v.19 1976. p.231-232.
- _____ 1924 O problema econômico do masoquismo. In: : **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro. Imago. v.19, 1976.

FREIRE, G. **Casa grande e senzala**.

GABBEH 1996 [Filme] Direção de Mohsen Makhmalbaf. Irã.

GANDHI 1977 **A roca do calmo pensar**. São Paulo. Palas Athena, 1991.

GARCIA, M.M. 1981 **Tecelagem Artesanal**: estudo etnográfico em Hidrolândia-Goiás. Universidade Federal de Goiás.

GUIMARÃES, R. 1983. Ariadne In: **Dicionário da mitologia grega**. Cultrix São Paulo. p.71

HABERMAS, J. 1975. Théorie et Pratique. In: Thiollent, M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo. Polis. 1987.

HUGO, V. **Os miseráveis**. Ed. Edigraph.

- HUSSERL, E 1950 Idées directrices pour une Phenoméologie. In: Felício, V. **A Imaginação Simbólica nos quatro elementos bachelardianos**. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo.1994.
- JACOB, F. 1983 **A Lógica da Vida**: uma história da hereditariedade. Rio de Janeiro.Graal.
- JAPIASSÚ, H. 1996 O reencantamento do mundo. In: **A crise da razão e do saber objetivo. As ondas do saber irracional**. São Paulo. Edra. Letras e Letras.
- JUNG, C.G. 1975 **O homem à descoberta de sua alma**. Porto. Brasília.
 _____ 1984 A dinâmica do inconsciente. In: : **Obras completas de Carl Gustav Jung**. Petrópolis. Vozes.
 _____ 1986 Símbolos de transformação. In: **Obras completas de Carl Gustav Jung**. Petrópolis. Vozes.
 _____ 1991 **Psicologia e Alquimia**. Petropolis. Vozes.
 _____ **Mysterium coniunctionis**. 1985. Petrópolis. Vozes
 _____ 1998. **Aspectos do drama contemporâneo**. Petrópolis. Vozes.
 _____ **O símbolo de transformação na missa**.
 _____ 1954. The Mercurial Fontain. In: **The collected works of Carl Gustav Jung**. London. Published by Routledge & Kegan Paul
- LAPLANCHE, J. E PONTALIS, B. 1977. Fixação/Idealização In: **Vocabulário de psicanálise**. Moraes Editores. Lisboa.
- LATTES, C. Cesar Lattes fala de seu novo livro, ‘A história da física no Brasil’, e suas experiências telepáticas misteriosas. **O Estado de São Paulo**. São Paulo. 2 nov. 1993.caderno 2. Ano 7, no. 2459.
- LÉVI-STRAUSS, C. 1962 Pensée sauvage. In: Japiassú **A crise da razão e do saber objetivo. As ondas do saber irracional**. São Paulo. Edra. Letras e Letras.1996.
 _____ 1986 **A Oleira Ciumenta**. Ed. Brasiliense. São Paulo.
 _____ “Aula inaugural” In: Deslandes, S.F. (Org.) – **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis Vozes. 1994.

- LEITE, F. R. da R. 1982. **A Questão Ancestral** – notas sobre ancestrais e instituições ancestrais em sociedades africanas: Ioruba, Agni e Senufo. Tese de doutoramento. Departamento de Ciências Sociais. Faculdade de Filosofia da USP- S.P.
- _____. África. **Revista do Centro de Estudos Africanos**. 18/19 (I) 1995/1996. São Paulo. Humanitas Publicações. FFLCH/USP.p.105
- MARITAIN J. et R. 1985 Les trois épiphanies de l'intuition créatrice. **Oeuvres complètes de Jacques et Raïssa Maritain** Ed. Universitaires Fribourg Suisse/Ed. Saint-Paul. Paris. V.10
- MAY, R. 1992 **Minha Busca de Beleza**. Petrópolis. Vozes.
- MERLEAU-PONTY, M. 1964 **O visível e o invisível**. São Paulo. Perspectiva, 1992.
- MICHELAT, G. "Sobre o uso da entrevista não diretiva em sociologia."In: Thiollent, M. **Crítica Metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo. Polis. 1987.
- MILLER, L. 1992 **Compreendendo seu bebê**. Rio de Janeiro. Imago.
- MORIN, E. 1990 **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa. Instituto Piaget.
- NEUMANN, E. 1975 **The Great Mother**. Princeton. Princeton University Press
- _____. e Col. 1979 **Pais e Mães**. São Paulo. Símbolo.
- NICHOLS, S. 1980. **Jung e o tarô**. São Paulo. Cultrix, 1995.
- NICOLESCU, B. 1995 **Ciência, sentido e evolução**: a cosmologia de Jacob Boehme. São Paulo. Attar.
- NIETZSCHE, F. 1892. **A origem da tragédia**. Lisboa, Guimarães editores. 1988.
- NOVALIS Citação de Gaston Derycle 1937 In: Experiência Romântica. Apud: Bacrelard, G. **Psicanálise do fogo**. 1988. **Pólem**. São Paulo. Iluminuras.

PACHECO, H. 1991 **Nós portugueses**. Porto. Editora Afrontamento.

PARAMAHANSA PRAJNANANDA 2000 **Divine blossoms: the lineage of kriya yoga masters**. Austria. Ueberreuter print und Digmedia.

PAZ, O. 1991 Ver e usar: arte e artesanato. In: **Convergências**. Rio de Janeiro. Rocco.

PEREIRA DE QUEIROZ, M.I.1983. **Variações sobre a técnica de Gravador no Registro de Informação Viva**. São Paulo, CERU e FFLCH- USP.

PIAGET, J. 1975 **A formação do símbolo na criança: imitação, jogo e sonho, imagem e representação** Brasília. Zahar editores.

PROUST, M. 1958. **O tempo redescoberto**. São Paulo. Globo.

RIBEYROLLES, C. 1980. Brasil pitoresco. In: Mota, C.G. (org.) **Viagem incompleta**. São Paulo. 2000.

ROUANET, S.P. 1990 **Édipo e o Anjo** : itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro. Edições Tempo Brasileiro.

SHAKESPEARE, W. A Tempestade. In: **Obras completas de Shakespeare**. São Paulo, Melhoramentos. S/d

SECRETARIA DA CULTURA 1984 - **Tecelagem no Triângulo Mineiro** - Uma abordagem Tecnológica. Brasília.

SICUTERI, R. 1985 **Lilith: A lua negra**. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

SILVEIRA, N. 1981 **Imagens do Inconsciente**. Rio de Janeiro. Editora Alhambra.

SPIELREIN, S. 1912. Über den psychologischen inhalt eines falles von schizophrenie. Apud: Jung, C. G. **Símbolos de transformação**. Petrópolis, Vozes. 1986.

THOMPSON, P. 1998 **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro. Paz e Terra.

THIOLLENT, M. 1987 **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo. Polis.

WEBER, M. 1963 Le savant et le politique. In: Japiassú, H. **A crise da razão e do saber objetivo. As ondas do saber irracional**. São Paulo. Edra. Letras e Letras. 1996.

WHITMONT, E. 1973 **The Symbolic Quest**. New York , London. Harper & Colophon Books.

WILDUNG, D. In: Francesco Tiradritti Araldo de Luca **Tesouro do Egito do museu egípcio do Cairo**.

WINNICOTT, W.D. 1975 **O Brincar e a Realidade**. Rio de Janeiro. Imago editora.

_____ 1990. **Natureza Humana**. Rio de Janeiro. Imago editores

_____ Desenvolvimento Emocional primitivo. **Textos selecionados da pediatria à psicanálise infantil**.

VON FRANZ, M. L. 1998 **A alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo. Cultrix.

ZIEGLER, C. 1998 In: Araldo de Luca, F.T. (editor) **Tesouro do Egito do museu egípcio do Cairo**. São Paulo, Ed. Manole p.26-28