Sirlene M. Giannotti

Encantarias do Sertão:

Percepção imaginativa e Imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques.

São Paulo
2023

Sirlene M. Giannotti

Encantarias do Sertão:
Percepção imaginativa e Imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques.

Tese de doutorado apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.
Área de concentração Cultura Filosofia e História da Educação.
Orientação Profa. Dra. Soraia Chung Saura.

São Paulo
2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação da Publicação
Ficha elaborada pelo Sistema de Geração Automática a partir de dados fornecidos pelo(a) autor(a)
Bibliotecária da FE/USP: Nicolly Soares Leite - CRB-8/8204

G619 e

Giannotti, Sirlene Maria
Encantarias do Sertão: - percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques / Sirlene Maria Giannotti; orientadora Profa. Dra Soraia Chung Saura. -- São Paulo, 2023.
428 p.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação Cultura, Filosofia e História da Educação) -- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2023.

1. arte cerâmica. 2. imaginário . 3. percepção imaginativa. 4. mundus imaginalis. 5. Maria Lina Marques Borges. I. Chung Saura, Profa. Dra Soraia , orient. II. Título.

Sirlene Giannotti

Encantarias do Sertão: Percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques.

Tese apresentada para obtenção do título de doutora
em: ____/___/ 2023

Orientadora Prof. Dra. Soraia Chung Saura

Assinatura: _____

Banca examinadora:

Profa Dra. Adriana Friedman

Assinatura: _____

Profa. Dra. Christina Rizzi

Assinatura: _____

Prof. Dr. Rodrigo Núñez

Assinatura: _____

Prof. Dr. Rogério Almeida

Assinatura: _____

Dedicatórias

Dedico esta tese à Lourival Figueiró, fotógrafo autodidata e membro fundador do Centro de Cultura Memorial do Vale. Homem de escuta atenta, coração de poeta e fala mineira, que registra e partilha as riquezas humanas do Jequitinhonha com valentia e esperança. Amigo querido cuja confiança tornou possível esta jornada.

Dedico também este trabalho ao Frei Francisco van der Poel, holandês de cantar vigoroso, estudioso da religiosidade popular brasileira, alma gêmea de D. Lira Marques. Mestre que ofereceu inúmeras pistas fundamentais para esta pesquisa além de sua amizade e cumplicidade nas linhas que seguem. Guardo comigo, em meu coração, a memória de sua ludicidade, sua fidelidade e fé inabaláveis no valor do povo do Brasil profundo.

Agradecimentos

Ao Ser que nos habita e nos possibilita a experiência da criação no barro e na palavra.

À Profa. Dra. Soraia Chung Saura, que lançou o chamado, acolheu o projeto, confiou na vocação, entusiasmou a viagem, conteve os excessos e sobretudo, autorizou e deu passagem ao que, em mim, se cumpriu como formação pessoal.

À artista-artesã Maria Lira Marques Borges pela honra que me deu de entrar em sua história de vida e em sua casa, pela confiança em dividir sua intimidade imaginativa de criação. Por ser e criar tanta beleza e esperança no Brasil profundo.

Ao Prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos, por ser exceção, diferença, farol e ninho para tantos. Por tantas aulas, leituras, encontros e oficinas no Grupo de Estudos do Imaginário. Por dilatar sua sala de aula até fazê-la alcançar minha casa-ateliê.

À Profa. Dra. Mônica Cromberg pelo acolhimento no Grupo de Estudos Teoria da Contemplação, pela tradução e partilha de saberes e habilidades esquecidos que foram essenciais para esta tese.

Ao Prof. Dr. Rodrigo Nuñes pelo chamado carinhoso para o Grupo de Estudos em torno dos mestres Megume e Naoco, comprovando que a arte cerâmica trata de essências cósmicas.

À Profa. Dra. Maria Christina Rizzi pela disponibilidade e oportunas orientações na banca de qualificação que muito contribuíram para a reflexão metodológica de um estudo na interface entre a arte e a educação.

À CAPES pelos dois anos de bolsa que possibilitaram os estudos nos anos pandêmicos.

À Profa. Dra. Ana Zimmermann pela abertura e seriedade em todas as atividades acadêmicas oportunizadas.

Aos amigos do Grupo de Estudos PULA: Eric, Maria, Ana Célia, Ronnie,

Pedro, Daniel, Bárbara, Liliane, Juliana, e tantos outros, com os quais partilhei o entusiasmo pela pesquisa em fenomenologia, e dos quais recebi cumplicidade, afeto, parceria e amizade imensuráveis.

Aos queridos amigos interlocutores de Araçuaí, Minas Gerais, em especial à Aline Senna Carmona pelo carinho e disponibilidade à frente do Museu de Araçuaí; e à Hélia Mariza Nogueira Silva pela prontidão, incansável, em efetivar minha comunicação com D. Lira. E, também, à D. Gera (Geralda Martins Soares), aos integrantes do Coral dos Trovadores de Araçuaí, aos integrantes do grupo dos Tamborzeiros de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, por apresentarem suas tradições, talentos vocações.

Ao Frei Francisco van der Poel, (Frei Chico), neste momento em que sua vida está por um sopro, mas que sentimos sua alma reverberar em todos e tudo que tocou, agradeço a franca e desenfreada entrega de seus estudos, suas perspectivas, seus sentimentos secretos e sua compreensão sobre a religiosidade popular do Brasil profundo. Agradeço o seu amor à nossa terra e à nossa Lira.

À minha querida filha, Isabel Giannotti Mirlisenna pela sua presença de amor em minha vida, pela parceria vigorosa, por sua sensibilidade e pelo entusiasmo às minhas viagens de pesquisa; pelo apoio instrumental nas tecnologias e pela compreensão afetiva diante dos tempos de distanciamento necessários à imersão nesta escrita.

Ao querido amigo Giuseppe Mirlisenna pelo apoio estrutural na partilha de tantos anos de convivência.

À todos os meus alunos e assistentes do Tapir-ateliê: Alessandra, Fábio, Amanda, Flávio, Beatriz, Bruna, Mary, Larissa, Marilena, Roberto, Suely, Taís, Vivi, Vanessa, Carol, Cauê, Dóris, pelo apoio incondicional em todos os anos de pesquisa e em especial ao Osiel e Beatriz à frente de tantas aulas na minha ausência.

A Osiel Magalhães pelo apoio incondicional no trabalho de tratamento gráfico, pelo projeto estético sensível, pela atenção aos tempos dos prazos, pelas madrugadas de esforços árduos, pela leitura sensível, meu débito eterno à nossa irmandade.

A Pablo Andrés Bursztein, presente divino de amor na maturidade, minha gratidão por sua companhia amorosa em minha vida, pela leitura cúmplice e criteriosa, pelo entusiasmo aos nossos estudos, por ser comigo experiência de criação, pela vida que planejamos juntos.

Há mais coisas numa vida humana do que permitem nossas teorias a respeito. Mais cedo ou mais tarde, alguma coisa parece nos chamar para um caminho específico. Essa “coisa” pode ser lembrada como um momento marcante na infância, quando uma urgência inexplicável, um fascínio, uma reviravolta dos acontecimentos teve a força de uma anunciação: isso é o que devo fazer, isso é o que preciso ter. Isso é o que sou.

J. Hilman, 1997

Maria Lira Marques

Mulher de muito fazer
calcorreia trilhas de um sertão
de convívio íntimo
e imaginário
a elevar-se
às aragens cósmicas.
Cúmplice da natureza,
intérprete de si mesma,
consagra com as mãos
seres profundos.
convictos de pertencerem a um Deus.
sublimes
os acariciamos
com gestos
que se reconhecem
celebração e comunhão
no estardalhaço chão
de texturas ásperas
e cores indeléveis
das terras do Araçuaí.

Poema de Lori Figueiró

GIANNOTTI, S.M. **Encantarias do Sertão**: percepção imaginativa e imaginação criadora na arte do barro de Maria Lira Marques. 2023. Tese (Doutorado em Cultura, Filosofia e História da Educação - Faculdade de Educação de São Paulo. São Paulo, 2013

RESUMO

Esta narrativa reflexiva se apresenta como resultado de um percurso de pesquisa acerca do fenômeno criativo no qual as mãos humanas se debruçam sobre a matéria argilosa em processos artísticos-artesanais. A pesquisa de campo de inspiração antropológica, se deu em caráter de observação participante diante do engajamento ontológico junto à D. Lira Marques Borges e foi registrada em relatos e extenso volume de imagens fotográficas. Em uma abordagem fenomenológica e procurando oferecer relevo à elementos de sua biografia imersa em profunda religiosidade, da comunidade tradicional de Araçuaí, vale do Jequitinhonha, Minas Gerais, interessou a pesquisadora apreender as essências de seu percurso criativo junto à argila. O tratamento do conjunto de vivências partilhadas encontra respaldo teórico nas formulações de autores consagrados da fenomenologia como Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Mircea Eliade, Gilbert Durand e Henry Corbin; e também de Nikolay Berdyaev e Hampaté Bâ. As reflexões estão ancoradas em suas proposições conceituais tais como: imaginação material, cogito amassador, cogito operante, devaneios da vontade, corporeidade, imaginário, consciência imaginativa, imaginalização, mundo imaginal e pessoalidade. O sentido e o alcance de uma prática expressiva junto ao barro pode assim ser apreciado em diálogo com as contribuições de autores contemporâneos como Ana Crespo, Monica Udler Cromberg, Soraia Chung Saura & Zimmermann, Marcos Ferreira-Santos, Emanuele Coccia, entre outros. Os depoimentos de D. Lira Marques, a contemplação de seus trabalhos, a reconstrução de seu percurso de vida, levaram a autora a identificar a presença de um processo de formação pessoal que ao mesmo tempo é coletivizado dentro da estrutura imaginária da maestria, lhe conferindo percepção imaginativa e acesso às imaginalizações do mundo imaginal. Os saberes tocados no itinerário desta investigação constituem uma contribuição significativa com o propósito de maximizar as relações entre imaginação e práticas formativas mediadas pela arte da terra.

Palavras chave: Lira Marques – criação artística – arte cerâmica – fenomenologia – percepção imaginativa – imaginação criativa – imaginário – mundus imaginalis

ABSTRACT:

This reflective narrative is presented as a result of a research path about the creative phenomenon in which human hands lean over clayey material in artistic-craft processes. This anthropologically inspired field research took place in the form of a participant observation in the face of the ontological engagement with Ms. Lira Marques Borges and was recorded in reports and an extensive volume of photographic images. Using a phenomenological approach and seeking to highlight elements of her biography immersed in deep religiosity from the traditional community of Araçuaí (Jequitinhonha Valley, Minas Gerais) the researcher was interested in apprehending the essences of her creative journey with clay. The treatment of this set of shared experiences finds theoretical support in the formulations of renowned phenomenology authors such as Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Mircea Eliade, Gilbert Durand and Henry Corbin; and Nikolay Berdyaev and Hampaté Bâ. The reflections are anchored in their conceptual propositions such as: material imagination, kneading cogito, operant cogito, daydreams of the will, corporeality, imaginary, imaginative consciousness, imaginalization, imaginal world and personhood. The meaning and scope of an expressive practice with clay can thus be appreciated in dialogue with the contributions of contemporary authors such as Ana Crespo, Monica Udler Cromberg, Soraia Chung Saura & Zimmermann, Marcos Ferreira-Santos, Emanuele Coccia, among others. The testimonies of Ms. Lira Marques, the contemplation of her work, the reconstruction of her life path, led the author to identify the presence of a process of personal formation that is at the same time is collectivized within the imaginary structure of mastery, giving it imaginative perception and access to the imaginalizations of the imaginal world. The knowledge touched on in this investigation's itinerary constitutes a significant contribution with the purpose of maximizing the relations between imagination and formative practices mediated by the art of the clay.

Keywords: Lira Marques – artistic creation – art ceramics – phenomenology – imaginative perception – creative imagination – imaginary – mundus imaginalis

RESUMEN:

Esta narrativa reflexiva se presenta como resultado de un camino de investigación sobre el fenómeno creativo en el que las manos humanas se inclinan sobre materiales arcillosos en procesos artístico-artesanales. La investigación de campo de inspiración antropológica se desarrolló en forma de observación participante frente al compromiso ontológico con D. Lira Marques Borges y quedó registrada en informes y un extenso volumen de imágenes fotográficas. En un abordaje fenomenológico y buscando resaltar elementos de su biografía inmersa en una profunda religiosidad, de la comunidad tradicional de Araçuaí, Valle de Jequitinhonha, Minas Gerais, la investigadora se interesó en aprehender las esencias de su viaje creativo con el barro. El tratamiento del conjunto de experiencias compartidas encuentra sustento teórico en las formulaciones de reconocidos autores de la fenomenología como Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Henry Corbin y Nikolay Berdyaev. Las reflexiones se anclan en sus proposiciones conceptuales tales como: imaginación material, cogito amasador, cogito operante, ensoñaciones de la voluntad, corporeidad, imaginario, conciencia imaginativa, imaginalización, mundo imaginal y personalidad. El sentido y alcance de una práctica expresiva con el barro se puede apreciar así en diálogo con los aportes de autores contemporáneos como Ana Crespo, Monica Udler Cromberg, Soraia Chung Saura & Zimmermann, Marcos Ferreira-Santos, Emanuele Coccia, entre otros. Los testimonios de D. Lira Marques, la contemplación de su obra, la reconstrucción de su trayectoria vital, llevaron a la autora a identificar la presencia de un proceso de formación personal que a la vez se colectiviza dentro de la estructura imaginaria del dominio, dándole percepción imaginativa y acceso a las imaginalizaciones del mundo imaginal. Los saberes abordados en el itinerario de esta investigación constituyen un aporte significativo con el propósito de maximizar las relaciones entre imaginación y prácticas formativas mediadas por el arte de la tierra.

Palavras chave: Lira Marques – creación artística – arte cerámica – fenomenología – percepción imaginativa – imaginación creativa – imaginario – mundus imaginalis

Sumário

Preâmbulo I *23*

Preâmbulo II *23*

Preâmbulo III *25*

Memorial: o girar da roda de uma oleira *27*

Duas Meninas *41*

Introdução *47*

Como delimitar o indizível? 47
Bagagens e mapas: contextos e primeiros fundamentos teóricos-conceituais 50
Um percurso criativo imerso no universo das comunidades tradicionais 55

Cap. 1 Lama, argila e histórias na ciranda de encontros: o afloramento da pesquisa no magma dos acontecimentos *63*

A Ciranda de Encontros 68
O canto de Lira e Frei Chico 73
O traçado dos destinos nos desenhos na lama 75
Memórias e previsões modeladas 78
Histórias, argilas e versos na roda de encontros 80
Os Artesãos no Brasil profundo de Lorí 82
A encantaria nas pinturas de Lira Marques 86

Cap. 2 Sedimentos metodológicos nos extratos do território teórico *93*

Olhos para ver o invisível 97
Diário de viagem: narrativas biográficas, etnobiografia e a descrição fenomenológica 105
Fenomenologias para a arte da terra de Lira Marques 110
O ‘Pensamento Redondo’ como inspiração 114

Cap. 3 No Universo de Lira: no domínio das terras do Vale do Jequitinhonha *117*

O portal 122
Nasce um Museu-escola 123
O Mercado vivo 127
Objetos de Memórias partilhadas 128
O Presépio de Odília 130
Dos exercícios do bem querer 131
Benzidos 134
Associação dos artesãos 137
O algodão de Vera 138
Na casa de Lira 143
A filha do sapateiro e da lavadeira 145
Inauguração do museu 151
O céu de azul celeste celestial 162

O álbum de fotos de Lira 164
O canto do povo deste lugar 165
Cores da terra 170
Para dentro da sala de Lira 174
Cabeça, mão e coração 179
“Lorí, meu passarin, já vai avoá!” 191
O Relato de Tião Rocha 191
Ferramentas de Lira 193
“O que tem sentimento, não é de vender” 196
Os sonhos de Lira 200
O caderno de símbolos 204
A pesquisadora da cultura popular 206
Os documentos do museu 212
A missa 213
Viver da cerâmica 214
Lira e o Frei 215
Despedida 217

Cap. 4 A prosa do mundo ocidental: o atrito intercultural na clivagem entre expressões artísticas 223

O Poeta e o Oleiro 225
O que é dito sobre arte na prosa ocidente 227
A Arte do povo brasileiro na curadoria das elites 228
Raízes culturais de um discurso excludente 231
A arte como resistência 237

cap. 5 O arranjo cristalino tetraédrico do “Pensamento Redondo” 245

Reencontro com Francisco van der Poel 247
Morando no pensamento Redondo 257

Cap. 6 O giro da roda da fortuna no destino de Lira Marques 265

A mostra indivudual em São Paulo 267
Um chá para Lira 270
No Tapir casa-ateliê 272
Entrevista na galeria 281
Na capa do jornal 281

Cap. 7 Entre Turmalina e Berilo, a gema cardinal, prismática e basal da experiência imaginativa de Lira Marques 285

Serendipiti 287
Saberes essênciais da arte de viver: no mercado e no museu 289
Espaço, tempo e pessoas: vínculos e histórias 301

Cap. 8 Da fidelidade à matéria onírica mineral aos simbolismos do Centro 315

Um percurso de fidelidade à terra 319

Dos devaneios da vontade às confidências na argila 321
A identidade à flor da pele 326
A terra nas pinturas de Lira 343
As pedras de Lira: argila, tempo e imaginação 347
Os bichos do Sertão de Lira 351
Mandalas: O umbigo, o centro do mundo 358
Axis mundi: as árvores de Lira 360
Profundização do mistério 362
As pinturas de Maria Lira cantam para a Terra 366

Cap. 9 Encantarias do Sertão: a permeabilidade de Lira no entre-mundus ***373***
Imaginação material, o a-priori onírico dos devaneios da vontade 375
O lugar de um acontecimento, o acontecimento de um lugar 379
As encantarias das imaginalizações de Maria Lira 382

Considerações finais ***393***
Homenagem póstuma ***407***
Referências bibliograficas ***409***
Anexos ***419***
Videoteca 419
Participações em feiras de arte 419
Matéria Folha de São Paulo 421
Espetáculo SertãoMar 424
Mapa da tese 426

Preâmbulo I

Pousadas sobre o teclado, minhas mãos estão prontas para iniciar a escrita desta tese. Estas companheiras de outras aventuras da percepção, acostumadas aos esforços vigorosos sobre a mistura ideal de argila e água que torna possível a modelagem do barro, agora têm movimentação limitada. Restringem-se as agitações aceleradas dos dedos sobre as teclas secas. Mas estes nem sempre obedecem a escolha de símbolos gráficos que expressam as mensagens do espírito que as habita. Dotadas de destrezas sobre a argila hidratada, aqui, sobre o teclado elas se mostram mais temperamentais, confusas mesmo, cheias de cacoetes, bem menos astutas. Mas é interessante notar esta diferença. Porque enquanto sobre com o barro as minhas mãos parecem ter cérebros entre as falanges - são autônomas nas investigações do tato, decidem nas profundezas da derme onde o toque deve ser forte e onde deve ser suave – aqui, sobre este abecedário plastificado, se apresentam passivas, e até mesmo menos inteligentes. Aguardam os comandos do pensamento. Desta vez a mente escolhe e as mãos atendem. Os ritmos não se equalizam: aqui elas demonstram-se muito menos hábeis, a imperícia é tanta que chegam a trombar-se ou escolher letra errada centena de vezes. Ah saudades de escrever na lama! O que faz da argila, essa matéria comunicante mais solidária e íntima? Até contígua do corpo? Diante da argila vivo o reinado das mãos!

Preâmbulo II

Por que se afastou tanto tempo da universidade entre a apresentação do seu mestrado e agora? Foi o questionamento que recebi de um dos professores na entrevista para o ingresso no doutorado. Respondi em minha defesa, que o tema da dissertação do mestrado havia me levado a viajar por todas as regiões do país, por muitos anos, atuando em cursos de formação de educadores, trabalhando em

diferentes ONGs voltadas para a educação. Detalhei os objetivos de cada projeto, e a vida nômade que levei nesses oito anos, o que justificou o meu distanciamento da universidade. Esta era uma explicação prática. O motivo real estava ainda secreto de mim mesma. E só identifiquei na própria realização da pesquisa quando emergiram os questionamentos, acerca da natureza do conhecimento ao qual a tese almejada se debruçava. Algo em mim pressentia que o propósito submerso nas perguntas do projeto de doutorado, possivelmente, extrapolaria o consagrado território do conhecimento acadêmico voltado para a educação.

Afinal, seria possível levar para a academia uma pergunta acerca do processo formativo pessoal que se desdobra em um fazer artístico-artesanal a partir da lama?

Sugerir que podemos interrogar o barro em sua substância e em seus atributos de provocar e nutrir um itinerário formativo pessoal? E como propor a realização desta investigação? Mirar os trabalhos criados a partir da argila como testemunhos, de uma consciência em busca de compreensão de si no mundo? Ouvir quem os produziu? Observar os processos de criação com esta materialidade? Descrever meus próprios contatos, buscas e relações com o barro? Como validar os saberes absorvidos nessas práticas expressivas a partir da argila? Que fundamentos e ferramentas conceituais, que abordagem investigativa oferecem suporte a um projeto desta natureza? Como apresentar, em narrativa analítica, as condições de inteligibilidade de um conhecimento que se faz possível no contato integral da pessoa com o silêncio mineral? E se o que for vislumbrado em um itinerário formativo apontar elementos que tangenciam o sagrado e o mundo espiritual, como abordá-los em uma tese, sem reduzi-los a objetos de estudo distanciados?

Que pedagogia sobreviveria à *fratura que há tanto tempo afeta a organização do conhecimento em nossa cultura ocidental* (Morin, 1986)? Que proposta educacional se reconstruiria incorporando processos enraizados nas alegrias dos *esforços felizes* (Bachelard, 2001) dos artistas-artesãos?

Esses enfrentamentos se reapresentavam todas as vezes que eu vislumbrava dar continuidade aos estudos acadêmicos e compunham as verdadeiras justificativas do meu adiamento. Poderia dizer, a meu favor, que recolhi pistas consistentes que agora me encorajam à pesquisa, mas a verdade é que a sorte[1] me pegou distraída, e quando me dei conta, estava aqui.

1 Professora Soraia Chung Saura, cujo percurso já havia se entrelaçado ao meu em publicações de artigos, projetos na educação de muita cumplicidade; Neste solo afetivo, de respeito e admiração mútuas que tomei coragem para iniciar esta travessia.

Preâmbulo III

"A teoria na prática é outra!" dizia meu pai para argumentar sobre o quanto a vida vivida é mais complexa que as análises que o pensamento pode elaborar. Agora, diante das folhas em branco à minha frente, eu confirmo a sabedoria dos provérbios com os quais meus pais me criaram. Bem como, compreendi no ofício artesanal da cerâmica, que o inverso também é válido. Que o conhecimento alcançado em uma experiência prática, corpórea, é outro, quando se tenta teorizá-lo, descrevê-lo, traduzi-lo em palavras. Porque o conhecimento que emerge desta prática expressiva se dá como revelação, insiste em permanecer fora do alcance das pensamento analítico. Os lampejos que se apresentam suavemente ao longo de uma vida artesã, resistem ao conceito. Conceituar é um trabalho de outra natureza. Lá, em meu ateliê meu nome é coragem. Aqui com as palavras, sou 'café com leite'[2], meu nome é imperícia.

Sinto que há um conhecimento sublime que tangenciou a pesquisa, ainda difícil de ser expresso conceitualmente. A palavra fria da razão distanciada não daria conta. Mas a palavra aquecida na narrativa de quem conta uma história de vida atrelada a outras, pode nos revelar pistas que alcancem as essências do fenômeno.

Como filha de pescador, e todos sabem da vocação de narrador de histórias daqueles que se dedicam à pesca, eu tive a sorte de exercitar e aprender a qualidade de escuta que cumpre o destino da *"redescoberta guiada"* (Ingold, 2022). É nela, esse modo de aprender pela escuta de histórias, que confio para expressar os saberes tocados.

Estudar as essências, é o que me pede a fenomenologia. Dizer de um fenômeno ***'como ele se apresenta para mim'***. Busco o começo deste itinerário. A princípio as lembranças dançam, oscilam e se entrelaçam. Enorme desafio apresentá-las na linearidade das letras, palavras e páginas. Ciente de que entre o saber e o dizer, e entre o conhecido e o dito sempre haverá um enorme hiato. Sempre concorre uma tradução. (Meu pai também dizia *"traduttore, traditore!": tradutor, traidor!*) Dedicarei toda atenção para que eu não me traia em conceitos desviantes, em perspectivas obtusas, em *"tagarelices"* abstratas, e assim, nesse sentimento, dou início a esta jornada.

2 Café com leite é o apelido que as crianças dão à uma criança novata participante de uma brincadeira. E quando se joga como café com feite, estamos ali só para aprender.

Memorial: o girar da roda de uma oleira

A disponibilidade para o fazer com as mãos sempre foi constante desde a minha infância. Na adolescência não apenas costurava a minha própria roupa, mas cheguei a fazer meus mocassins. Tenho essa vocação: o que meus olhos veem, meu espírito investiga como faz, e minhas mãos buscam realizar. Foi exatamente assim com os artefatos de argila. Quando me sentei pela primeira vez diante de um torno, foi como se sempre tivesse feito potes. É a partir dessa minha relação com os fazeres manuais, que me dedico a contribuir com uma ***"pedagogia artesã"*** (Ferreira -Santos, 2010). A costura, o tricô, a tecelagem, a marcenaria, e por fim, a cerâmica. De todas as artesanias que experimentei, a modelagem da argila foi a arte que me cativou.

Inaugurei o espaço do meu ateliê atual há quase quinze anos. Sou mestre ceramista há trinta anos. Ter nas mãos o barro molhado, girando na roda de oleiro, o torno, é uma experiência de revelação. Uma oportunidade singular de consciência de si. Possibilidade de reconhecimento da qualidade da sua própria presença. Seus esforços, seu equilíbrio, sua estrutura emocional para lidar com frustrações e com as conquistas.

Como outros ofícios, a arte cerâmica envolve procedimentos, ferramentas de modelagem e técnicas de queima que são transmitidos de geração para geração. Envolve sobretudo, saberes da corporeidade que são essencialmente uma construção de si.

Nossos esforços imprimem-se à massa argilosa hiper hidratada. Toda a nossa história condiciona o nosso corpo, a nossa força e equilíbrio. Toda a nossa existência se manifesta na singularidade de nossos gestos. (Giannotti, 2008)

Tornear o barro hidratado na roda de oleiro solicita foco. Solicita silêncio interno. Solicita consciência corporal. O foco vem a partir do contato. O mestre oleiro

que inicia seus principiantes na sua arte, sabe que este processo de aprendizado envolve camadas menos objetivas, invisíveis, impossíveis de serem transmitidas pela apresentação discursiva, ou demonstrações técnicas.

Aprender e ensinar essa dança entre as mãos e a terra foi, a vida toda, o meu encantamento e propósito. Diante dos aprendizes que acompanhei nesta arte, eu pude recolher centenas de experiências deste encontro entre as mãos humanas e a argila. Pude presenciar o valor de refúgio e abrigo que o barro oferece. Assisti o envolvimento entre a “imaginação criadora terrestre” (Bachelard, 2001) e a vida interior que, por fim, remodelaram as realizações pessoais de muitos aprendizes. Destes mais de vinte anos como mestre ceramista, acima de tudo, trago a certeza da complexidade que envolve a simples tarefa de fazer um pote. Todos os aspectos de uma vida estão na ponta dos dedos.

A cerâmica é uma arte na qual o ser humano participa com a terra, com a água, com o ar e com o fogo. (Giannotti, 2008) Cada um desses elementos define uma etapa do processo de criação de um objeto cerâmico. Mas entre eles, o fogo, talvez seja aquele diante do qual temos que nos render. Ele julga nossa técnica, estrutura o corpo do trabalho e acrescenta variações de superfície inusitadas.

Tomando consciência das muitas dimensões envolvidas no processo de iniciação que esta arte convoca, busquei aprofundar a compreensão do que está em jogo nesse aprendizado. Esta busca me levou a este doutorado percorrido,

pela indagação: qual o alcance da imaginação criadora ligada à terra? O que o *"cogito amassador"* (Bachelard, 2001) da arte do barro, modela dentro de nós? Como esta aventura da percepção sobre uma substância corpórea concreta encerra uma passagem para a substância imaterial, invisível, simbólica, espiritual? Como a arte de configurar o barro, que parte de uma dinâmica sensorial, imanente, de desenvolvimento de competências cinestésicas, pode conectar-se tão intrinsecamente ao imaginário humano? À espiritualidade?[3]

A minha formação na cerâmica começou quando, em 1990, retornando de um passeio a Paraty e, ao escolher uma rota alternativa de volta para São Paulo, acabei passando pela cidade de Cunha e visitei um ateliê de um casal de ceramistas. Enquanto aqueles que me acompanhavam, perguntavam sobre os valores das peças à venda, eu arrisquei perguntar: como são feitas? Recebi daquele ceramista explicações de todo processo de sua arte, detalhadamente, por horas. Como era seu costume, ao final da visita, ele ofereceu um presente a cada um dos meus amigos que adquiriram suas peças. Eram pequenos potes de cerâmica. Eu também recebi o meu presente, mas não se tratava de um utilitário. Para o meu estranhamento, era um cone pirométrico[4], uma espécie de termostato que, colocado dentro do forno em uma queima para cerâmica, ele indica quando determinada temperatura foi

3 De fato, e isso foi ficando mais claro a cada passo dessa jornada de pesquisa, tenho o propósito de tratar deste plano constituinte da vida humana que se manifesta.

4 Trata-se de uma pequena pirâmide de porcelana, um indicador da temperatura que o forno alcançou.

alcançada. Agradeci ao mestre, mas levei meu presente um tanto decepcionada por não ter ganho uma peça. Só anos mais tarde, ao narrar esta história eu compreendi que ele havia me entregue uma pista muito importante: aos meus dezoito anos, eu havia chegado ao meu destino. Na minha cidade eu busquei mestres para meu aprendizado na arte cerâmica, frequentei alguns ateliês, aprendi procedimentos de modelagem e de queima da argila, até construir o meu próprio espaço e nele iniciar novos aprendizes.

Aquele episódio no ateliê em Cunha, me ensinou muitas coisas, tais como: que os acontecimentos contêm pistas importantes; que é preciso aprender a ter atenção para sabe ler o que estas pistas indicam; e por último, que, ao narrá-los, temos uma nova oportunidade incrível de compreendê-los. Exatamente como nos propõe Bachelard (2004):

> Conhecer é descrever para re-conhecer (...) É preciso manter contato, um contato cada vez mais estreito com o real, mas o espírito deve estar alerta, ciente de suas perspectivas, seguro de seus pontos de referência. (...) minúcia e clareza (...) se for simultaneamente adequado e intuitivo será perfeito. (BACHELARD, 2004, p.14)

Ainda naqueles tempos, (talvez desviando meu percurso) eu também ingressei na universidade. Cursando geografia da Universidade de São Paulo (1991), nas viagens de pesquisa de campo, a quantidade de cores dos solos que se produziam da decomposição de uma mesma rocha, as organizações atômicas de cada mineral, vistas ao microscópio me fascinavam. Concomitantemente, cursei ciências sociais na Pontifícia Universidade Católica - SP (1989), e a antropologia logo se definiu como minha área de pesquisa do universo imaginário. Como filha, sobrinha e irmã de mulheres professoras, a educação sempre foi minha casa. A escola foi meu primeiro espaço de atuação profissional, como professora e atelierista para a infância. Vivi esta duplicidade entre os saberes da artesania e o conhecimento reflexivo durante muitos anos. Nos meandros dessa trilha eu encontrei um novo campo de estudos e expressão, que agregou sentido ao meu fazer: a narração de histórias de tradição oral. Aqui também busquei formação, aprendizado e alimento para minha atuação como arte-educadora.

Tenho assim, essa identidade com Bachelard, de quem cultiva o amor pela imagem e pelo conceito, uma *"consciência ocupada"* ora com as poéticas da arte, ora com os labirintos da razão. Foi por esta alternância entre o pensamento e o sonho que fui acolhida, em 2005, pela orientação da professora Marina Célia Morais Dias. Minha pesquisa de mestrado une todas estas fontes formativas em uma pesquisa de campo no território da infância em processos criativos com a argila[5].

5 Giannotti, Sirlene. Dar forma é formar-se: processos criativos da arte para a infância; orientação da pro-

A partir de 2008, quando apresentei minha dissertação, fui convidada a participar de publicações[6], orientar e compor bancas para trabalhos de TCC[7], apresentar comunicações em congressos e simpósios. E, sobretudo, ampliei meu trabalho em cursos de formação continuada de professores. Em 2010, passei a trabalhar no projeto Brincar, viajando pelo Brasil. Jornadas que nutriram forte cumplicidade com educadoras brasileiras, e fabulosa oportunidade de conhecer os espaços dedicados às crianças em nosso país. Difícil descrever o que meus olhos viram ao frequentar ambientes das escolas públicas dos rincões do Piauí, do Pará, de Alagoas, de Minas Gerais, do Paraná, do Mato Grosso do Sul e de São Paulo[8]. A efervescência da infância, as potencialidades da expressão do corpo neste momento da vida, que tanto poderiam ser potencializadas, estavam aprisionadas na aridez dos espaços escolares, onde, muitas vezes, as educadoras faziam milagres.

Os quase 5 anos neste projeto foram extremamente significativos. Nele puder unir, em uma prática de formação de educadores, todas as áreas de meus interesses: as narrativas da cultura popular, as linguagens expressivas das artes visuais, as teorias pedagógicas aportadas na educação de sensibilidade com foco no protagonismo da criança[9]. Foi uma grande alegria compartilhar destes momentos pelo país, nos anos em que vivíamos uma atmosfera de esperança e desenvolvimento social. O projeto findou em 2014. No ano seguinte, fui contratada para trabalhar no Instituto Arte na Escola (IAE). Desta vez, assumia a coordenação pedagógica de uma equipe de formadores de professores em um curso híbrido: presencial e EAD. Inspirada profundamente no que havia vivido no projeto anterior, eu traria para o IAE um olhar voltado para o protagonismo dos estudantes na elaboração de Projetos de Trabalho[10]. Depois de três anos atuando na equipe gestora desta formação, em 2018, organizei a publicação de um mapeamento dos projetos mais

---

fessora doutora Marina Célia Morais Dias. São Paulo, 2008, disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-26012009-141434/pt-br.php

6 SAURA, Soraia C. (org.). Brincar: um baú de possibilidades, São Paulo: Inst. Sidarta, 2009; FERREIRA--SANTOS, Marcos (org.) Artes, Museu e Educação, Curitiba: CRV ,2012

7 Curso de Pós-Graduação em Educação Lúdica, SP: Inst. Vera Cruz; ECA -USP

8 Esta experiência se deu, atuando no Projeto Brincar do Cenpec, compondo uma equipe de 8 formadores que, em duplas, se dirigiam durante 5 dias por mês, a uma capital de um Estado que ali reunia educadores da infância de 10 municípios do entorno. Tratava-se de uma parceria entre os municípios, a instituição subsidiadora e o Cenpec, sendo gratuito para os professores cursistas.

9 Eu senti uma enorme identificação com a didática do projeto: a confiança absoluta de que o fazer promove o saber; de que, a experiência estética, cultural, laboriosa, lúdica, artística é uma forma legítima e eficaz de conhecimento.

10 Novamente tratava-se de um curso de formação continuada em arte educação gratuito para os participantes, destinado a professores de artes da educação básica, gestores de escolas e coordenadores pedagógicos. Neste formato, o 'Aprendendo com Arte' tinha o objetivo de promover a atualização dos professores nas temáticas de mediação cultural, metodologia de projetos em arte, patrimônio cultural, hibridismo nas artes, e a introdução do uso de tecnologias como recurso educacional.

significativos desenvolvidos pelos professores cursistas em suas aulas, desdobrando os conteúdos que havíamos partilhado no curso[11].

Mas, simultaneamente a tudo isso, eu também investi na criação de um abrigo para a minha paixão com a arte cerâmica. Construí o Tapir Ateliê, um espaço amplo, em uma casa ensolarada. Nele pude oferecer dignidade à minha criação de potes, chaleiras, travessas, gamelas, cumbucas, moringas, brinquedos e esculturas em argila.

Meu ateliê sempre pulsou entre a educação e a artesania, pois também fiz deste lugar, o meu território de experimentações no encontro de educadores. Aqui ofereci e desenvolvi atividades formativas para equipes pedagógicas em projetos de capacitação continuada[12]. Além de receber estudantes de todas as idades, em oficinas direcionadas a especificidade de cada grupo[13].

11 Compartilhando experiências em Arte e Educação, Instituto Arte na Escola, FWV, Projeto Aprendendo com Arte, SP: IAE, 2018

12 Com a Creche Oeste-USP, com a Creche Cedi-Sesc SP e com as coordenadoras de creches envolvidas no projeto Arte na Creche do Instituto Cenpec/Sabiá. Atuei na mediação de educadores junto ao projeto Escolas Transformadoras dos Institutos Ashoka/Alana equipes pedagógicas de 10 escolas do país e as gestoras dos Institutos Alana e Achoka estiveram comigo no ateliê neste trabalho, juntos somavam 62 pessoas. E ainda para os professores vencedores das duas últimas versões do prêmio Arte na Escola-Cidadã do IAE fundação Ioschp.

13 Recebo aqui para oficinas de modelagem escolas de ensino fundamental :Waldorf, Rainha da Paz, Ítaca, Vera Cruz, Castanheiras, entre outras; de cursos de graduação como pedagogia Mackenzie com a Prof . Miriam Celeste e de pós-graduação como alunos da pós-graduação em educação USP com o prof. Marcos Ferreira-Santos; da pós-graduação em artes da ECA-Usp, com a profa. Sumaya Mattar; e da pós-graduação em Educação Lúdica do Instituto Vera Cruz com a profa Adriana Friedmam.

Todo o meu trabalho na recepção destas pessoas em minha casa-ateliê está a serviço de validar um saber intuitivo do fazer criativo com o barro. Atribuo aos processos criativos do fazer com as mãos um profundo valor formativo, que situa-se conectado as competências do corpo, as vocações de uma matéria e os devaneios da imaginação. (Giannotti, 2008)

Busco este saber comprometido com uma *"racionalidade alargada"* (CHAUÍ, 2002) que incorpora a pele, o tato, a escuta, o perceber, o intuir, o imaginar, e não apenas o interpretar pela razão distanciada. Também estou comprometida com o entendimento de que *"todo processo educativo se revela como um percurso de autoformação, independentemente de nosso furor pedagógico"*, como já nos alertou o mestre Ferreira-Santos (2010).

Tateando uma nova compreensão sobre o que são os encontros, os acontecimentos e o papel das narrativas do barro no itinerário formativo pessoal, espero poder contribuir para:

> Ampliar a discussão com a ótica antropológica, visando a entender a Arte mais como processo do que como produto, e sua potencialidade como processo simbolizador e, portanto, elemento indispensável no processo educativo." (FERREIRA-SANTOS, 2010, p.61).

Desde 2021 eu me dedico à um novo projeto em meu ateliê. Trata-se dos encontros que denominei *O Barro e a Palavra*[14]. Este, com certeza, já é um trabalho que se desdobra da pesquisa que realizei ao longo deste doutorado, pois muitos elementos que compõem este projeto emergiram dos estudos e das vivências que recolhi para a tese. Constituído de sete encontros, o percurso se apoia em recursos e conteúdos que dizem respeito à Imaginação Criadora (Bachelard, 2001, 1996, 2018; Crespo, 2008; Ferreira-Santos, 2003). Na trajetória deste projeto, aliar o uso dos contos de tradição oral à modelagem do barro encontra significado junto a uma experiência de compartilhamento autobiográfico, ou seja, de eventos e passagens da vida que foram despertados pelas experiências de *"escuta ativa"* dos contos que são vivificados pela modelagem da argila, fazendo emergir relatos, percepções, sentimentos e lampejos de compreensão do viver. Este projeto parte do intento de promover, entre os participantes, o afastamento do mundo cotidiano objetificado (Berdyaev, 1963; Cromberg, 2018) pelos sistemas contemporâneos que tem nos cercados em enquadramentos empobrecedores, onde, por muitas vezes, resultamos como objetos dos sistemas.

Nesse projeto, a tradição dos contos funcionam de forma a implicar a quem os escuta a vivenciá-los, através de seus personagens, de seus tempos, de seus lugares, intenções, vulnerabilidades e desafios. E quando isso acontece, *a imaginação criadora* pode despertar recordações e implicações autobiográficas, de eventos da vida desses ouvintes, histórias pessoais que são expressas e compartilhadas na modelagem da argila.

14 Trabalho idealizado a partir da convivência amorosa com psicólogo e narrador de história Pablo Andrés Bursztein.

Esta experiência foi animada pela confiança de que os conteúdos arquetípicos (Durand, 2001, Eliade, 2002; Bachelard, 2001) se fazem presentes, ou seja, os arquétipos se tornam vivos, ressoando em comunicação aberta entre os que comungam com a argila o espaço da roda do *"Barro e a Palavra"*. Nas três

versões deste projeto, já pude testemunhar que os conteúdos ancestrais ressoam na presença de quem compartilha sua recordação autobiográfica. Com o barro nas mãos confirmamos a potência de nos tornarmos matéria de si mesmo (Bachelard, 2001; Merleau-Ponty, 2017). Em todos os momentos destes encontros damos importância a deter elaborações de juízo, frear os condicionamentos cognitivos, automáticos, para dar lugar e abrir espaços à conexão com dimensões perceptivas das essências presentes, nos domínios do coração (Hilman, 2010).

Este projeto foi o primeiro desdobramento do presente estudos confirmando o papel do criar com o barro como processo que potencializa o perceber, a intuição, o reconhecer e o revelar, e ainda que, habitar a matéria pelo gesto criador presentifica, evoca, entusiasma, conforta, fortalece a formação pessoal.

Os encontros do projeto O Barro e a Palavra[15] empenham-se ainda em reunir argumentos para a reintegração corporeidade e da espiritualidade e da reconexão

15 Já na sua 3ª edição, o projeto já se desdobra em importantes atuações de alcance planetário. O Barro e a Palavra foi convidado para participar das reuniões que estruturaram a proposta da Escola do Bem Viver: projeto que atua na regeneração e preservação da biodiversidade, na promoção da economia regenerativa, da saúde integral e na educação formal e informal, através da articulação de ações de educação ecológica baseadas nos conceitos dos direitos da Natureza e do Bem Viver, da Vida em Harmonia na Natureza, com ética egocêntrica, práticas ecológicas na saúde, educação e economia, identidade e diversidade cultural, mobilização, participação comunitária e interdisciplinaridade. O projeto foi apresentado no “Harmony with Nature” : uma iniciativa da ONU diretamente vinculada à Assembleia Geral, que visa a aprovação de uma Declaração Universal dos Direitos da Natureza e consolida todas as iniciativas políticas no âmbito das cidades, Estados e países do mundo, que visem o reconhecimento de tais direitos. A metodologia pressupõe o ensino pela arte e vivências holísticas, com imersão no meio natural. A Escola do Bem Viver é um projeto itinerante e replicável.: https://mapas.org.br/escola-do-bem-viver/

com elementos da natureza em processos criativos artísticos como dimensão intrínseca do humano.

Neste engajamento entre pesquisa e trabalho afirmo meu pertencimento na arte do barro

Duas meninas

No Vale do Jequitinhonha, em Minas Gerais, no município de Araçuaí, uma criança, de cabelos penteados em duas tranças, brinca na sapataria de seu pai, Sr. Tarcísio. Enquanto ele encera a linha que utiliza para costurar o couro dos sapatos, a menina junta os restos de cera de abelha deixados pela bancada, faz uma bolinha e aquece na brasa para amolecer. Ela conhece o ponto certo em que esta goma de cera permite ser modelada para criar os seus bichinhos. Mas esta criança anseia modelar outra massa, a argila que Dona Odília, sua mãe, que todo fim de ano, cria figuras de presépio. O destino desta produção será presentear os amigos na época do Natal. O barro é a matéria dos sonhos da garotinha de tranças. Ela admira atenta e encantada os movimentos das mãos de sua mãe em gestos precisos. A mãe entende os caprichos do barro, adiciona farinha de trigo para obter mais plasticidade, acrescenta cinza de lenha e capim seco para oferecer estrutura. Suas peças não serão levadas à queima, precisam ser resistentes. Seduzida em ver sua mãe trabalhar aquela matéria com tanto prazer, a menina cultiva o intento de um dia fazer como a mãe. Apenas pela observação, ela já percebeu a capacidade da argila em resistir e abrigar os nossos esforços. Ela é paciente. Espera ficar mais forte para bancar o vigor que vê sua mãe empenhar naquela massa. Como ainda não chegou sua hora de usar o barro ela atina que a cera de abelha seja mais fácil de modelar nas suas mãos frágeis de criança. Em segredo, experimenta apertar pequenas porções de barro, sentir sua temperatura e pulsação. Já intui que a argila vai ser uma conquista da maioridade. Ela sonha em transformá-la e advinha, nela, as suas alegrias. *“A criança conhece a ventura de sonhar, que será mais tarde, a ventura do poeta”* (Bachelard, 1988).

Longe dali, na capital do estado de São Paulo, outra criança toca o chão umedecido do campinho no fim da vila em que reside com sua família. A chuva acabou de passar. As crianças da vila saíram de seus sobrados como formigas em busca de açúcar. Caminharam a passos rápidos e assertivos em direção ao campinho. Levaram consigo brinquedos fascinantes: bolas, carrinhos, panelinhas, papelão de caixas desmontadas. Entre elas, a menina mais alta e mais magra, ao pisar no terreno, dobra seus joelhos para alcançar a terra com as palmas de suas mãos. Mais do que tocar a superfície, ela segue apalpando, numa investigação sobre a densidade, a maciez, e a plasticidade daquela matéria. Seu corpo conhece a condição exata de reunião entre terra e água que contém e resulta na vocação da modelagem. Tateando em solidão, ela escolhe o local e retira do solo a porção necessária para criar seus brinquedos.

Separadas geográfica e cronologicamente, estas duas garotinhas estão unidas pelo coração ancestral da imaginação ativa, da imaginação criadora que nos habita, atravessando tempos e espaços. Na experiência de fricção sensorial

com o mundo elas atualizam imagens arquetípicas fundamentais, estas *"reservas de entusiasmo"* que dão sentido ao viver (Bachelard, 1988). No modo de estar espontâneo da infância revivem uma arqueologia do toque. Assim permitem que a deriva da imaginação tome posse do acontecimento em comunhão com a *"carne do mundo"* (Merleau-Ponty, 2015a). Ao brincar em solidão, na primitiva amizade com a terra molhada, *"nos tempos das horas sem relógio"*, as crianças tonificam suas existências. Renovando seus compromissos, vivificam *"o acordo poético"* entre a humanidade e o cosmos (Bachelard,1988).

O contato com a substância terrosa, ainda quando a alma desabrocha, oferece testemunho de experienciar o devaneio cósmico do *"cogito sonhador"* que alimenta a confiança, a segurança e a reverência à esta materialidade. A memória desta intimidade nutre, fortalece e encoraja a fidelidade de um sonho de pertencimento. Esta memória não concerne ao pensamento, mas habita os domínios do *"cogito do devaneio"* (Bachelard,1988). Essa materialidade cumpre assim seu papel de intercessora, guardiã e barqueira para o universo imaginário e para o mundo imaginal (Corbin, 1964).

Ao longo de suas trajetórias de vida, as duas meninas permaneceram com suas mãos na argila permitindo que este engajamento fosse redespertado em criações poéticas nas quais se debruçaram; transformaram o brinquedo em trabalho, reanimando a matéria em seus processos criativos na arte cerâmica.

Uma rede de sincronicidades arquitetaram o encontro entre elas. E como a infância *"não é um ciclo que se encerra, mas é um estado de alma que permanece em nós"* (Bachelard, 1988), a menina paulista que habita meu corpo de mulher de cinquenta anos fez de sua própria casa o espaço de oferecer esta experiência a todos que a procuram; e agora está diante de um teclado digitando esta tese. Nessa escrita, narra a vida da menina mineira, que hoje vive no corpo de uma senhora de setenta e seis anos que ainda usa tranças em seus cabelos.

Essa menina mineira, é Maria Lira Marques Borges, que fez do barro o suporte de suas alegrias e aflições, de sua paixão e sua identidade. Seu processo criativo, sempre fiel a essa materialidade, mesmo passando da escultura para a pintura, alcança dimensões simbólicas do imaginário e envolve experiências enigmáticas, do sagrado, do mundo imaginal (Corbin, 1964).

A arte cerâmica diz respeito
ao silêncio,
ao toque,
à terra,
ao tempo,
à vocação,
à ancestralidade
à imaginação.
Diz respeito à natureza
do encontro entre o humano
e a *carne do mundo.*
Nela se encontra em potência,
nosso elo simbólico.

Introdução

Como delimitar o indizível?

O desejo de dar continuidade aos meus estudos sobre a arte do barro entusiasmou essa tese. A argila é a matéria do meu trabalho pessoal expressivo, e da minha atuação como arte-educadora. Alcançar uma compreensão aprofundada sobre o papel que a modelagem da argila exerce no processo formativo pessoal permaneceu como horizonte para investigar as relações entre a Arte e a Pessoa. Trata-se aqui de um fazer criativo com uma materialidade específica, a argila, e as dimensões que alcança na formação pessoal. Indago sobre as realizações expressivas que esse fazer pode oferecer à existência, no sentido de um saber direto, que emerge da fusão entre as partes mediada pela dinâmica do imaginário.

Em imagens de nossa ancestralidade[16], constatamos que a argila foi o primeiro material que os primatas utilizaram como suporte expressivo. Os

16 Imagem acima: Cueva delas manos - Argentina, disponível em https://www.google.com/search?q=-cuevas+de+las+manos+argentina&client=firefox-b-d&sxsrf=ALiCzsbhJeEmVkHwGELgPxDJo__vJ2z_gQ:1672953364206&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=2ahUKEwjt_v73rLH8AhXNGbkGHTlYCX0Q_AUoAXoECAEQAw&biw=1184&bih=512&dpr=1.15#imgrc=jrmKT63CeVbRYM

arqueólogos nos indicam que o uso da matéria argilosa aparece nas pinturas rupestres muito antes da criação das vasilhas, que só surgiram nos grupos que dominaram o fogo. As datações mostram que as pinturas rupestres surgem já no Paleolítico e foram praticadas até o Neolítico, ocupando um intervalo de aproximadamente 40 mil anos (Tsetlin, 2018). Essas *"tintas"* eram produzidas não apenas pela união de terra e água, (isto não traz a fixação na rocha). Foi necessário acrescentar porções de sangue e gordura de animais, e ainda, resinas vegetais[17] na mistura de terra argilosa hidratada. Esta pesquisa pode ter incorporado acasos e certamente exigiu muitas investigações. O importante é nesta breve recuperação histórica desta amizade entre mãos humanas e a argila, é sabermos que todas as culturas humanas, nos territórios de todos os continentes, em todos os tempos, desde a mais longínqua ancestralidade, se utilizaram do barro como veículo expressivo.

Extrair do mundo a matéria que transformamos para expressar o que desejamos, também foi a ação da minha expressão na arte. Mas, este enunciado (que parece razoável para a perspectiva de quem está fora do processo) se esfacela quando assumimos o lugar de quem cria. Dentro do processo criativo, percebemos que esta afirmação considera uma única direção de um processo que é bidimensional (e mesmo multidimensional). Porque a matéria não é passiva. Ela tem uma história que lhe confere propriedades. Suas propriedades dialogam com os nossos gestos, e antes disso, convocam a nossa imaginação. Os atributos da matéria, que existem anterior e independentemente de serem objeto dos projetos da ação humana, a fazem resistir ou acolher os nossos gestos. Neste encontro, nessa relação, atuam competências humanas e propriedades da materialidade. Os resultados alcançam a superfície exterior do objeto, e também atuam sobre a forma interna, da intimidade humana.

Ou seja, por um lado a matéria não é neutra, receptora, indiferente. Por outro, o ser que cria também é transformado no processo de criação. O barro, tendo acompanhado a humanidade desde os tempos mais remotos, é testemunha disso. Como já (Giannotti 2008) nos ensinou Fayga:

> Daí se nos apresenta outro aspecto que tanto nos fascina no mistério da criação: ao fazer, isto é, ao seguir certos rumos a fim de configurar uma matéria o próprio homem com isso se configura. Quando vemos uma jarra de argila produzida há cinco mil anos por algum artesão anônimo, algum homem cujas contingências de vida desconhecemos e cujas valorizações dificilmente podemos imaginar percebemos o quanto este homem, com um propósito bem definido de atender certa finalidade prática, talvez de guardar água ou óleo, em moldando a terra, moldou a si próprio. Seguindo

17 Importante registrar que menos de 10% de todas as pinturas rupestres encontradas no mundo foram datadas com precisão tecnológica, a maior parte continua sem qualquer registro e datação. (TSETLIN, 2018).

> a matéria, e sondando-a quanto a essência do ser, o homem impregnou-a com a presença de sua vida, com a carga de suas emoções e de seus conhecimentos. Dando forma à argila, ele deu forma à fluidez fugidia de seu próprio existir, captou-o e configurou-o. Estruturando a matéria, também dentro de si ele se estruturou. Criando ele se criou. (OSTROWER, 1996, p.51)

Pois é certo dizer que a argila foi, muito provavelmente, a primeira materialidade através da qual nossa espécie, pode ter investigado suas propriedades, e desta investigação obtivemos o refinamento de nossas próprias competências cognitivas, perceptivas e sensíveis; confirmam neurologistas, antropólogos, arqueólogos e pedagogos que do embate com a fisicalidade do mundo, no enfrentamento com as forças dos elementos da natureza, nosso esqueleto, órgãos e nossas competências cognitivas e sensíveis se estruturaram ao longo de milênios, o que chamamos de evolução da nossa espécie. É sabido o quanto as ações excitam sinapses, conexões entre neurônios. Que, por sua vez, estimulam outras competências em uma cadeia estruturante formando circuitos cada vez mais potentes de processar mais informações, de refinar mais sensibilidades, de dotar capacidades e competências. O diálogo entre as ações e as competências neuronais é recíproco. Cada parte dispara maior competência da outra. Uma ação simples promove sinapses que promovem a ampliação do próprio potencial de ação. (Kandel, 1995)

Em um vínculo circular virtuoso, os enfrentamentos com o barro nos deram as aptidões que nos fizeram capazes de criar utensílios para guardar água fresca, para cozinhar alimentos, para abrigar nosso mortos e também, para modelar símbolos, desenhar em grutas e narrar histórias. Resgatar esta ancestralidade criativa, nos faz compreender que o que chamamos criatividade é fruto de uma relação *"e se reabastece nos próprios processos nos quais se realiza"* (Ostrower, 1986). É este o porto compreensivo, ao qual cheguei no mestrado (Giannotti, 2008).

O sentido desta prática, o alcance dessa conexão, os trabalhos da imaginação criadora terrestre na dinâmica de significação imaginária ainda permanecem misteriosos; estamos só tateando. Este é o porto do qual nos lançamos neste doutorado. Temática inefável em aparência, mas inexorável para quem vive e testemunha a experiência de criação no barro.

O que o exercício da imaginação criadora sobre a terra pode significar no percurso de uma vida entregue à uma substância dessa natureza? Esta é a pergunta central - entre tantas outras que se irradiam dela - lapidada[18] ao longo desta jornada investigativa e imersa nas conjecturas que compuseram a narrativa construída.

18 Usei este verbo inúmeras vezes, quando os amigos perguntavam: como está a tese? Eu estou lapidando palavras - respondia. Do professor Rodrigo Nuñes recebi uma contrapartida singular: "Não lapida muito que pedra bruta também é bonita!"

Bagagens e mapas: contextos e primeiros fundamentos teóricos-conceituais

Em 2016, quase oito anos depois do mestrado, quando voltei à universidade para ingressar no doutorado, eu estava consciente apenas da vontade de retomar essa investigação, e trazia algumas novas confianças em caminhos possíveis.

Depois de tantos anos de fusão entre a arte cerâmica e todos os campos da minha vida, eu ainda me perguntava: para que serve a prática de dar forma ao barro na formação das pessoas? Esta pergunta é menos ingênua do que pode parecer. O verbo é este: servir. A serviço de que está todo o investimento, toda fidelidade, tanto trabalho físico, tanto investimento de tempos e espaços que, como eu, tantas pessoas empenham nessa atividade tão arcaica? E o que justifica levá-la para espaços educativos?

Muitas equipes pedagógicas já estiveram em meu ateliê procurando recursos de procedimentos para trabalhar a argila com crianças. Orientando oficinas para as educadoras, eu as questiono sobre o que realmente proporcionam quando oferecem o contato dos estudantes com a argila? Que qualidades de espaço e de tempo são necessárias para garantir esse alcance? Mais do que procedimentos e ferramentas desejo trazer à consciência dos educadores os propósitos e a essência desse encontro com o barro. As respostas aos meus questionamentos, não se encontram em seus planejamentos. Algo se revela quando os próprios educadores se aproximam de uma simples experiência com essa materialidade. O impacto desse encontro instaura um saber. O protagonismo na experiência corporal criativa com o barro instaura uma revelação.

Não apenas educadores, mas um número crescente de pessoas adultas[19], mesmo imersas em uma cultura tão pragmática e utilitarista, tecnológica e digital, ainda buscam os ateliês de cerâmica para serem iniciadas na arte arcaica de fazer seus próprios potes, moringas e gamelas, bonecos e instrumentos musicais. E isto recebeu um incremento extraordinário nestes últimos anos pós-pandêmicos. Um número cada vez mais significativo de pessoas, de diferentes profissões, nos dias de hoje, procuram aulas nos ateliês de cerâmica desejando até mesmo, transformações

19 Depois dos anos de pandemia, nós mestres de ateliê de cerâmica brasileiros assistimos um aumento vertiginoso desta procura dos interessados em aprender arte cerâmica, ou mesmo, da abertura de novos ateliês. Os próprios produtores de massa cerâmica não estão dando conta de atender aos pedidos dos ateliês brasileiros. Para além do fato de que a rusticidade na aparência dos utilitários em cerâmica "caíram" no gosto das elites estéticas dos modismos decorativos, penso sobre o que explica o aumento vertiginoso do interesse pela arte cerâmica que assistimos atualmente. Parece haver um consenso de que a experiência de tocar o barro e com ele criar objetos promova saúde, equilíbrio emocional e psíquico. Tanto que, parte significativa das pessoas que buscam minhas aulas, sobretudo após os anos de isolamento por conta da epidemia Covid-19, o fazem a partir de indicações de seus psicoterapeutas.

profissionais, para se tornarem ceramistas: a consagrada transição de carreira.

Este revigoramento da atração por esta materialidade, na intensidade que percebemos atualmente, é bastante surpreendente. Qual seria o sentido da presença, da permanência e da intensificação dos interesses por uma materialidade tão arcaica? Que imagens ainda convocam na contemporaneidade esta experiência com a terra? Novos questionamentos dilatam as perguntas.

A produção cerâmica foi sempre considerada como sinônimo de artesanato das comunidades tradicionais, indígenas e afrodescendentes, ou artefatos da ancestralidade humana. Diferentes culturas milenares de todo planeta estão expressas em objetos cerâmicos de funções simultaneamente utilitárias, ritualísticas e ornamentais. Objetos que a concepção eurocêntrica das Belas Artes (Damish,1984) tratou de refutar o seu valor artístico rejeitando, por desdobramento, a argila para fora do conjunto dos suportes artísticos julgados nobres. Mas na contemporaneidade, quando assistimos no Brasil, como em todo ocidente, uma revalorização das fronteiras entre moda, artesanato, arte e *design*, iremos encontrar a valorização do barro novamente em obras de arte.

No caldo desse movimento cultural de mudanças de sensibilidades e de chancelas dos circuitos oficiais da arte, haveria uma busca por outras relações com a materialidade, com o tempo, outras relações com as manufaturas, outras epistemologias de saberes do corpo, de linguagens e partilhas de sentido?

Neste trabalho, revigorando a aliança com a abordagem fenomenológica, procuro repensar a mesma temática. E é importante registrar mais uma vez: busco ampliar e aprofundar a compreensão possível sobre o alcance dos processos de criação com argila, na formação da *pessoa*[20]. Desta vez impregnada de uma nova concepção de pessoalidade; não a individualidade psicologizada, mas, a construção permanente, provisória e inseparável das relações que alguém estabelece com seu coletivo social, com a sua comunidade, em fluxos de enfrentamento e centramento (Ferreira-Santos & Almeida, 2012). Compreendendo a pessoa como existência em movimento, fluxo, evento, conectada a uma rede de atributos de tempo e de espaço em que habita e que, nela, habitam.

Já são mais de trinta anos dedicados a acompanhar aprendizes na criação com o barro em ateliês e escolas; nessa experiência foi possível coletar conjecturas

20 Atendo assim ao chamado do professor Marcos Ferreira-Santos que, em 2008, na banca de apresentação de minha dissertação de mestrado, advertiu-me sobre o uso da noção de indivíduo e me sugeriu como provocação: “Vem pra cá você também, vem pra noção de pessoa, atenuar a supremacia do indivíduo”; desde então persigo a fenomenologia como chave compreensiva. Desde essa experiência, não sinto que adotei a fenomenologia. Sinto que fui adotada por ela.

a respeito do entrelaçamento entre esta substância do mundo e o sensível corpo humano. Ou seja, que a relação direta, concreta, subjetiva e íntima em processos criativos com a argila, mediada por todas as camadas que compõem nosso ser, pode constituir um caminho de desenvolvimento de nossa ***pessoalidade***[21] (Berdyaev, 1963, 2009 apud Cromberg, 2018; apud Ferreira-Santos, 2010).

Esta mirada mantém-se fiel às minhas âncoras em uma proposta de uma educação de sensibilidade que se estrutura a partir da afirmação de um sentido profundo para a formação. Através da ressignificação do conhecimento, da valorização da experiência, da abrangência da corporeidade; onde as artes e artesanias do repertório cultural são concebidas como práticas iniciáticas das tradições humanistas e se apresentam articuladas ao percurso dos estudantes possibilitando uma *"perlaboração e reelaboração poiética"* (Ferreira Santos, 2004). Enfim, onde a imaginação em todas as suas dimensões oníricas e poéticas sejam consideradas como caminhos expressivos e estruturantes da pessoa.

Na extensão desta discussão, há também a vontade de refletir sobre o sentido das fronteiras entre os campos da arte e do artesanato, historicamente determinados e em ebulição na contemporaneidade separados nas fronteiras arte erudita e arte popular. Esta reflexão tem o intuito de ir além da denúncia a respeito da lógica social que isolou o trabalho manual do trabalho intelectual, elegendo a primazia do último em detrimento do primeiro. Embora a contextualização histórico antropológica do objeto artístico seja um grande desafio em uma cultura híbrida como a brasileira - e possa nos oferecer elementos importantes para o entendimento das forças em jogo - este ir além, na verdade, supõe um deslocamento de perspectiva a partir da afirmação do que consiste em nossa ***corporeidade*** (Merleau-Ponty, 2011).

Como um paradigma de enfrentamento da persistente dicotomia entre a razão e o corpo, a ***corporeidade*** se afirma na reconsideração do próprio isolamento do pensamento em relação aos fazeres, revitalizando seus atributos: a imaginação, a intuição e a percepção (Saura & Zimmermann, 2020). O aprofundamento dos estudos na fenomenologia da percepção (Merleau-Ponty, 2011), nas primeiras disciplinas do doutorado[22] e nos cursos de extensão[23]; somaram-se aos estudos

21 E esta será uma das ferramentas conceituais importantes para a reflexão que poderei construir

22 A área de Humanidades e as Pesquisas em EFEE: profa. Soraia C. Saura e profa. Ana Zimmermann; Arte como Forma de Pensamento, profa. Carmen Sylvia Guimarães Aranha; Mitologia Comparada: ensaios para uma Antropologia da Educação: prof. Marcos Ferreira-Santos; Fundamentos educativos do Cinema: hermenêutica e Contemporaneidade: prof. Rogério Almeida; Antropologia Visual : uso da fotografia na Antropologia: Profa. Sylvia Ma. Caiuby Novaes; Corpo, Cultura e Imaginário & Fenomenologia: docência & investigação: Profa. Soraia C. Saura & Ana Zimmermann; Cursadas entre 2017 a 2019.

23 Uma Fenomenologia do Corpo, curso de extensão online, proposto e conduzido pela professora e pesquisadora Terezinha Petrúcia da Nóbrega, acerca do corpo, da sensibilidade, da arte e da educação, pautando-

do ***imaginário*** em Durand e da perspectiva do personalismo em ***Berdyaev***[24], e ainda, foram adicionados aos estudos acerca do ***mundo imaginalis*** em Corbin[25]; e por fim, os estudos multidisciplinares sobre ***processo criativo em cerâmica***[26], em paralelo às trocas contínuas entre os pares[27].

Juntos, este repertório possibilitou recolher argumentos significativos para reafirmar a sensibilidade como um modo de inteligibilidade do mundo. Reabilitar o sensível como base de conhecimento, tanto do ponto de vista ontológico como epistemológico, nos permitiu ultrapassar os condicionantes históricos para finalmente nos colocarmos diante da *"arte em obra"* que opera na dimensão simbólica da nossa existência, e na religação dos saberes (Ferreira Santos, 2010).

A perspectiva da *"Corporeidade"* de Merleau-Ponty (2011) trouxe a legitimidade da compreensão de que o tato é tônus de relação, aprendizado, integração e engajamento entre cada um de nós e as solicitações do mundo e instala a experiência sensível como eixo de significações e inteligibilidade (Saura & Zimmermann, 2019). O que, em síntese, nos assegura afirmar que conhecemos e nos expressamos simultaneamente pelo corpo e no corpo. Neste propósito, meus estudos voltam o foco para os ***saberes das mãos***, seus fazeres, suas competências poéticas e expressivas. Nossas mãos, tanto quanto nosso cérebro, nos definem enquanto espécie humana; nosso polegar opositor promovendo pinça e pressão para o uso de ferramentas, nossas mãos ao gesticular ou modelar são órgãos de linguagem em movimento (Saura & Zimmermann, 2019).

O entendimento aprofundado acerca da ***tatilidade*** e o papel das mãos, como embaixadoras do corpo fenomênico – ainda mais evidente no artista e nas crianças –nos ajudam a elucidar parte do enigma sobre o alcance da imersão humana nos

---

-se na fenomenologia como uma abordagem metodológica de reflexão e investigação. 1° trimestre de 2021

24 Grupo Estudos do Imaginário, encontros presenciais mensais orientados pelo professor Marcos Ferreira-Santos; voltados para a leituras de textos de G. Durand e do filósofo ucraniano Nikolay Berdyaev, realizados no espaço do Tapir ateliê entre os quatro semestres de 2019 e 2020.

25 Grupo de estudos em reuniões online: Teoria da Contemplação, orientado pela profa. Dra. Monica Udler Cromberg, frequentado em encontros quinzenais nos quatro semestres dos anos 2021 e 2022, sobre os fundamentos da fenomenologia espiritual de H. Corbin, suas conexões com o personalismos de Berdyaev e a filosofia de Heidegger.

26 Grupo de estudos: Encontros com Megume e Naoco, nos dois semestres de 2022, em encontros online quinzenais; conduzido pelo prof. Rodrigo Nuñes, da UFRGS; frequentado por físicos, matemáticos, filósofos, ceramistas em torno dos artistas Naoco e Megume Yuasa refletindo sobre as dimensões do processo criativo.

27 Grupo de Estudos PULA: encontros presenciais mensais coordenados pelas professoras Soraia Saura e Ana Zimmermann entre os anos 2017 a 2019 e de forma híbrida (online e presencial) entre de 2020 e 2022; no qual cada uma partilha suas pesquisas e aprofundam leituras coletivas acerca do imaginário mas também sobre decolonialidade e feminismo. Aqui, na cumplicidade de experiências e esperanças, partilhas de saberes com os estudantes, entusiasmada e questionada pelas coordenadoras tive o aprendizado que fundamentou a minha atitude de pesquisadora.

"devaneios da vontade" como ensina Bachelard (2001). Para quem o elemento terra solicita ação aos que atendem ao seu chamado e vivem esta união da experiência existencial de ser-no-mundo através da *imaginação criadora* (Bachelard, 2001; Crespo, 2008).

Nesta perspectiva, trato a argila em suas propriedades reais e positivas, mas, sobretudo, em sua vocação para despertar a imaginação ativa (Crespo, 2008) instância psíquica de acesso aos arquétipos do imaginário humano (Bachelard, 2001) de acesso ao mundo imaginal (Corbin, 1964).

As imagens ligadas à terra são experimentadas em atos, convocam nossos esforços para ação sobre a matéria pois animam o que Bachelard denomina por devaneios da vontade. Como imagens de mobilidade:

> Vivem da vida da linguagem viva, experimentamo-las em seu lirismo em ato, nesse signo íntimo com o qual elas renovam a alma e o coração, (...) dão esperança a um sentimento, conferem um vigor especial a nossa decisão de ser uma pessoa, infundem uma tonicidade, até mesmo à nossa vida física. (Bachelard, 2001, p.7)

Bachelard examinou a vitalidade dessa solicitação imaginante, de participação na substância, que as imagens terrestres contêm. Ou melhor, que o encontro com a substância dispara no humano. Ele afirma que a terra nos excita alegrias musculares. A matéria terrestre ganha na reflexão de Bachelard um lugar destacado entre os elementos da natureza que examina. Enquanto a água, o fogo e o ar evocam em nós sonhos de levezas, liberdades e *mutações imobilizantes*, a terra instaura a *imaginação criadora*; os *sonhos de ação precisa*, que designa como *devaneios da vontade*. A mesma dinâmica desperta também a percepção e gera a imagem criada (Bachelard, 2001, p.2).

> O filósofo também se perguntou sobre os sentidos desse arrebatamento, do que essas imagens liberam em nós. No contexto deste questionamento, ele afirma que "perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência''. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova"; perceber remete-se a facticidade do mundo. (Bachelard, 2009, p.3)

É neste embate de forças imanentes e transcendentes, exploradas em uma fenomenologia da percepção e em uma fenomenologia do imaginário que disparei a aproximação em relação à um percurso criador (Salles, 2004). Desta vez me propus recolher e acompanhar um percurso de vida mais extenso de um adulto artista-artesão e nele seguir a força de *um processo de individuação*, de ***tornar-se pessoa***. (Berdyaev, 2009, apud Cromberg, 2018). Seguir as pegadas deste percurso revisitado nas memórias de uma artista-artesã, e dele recolher pistas, possibilitou vislumbrar a potência da Imaginação ativa (Crespo, 2008) como lugar de reencontro

de essências, ao ***"mundus imaginallis"*** (Corbin, 1964; Cromberg, 2017, 2018). E desta tangência nestes saberes que trata esta tese.

Um percurso criativo imerso no universo das comunidades tradicionais

Nos fazeres manuais sobre o barro, as propriedades da materialidade nas solicitações dos processos de construção, o caráter das ferramentas, a dimensão dos tempos nas etapas da arte cerâmica, o enigma da especificidade do Homo Faber imerso na imaginação material (Bachelard, 2001) são elementos que estão contidos no percurso de um artista ceramista. Buscar interlocutores dessa experiência em trabalho de campo e um fator importante para manter os pés da pesquisa:

> (...) no solo do mundo sensível e do mundo trabalhado tais como são em nossa vida, por nosso corpo, não esse corpo possível que é lícito afirmar ser uma máquina de informação, mas esse corpo atual que chamo meu, a sentinela que se posta silenciosamente sob minhas palavras e sob meus atos. É preciso que com meu corpo despertem os corpos associados (...) que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie. Seu território, seu meio. Nessa historicidade primordial, o pensamento alegre e improvisador da ciência aprenderá a ponderar sobre as coisas e sobre si mesmo, voltará a ser filosofia. (MERLEAU-PONTY,2015a, p.17)

Neste intuito o trabalho de campo para esta pesquisa vislumbrou acompanhar o trabalho de ceramistas que representassem a cultura de seus antepassados e assim, *'cavocar'* (Ferreira-Santos, 2006) na ancestralidade, a compreensão de si e a reconciliação com a profundidade deste ofício.

A escolha do universo dos saberes esquecidos das culturas tradicionais (Saura & Zimmermann, 2020) está pautada nesse propósito, reconhecendo neles o legado dos artistas-artesãos da cerâmica, validados na gesticulação cultural (Ferreira-Santos & Almeida,2012). Para apresentar essa arte em uma vida vivida, a tese buscou tais interlocutores nas *"sabenças populares"* (Moura & Nogueira & Furiati, 2018), confiante de que nelas se encontram alternativas de compreensão e de revisão de nosso entendimento sobre a formação pessoal. Quando falamos especificamente de culturas tradicionais de matriz afrodescendentes evocamos comunidades onde a oralidade ainda tem precedência sobre a escrita (Monteiro, 2019); comunidades onde a ligação entre homem e palavra é inabalável; onde o espiritual e o material não estão dissociados; onde "o aprendizado de *um ofício é uma iniciação e uma prática sagrada"*; onde *"os mestres são os conhecedores de forças do mundo visível e do invisível"*, que colocam a sua vocação a serviço de uma dimensão sagrada; onde os artesãos são, antes de tudo, *"mestres das forças*

que nele habitam"; onde mestres são iniciados em conhecimentos que não se explicam mas se experimentam, experiências integradas à vida. (Hampaté Bâ, 2012) Estes elementos habitaram os critérios de escolha do trabalho de campo desde os primeiros planos.

Na África da tradição, os ofícios artesanais são vetores dos saberes; agir sobre a matéria e transformá-la acompanham-se de cantos e práticas ritualísticas:

> Toda função artesanal está ligada a um conhecimento esotérico transmitido de geração a geração e que tinha sua origem em uma revelação inicial. A obra do artesão era sagrada porque imitava a obra de Maa Ngala e completava sua criação. A tradição banbara ensina, de fato, que a criação ainda não está acabada e que Maa Ngala, ao criar nossa terra deixou as coisas inacabadas para que Maa, seu interlocutor, as completasse visando conduzir a natureza à perfeição. A atividade artesanal, em sua operação, deveria repetir o mistério da criação. Portanto, ela concentrava uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais. (HAMPATÉ BÂ, 2012, p.185)

Assim, já nas conjecturas de um trabalho de campo, buscamos o artesão das culturas tradicionais no intuito de encontrar a pertinência de uma compreensão do trabalho não apenas no seu sentido econômico, mas como *"uma função sagrada que empregava forças fundamentais e em que se aplicava todo o seu ser"* (Hampaté BÂ, 2012, p.188) para se aproximar da oculta Por esta razão:

> Pode-se dizer que o ofício, ou atividade tradicional, esculpem o ser do homem. Toda a diferença entre a educação moderna e a tradição oral encontra-se aí. Aquilo que se aprende na escola ocidental, por mais útil que seja, nem sempre é vivido, enquanto o conhecimento herdado da tradição oral encarna-se na totalidade do ser. Os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto. Por esta razão a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem. (HAMPATÉ BÂ, 2012, p.189)

Na trajetória da pesquisa de campo, o percurso de vida de D. Lira Marques se mostrou como serendipidade[28]. Mulher negra, artista e artesã, se apresenta como descendente de africanos e de indígenas. Conectada aos relatos de D. Lira, redimensionei a amplitude da pesquisa de campo decidindo trazê-la para o centro temático da tese. Mas não se trata de um trabalho biográfico.

Não construí uma reflexão *sobre* D. Lira; nem *sobre* seus trabalhos. Mas, sim, *com ela*, *com sua arte*, e *com a argila*. Porque foi nos desdobramentos da convivência *com sua pessoa*, sua história e suas obras que pude vislumbrar o

28 Serendipidade diz respeito à uma descoberta muito feliz que, aparentemente, se encontra ao acaso. Diz-se de soluções de problemas que surgem "acidentalmente", mas que, muito provavelmente, trata-se de situações em que se encontra o que no íntimo se buscava.

admirável alcance dos *devaneios da vontade* gerados pela imaginação em relação à substância terrestre extravasando em sua *"função do irreal"* (Bachelard, 2001).

Na narrativa da interface de nossas existências - documentando o visto, o ouvido, o sentido e o intuído, cotejados aos estudos dos teóricos sobre a temporalidade, a corporalidade, a tatilidade, a imaginação e imaginalização - a extraordinária biografia de D. Lira Marques situou social e historicamente a arte cerâmica, confirmando a fusão entre a argila e as mãos do povo brasileiro; expôs a profundidade nada ingênua da arte dos que emergem nas camadas menos favorecidas da sociedade brasileira, surgidos nos destroços da cultura colonial europeia; revelou os marcadores culturais das fronteiras entre arte e artesanato e a mirabolante dramaturgia do mercado da arte. Mas também permitiu que vislumbrássemos o alcance de uma imaginação voltada para a terra

imagens disponiveis em: www.rodrigoratton.com.br/copia-galeria8

Desde a primeira vez, contemplar a obra de Lira fez surgir, em mim, gigantesco fascínio. Deslumbramento pelas cores, pelo tratamento que dá aos volumes da tinta que produz com as terras, a economia e simplicidade de suas pinturas e sobretudo pela escolha temática de seus desenhos. Despertaram em mim um arrebatamento como se houvesse encontrado um mapa de tesouro. Suas pinturas me envolvem em bem-estar, em ludicidade e maravilhamento. Mas, além do prazer estético, havia ali um enigma de transcendência experimentado por todos diante da contemplação de seus *"desenhos"*. Isto gerou uma imensa curiosidade sobre seu significado e a pessoa que os criou. Depois de tanto contemplá-los ainda estou tateando seus mistérios. E a eles, apenas pretendo dar visibilidade, sem desvendá-los. Em consonância com Saura & Zimmermann (2019) pretendemos *"demarcar uma distinção entre saber e conhecimento"* e:

> Nesse sentido, a proposta Merleaupontyana nos ajuda a recolocar questões e invertermos perguntas, adotando uma postura de escuta e observação cuidadosa: o que tem a nos dizer o movimentar-se humano? O que esta experiência, mais especificamente o movimento, seja ele artístico ou esportivo, pode ensinar sobre nós mesmos? (SAURA & ZIMMERMANN, 2019, p.128)

Sua arte instala a experiência fenomênica, detém os juízos, excita a percepção, subverte toda iniciativa cognitiva, apazigua toda inquietação, absorve, hipnotiza, estanca o tempo. Produz movências. Trata de substâncias intrínsecas ao universo simbólico, arquetípico (Durand, 1995, 2001). E só podem ser nomeados pelo silêncio. Nos concilia com a natureza primordial da carne do mundo. Instiga-nos a abrir também nossas portas. A nos deixar absorver e atravessar o deserto árido do mundo sem imaginação.

Debruçar sobre sua história de vida no percurso desta investigação validou a potencialidade do sentido, do papel e do alcance da relação expressiva com a matéria argilosa. Como iremos descrever nesta tese, confirmou o que chamamos de arte cerâmica enquanto guia de formação pessoal ao longo do qual se realiza uma trajetória humana rumo à individuação (Cromberg, 2018). Por esta razão presentificá-la como inspiração trazendo-a para a narrativa central desta tese tornou-se imperativo nesses tempos de indiferenciação e homogeneização diante do mundo globalizado, anestésico e homogeneizante.

Contradizendo a passividade da matéria na recepção da forma; contestando a primazia da razão, do pensamento, sobre a ação do gesto; ressignificando o corpo como canais de inteligibilidade (Saura,& Zimmermann, 2019; 2020) desconstruindo visões etnocêntricas sobre o artesanato (Coelho Frota,2005); desviando o foco do estudo das obras prontas como índices de regimes classificatórios, para voltar a atenção para o percurso de um processo criador, a tese busca afirmar que no enfrentamento da substância do mundo material, no engajamento criativo na "*carne do mundo"* (Merleau-Ponty, 2015b) reside a possibilidade de despertar para uma nova compreensão acerca de quem somos nós.

A esperança é de que esta ambiciosa intenção favoreça não apenas novos enfoques sobre o papel dos processos criativos artísticos junto à matéria terrestre, mas também, novos caminhos para o relacionamento entre imaginação e educação (Ferreira Santos, 1999; 2004, 2006; 2010; 2014; 2021), através da expansão de uma hermenêutica que reconduza o símbolo a qualidade da inspiração onde o Ser ao mesmo tempo compreende e é compreendido.

Antes de apresentar os capítulos, devo trazer um dado importante sobre a qualidade do texto que se segue nas próximas páginas. Refere-se ao modo circular como as narrativas se apresentam. Ou seja, que propositadamente retomamos temáticas, eventos, depoimentos, conjecturas, espaços, objetos, questionamentos e concepções. Esta é uma narrativa que se deseja redonda. Coerente com a circularidade em que cada um destes tópicos reapareceram nos seis anos de pesquisa. E coerente também com o modo como cada um destes aspectos e atributos da temática em estudo se relacionam entre si e se movimentam produzindo novas aproximações e afastamentos, novas formas de entendimento cada vez mais complexas, mas sempre em lampejos. Caleidoscópio de revelações representativas do processo vivido na pesquisa que me debrucei para esta tese.

De fato, a cada passo deste itinerário, novas relações se apresentavam rearticulando chaves conceituais já absorvidas em novos campos de compreensão.

Este alargamento teórico-conceitual contemplava a emergência de um novo depoimento, uma nova situação, um novo contato com fatos e obras de D. Lira em expansões e conexões de sentido. E retomava compreensões antes elaboradas em reformulações mais complexas. Sendo assim, o leitor e a leitora, podem sentir certa recorrência ou mesmo reposição de tópicos já tratados. Estarão certos neste sentimento. Neste movimento em espiral os eventos e as reflexões desenvolvem trajetórias elípticas que por vezes se colidem. Nessa retomada contínua, minha canoa narrativa navegou rio abaixo, rio acima como no refrão da maravilhosa canção.

Na busca de uma compreensão das essências do meu fazer com a argila, do alcance da ação imaginante, da afirmação do cógito do pensamento operante e do o cógito amassador, do sensível como inteligibilidade do mundo, eu vivi uma abertura que se desdobrou em expansão de consciência sobre a espiritualidade no viver humano engajado em uma materialidade.

Esta roda de oleiro se abre com o ***capítulo 1*** **- Lama, barro e histórias na ciranda de encontros: o afloramento da pesquisa no magma dos acontecimentos.** Na narrativa detalhada dos eventos e encontros que compuseram o campo temático da tese, muitos dias antes de eu mesma saber que empenharia esta pesquisa, busco o sentido imerso no movimento tectônico dos acontecimentos para trazer à superfície as propriedades do magma na qual emergiu a gema da pesquisa.

No ***capítulo 2*** **- Sedimentos metodológicos nos extratos do território teórico**, apresento as camadas de proposições teórico-metodológicas que compuseram os a bacia sedimentar na qual minha formação se compôs e a partir da qual a pesquisa fundamentou suas ações, registros e conjecturas.

No ***capítulo 3*** **- No Universo de Lira: domínio das terras do Vale do Jequitinhonha**, relato minha primeira ida ao Vale, para a cidade de Araçuaí, para ser-estar com D. Maria Lira Marques Borges e dela absorver os sentidos fenomenológicos em torno de sua obra expressiva com o barro.

No ***capítulo 4*** **- A prosa do mundo ocidental: o atrito intercultural na clivagem entre expressões artísticas.** Neste tópico contextualizo o conflito histórico-cultural da recepção dos trabalhos, artísticos-artesanais, de artistas das comunidades tradicionais, ou seja o embate entre cultura popular e cultura erudita.

No ***capítulo 5*** **- O arranjo cristalino tetraédrico do "Pensamento Redondo"**, relato a prodigiosa convivência do meu reencontro com o Frei Francisco van der Poel em São Paulo onde obtive acesso ao procedimento de construção do

arranjo compreensivo que ele, por sua vez, absorveu das comunidades tradicionais brasileiras que denominou por pensamento redondo.

No ***capítulo 6*** **- O giro da roda da fortuna no destino de Lira Marques** relato as vivências com D. Lira Marques no episódio da sua passagem pela cidade de SP diante da oportunidade de sua primeira exposição individual e dos desdobramentos da representação de sua obra por uma galeria nobre paulista.

No ***capítulo 7*** **- Entre Turmalina e Berilo, a gema cardinal, prismática e basal da experiência imaginativa de Lira Marques**. Neste tópico relato minha viagem de volta ao território do vale do Jequitinhonha e de como a serendipidade se fez novamente presente para obtermos o relato de Lira sobre o seu processo de criação.

No ***capítulo 8*** **- Da fidelidade à matéria onírica mineral aos simbolismos do Centro**. Neste capítulo realizo o exercício de narrar novamente os episódios da história de Lira, agora articulando as pistas recolhidas em seus depoimentos às chaves compreensivas das abordagens da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, da fenomenologia da imagem de Bachelard, e do personalismo de Berdyaev.

No ***capítulo 9*** **- Encantarias do Sertão : A permeabilidade de Lira no entre-mundus.** Mais uma vez, mergulho em narrativas sobre o trabalho de Lira para evidenciar que a espiritualidade que se faz presente em seu universo, em todo o seu percurso expressivo dedicado ao elemento terra, se converte em percepção imaginativa, noção lapidada pela fenomenologia espiritual de Corbin que nos possibilita vislumbrar o alcance da experiência criativa em foco nesta tese. Neste capítulo, seguindo as pistas de Marcos Ferreira-Santos, Mônica Cromberg, Ana Crespo e Gilbert Durand, pude reabilitar o sentido de transcendência oculto na arte da terra através da hermenêutica espiritual de Henry Corbin, da qual apenas iniciei contato.

Nas **Considerações finais** procuro sintetizar as associações que fui capaz de vislumbrar. Mas ao fazê-lo, novas frentes de conjecturas se estabelecem, e as mãos não querem parar de brincar sobre o teclado: logo agora que equalizaram seus movimentos, mamãe chama para dormir! Amanhã é dia de brincar na lama!

capítulo 1

Lama, argila e histórias na ciranda de encontros: o afloramento da pesquisa no magma dos acontecimentos

Grande Poder

O nosso Deus corrige o mundo pelo seu dominamento,
sei o que a Terra gira com o seu grande poder.
Grande poder! Com o seu grande poder!
Homem! A terra cria, a terra deu, a terra há!
A terra voga, a terra dá o que tirar.
A terra acaba com toda nossa alegria.
A terra acaba com o inseto que a terra cria.
Mas nascendo sobre a terra, nessa terra há de viver.
Morrendo nessa terra, pra essa terra é de comer
Tudo que vive nessa terra pra essa terra é alimento
Nosso Deus corrige o mundo pelo seu dominamento!
Sei que Terra gira com o seu grande poder
Grande poder, com o seu grande poder!
No céu a gente vê uma estrelinha,
aquela estrela nasce, e se põe as seis horas.
Quando é de manhã aquela estrela vai embora.
Tem uma maior, e tem outra mais miudinha,
tem uma acesa e outra mais apagadinha.
Seis horas da noite é que pega a aparecer,
quando é de manhãzinha ela torna a se esconder,
Só de noite ela brilha em cima do firmamento,
porque Deus corrige o mundo pelo seu dvominamento!
Grande poder, pelo seu grande poder!
O homem planta um rebolinho de maniva,
Aquela maniva com dez dias tá inchada
Começa a nascer aquela folha orvalhada
Ali vai se criando aquela obra positiva,
muito esverdeada, muito linda e muito viva.
Embaixo cria uma batata que engorda e faz crescer,
aquilo da farinha pra todo mundo comer
e pra todas criaturas vais servir de alimento
porque Deus corrige o mundo pelo seu dominamento
A terra gira com o seu grande poder!
Grande poder, pelo seu grande poder!

(Mestre Verdelino, cantador popular)

Para revelar e ser fiel ao teor de conexões que uma sucessão de eventos sequenciados apresentou, facilitando e indicando caminhos, teço uma narrativa de episódios em uma sintonia, ou deveria dizer, na sincronicidade onde se confirmou o sentido de uma jornada de pesquisa.

Morar no trabalho, como no meu caso, trabalhar na residência é uma experiência muito diferenciada, que retoma a tradição de artesãos ancestrais. A escrita deste trabalho brota deste conjunto de vivências. Exatamente por esta razão tenho o desafio de compor uma escrita encarnada, habitada. Uma tese com gente dentro. Um texto com textura. Um texto que experimenta ser tecido. Sobre o qual. o leitor identifica na trama: a espessura, a tensão, a rugosidade, a aspereza, a elasticidade e a suavidade de cada fio de pensamento.

Um texto acolhedor: manta que aquece, envolve e protege. Rede que eleva e embala o namoro entre a compreensão e o sonho. Um texto com padronagem, malha bela de fios coloridos que excitam e entusiasmam. Mas também um texto de trama aberta, que permita ao leitor ver, através dele, a paisagem em que foi criado. Para isso empresto navetes teóricas, teares reflexivos e a experiência criativa de muitos mestres da tradição artesã[29].

Mas tecer palavras, tramar linhas de pensamento, é tarefa muito mais difícil. Ainda mais quando se almeja conquistar padronagem incomum. É preciso soltar os nós do emaranhado cientificista. Retomar o trabalho do camponês, colher o algodão no pé, ganhar paciência de tirar sementes, cardar os fios, preparar novas meadas de entendimento.

29 A tecelagem é, de fato, minha segunda paixão artesanal, depois da cerâmica. É minha artesania de inverno. Teço desde os vinte anos. Minha mestra nessa arte, D. Henriqueta,dizia que em meu tecido há constância entre as caladas das navetes; o que torna a minha trama bastante regular. Ela diz isso com orgulho, mas eu desejo transpor este equilíbrio, trazer texturas e fios não convencionais, juntar materiais da natureza aos fios industrializados, enfim, conquistar uma trama que surpreenda.

Esta narrativa que teve seu princípio a partir do propósito de indagar sobre a essência de um fazer artesanal da arte da terra se colocou em movimento confiante no valor formativo e transcendente que o artífice-artista-artesão-poeta do barro experimenta. Busco o que podemos aprender sobre nós mesmos, através do estudo dos processos de feitura das coisas e sobre o papel de uma materialidade em nossa imaginação; considerando o *"poder operador do imaginário como arcabouço de sentido*" (Ferreira-Santos,2017) na compreensão do impacto das imagens da terra diante das forças humanas (Bachelard, 2001).

Um conjunto de acontecimentos formaram o urdume bem tensionado no qual a navete do tempo tem tramado este *"itinerário formativo"* (Ferreira-Santos & Almeida, 2012, p.142). Iniciado por um convite extraordinário que, ao aceitá-lo, mobilizou uma jornada de muitas interações entre eventos, lugares, pessoas e compreensões. Se, como afirma o físico contemporâneo Carlo Rovelli, *"a trama da realidade física do mundo é feita de acontecimentos"*, só nos resta narrá-los.

A Ciranda de Encontros

Em janeiro de 2016, recebi um convite para conduzir as vivências lúdico-expressivas com argila na '*Mostra Ciranda de Filmes*'[30], cujo tema de sua 3° edição era: *'Mestres: referências para um tempo de incertezas'*. Naquele momento político do nosso país, a sensibilidade dos agentes culturais intuía as turbulências que poderíamos viver nos anos seguintes e nos sinalizavam fixar âncoras nos saberes ancestrais. Encantada com a grande honra contida neste convite, eu aceitei imediatamente o desafio. Tratei de elaborar propostas de vivências com a argila para o público deste festival.

O motivo do convite para uma ceramista em um festival de cinema refletia o tema do filme lançado naquela terceira edição do *'Ciranda'*, o documentário *'Do pó da terra: a arte da gente feita de barro'*[31]. Este tratava sobre a vida de artesãs

30 Convite veio de Fernanda Heinz Figueiredo que, junto com Patrícia Durães, produzem a Mostra Ciranda de Filmes Co-realizada pelo Alana, Circuito Cinearte e Aiuê Produtora de Conteúdo; com patrocínio do Alana, Inst. Península e do Inst. Natura, a primeira edição da mostra foi realizada em 2014 e desde então tem sido anual. A mostra, além de exibir gratuitamente produções cinematográficas com protagonismo da infância, promove rodas de conversa, vivências lúdicas e oficinas; em cada edição há um tema como fio condutor para a seleção de filmes. Aceitando o convite programei três atividades: 1). Convidar os participantes do evento para modelar a argila, enquanto ouviam histórias de tradição oral. 2). Entrar nas sessões de projeção do filme Do Pó da Terra e, antes da sua exibição, distribuir um saquinho com argila à plateia, para propor uma dinâmica de lembranças de suas infâncias, solicitando a modelagem de uma delas. (Estas pequenas peças modeladas compunham uma cortina de lembranças no salão de entrada do Cinema). 3). Uma oficina de 'barrotipia', onde os participantes seriam convidados a desenhar na lama que ia sendo despejada em uma base impermeável. Posteriormente seus desenhos seriam impressos em tecidos de algodão e pendurados em enormes painéis pelo salão do cinema.

31 Filme produção da O2 filmes, lançado em 2016 e dirigido por Maurício Nahas ; Este filme retrata a vida

ceramistas brasileiras do Vale do Jequitinhonha[32], na maioria mulheres, atualmente bastante reconhecidas sobretudo pela produção de grandes esculturas: bonecas noivas.

Na noite de abertura do festival daquele ano, o filme foi exibido pela primeira vez. A fita se desenrola a partir dos relatos dos artesãos. Cada cena é embalada e interligada por uma trilha sonora que alterna duas melodias: ora um violoncelo que repete um mesmo refrão dramático, quase melancólico, incidindo ainda mais sobre os relatos sofridos de muito trabalho, pobreza e pouco reconhecimento desses artistas-artesãos. Mas também intercalam as cenas, a voz firme de uma mulher que entoa cantigas populares com suavidade e elegância. Sua voz harmoniosa se expressava com dicção perfeita, entoando as rimas com a beleza de quem tem no canto uma expressão refinada. Os versos iniciais apresentam a condição humilde desse povo:

> “Você me chama eu tropeiro.
> E eu não sou tropeiro não.
> Sou arrieiro da tropa, Marcolino.
> O tropeiro é meu patrão.”

---

de artesãs e artesãos da cerâmica do Vale de Jequitinhonha, no Estado de Minas Gerais. Região que já foi considerada entre as quatro de maior pobreza no mundo e chamada de Vale da Miséria.

32 reconhecidas pela modelagem de esculturas de mulheres em cenas de casamento, mas também cenas domésticas, seguindo a tradição de Mestre Vitalino

E o filme segue em uma sequência de depoimentos dos artesãos. Seus depoimentos expõem denúncias: da expansão das plantações de eucalipto e da mineração que destruíram a flora e a fauna da região; da exploração dos atravessadores que comercializam as obras dos artesãos; das condições miseráveis em que vivem e trabalham os artesãos; das famílias divididas pela necessidade de migração, dos maridos e dos filhos em busca de trabalho nos centros urbanos. Nesta perspectiva, o documentário evidencia a ação das mulheres que assumiram, com o trabalho na cerâmica, o arrimo da família. Muitas delas, solitárias pela partida dos companheiros, mas, ainda encantadas pelo dia do casamento, modelam noivas e noivos, como lhes ensinou D. Isabel, a mais antiga ceramista da região. Na apresentação deste tema que compõe a maior parte dos trabalhos das ceramistas a voz encantadora da mulher anciã, volta em versos de afeto:

> “Você diz que amor não dói
> Amor dói no coração
> Toma amor e viva ausente
> Para ver se dói ou não, chora boiadeiro, ai ai.”

Apesar das desventuras focalizadas por todo o filme, da melancolia que acompanha as narrativas, do desencanto diante da miséria, nas cores acinzentadas das imagens nas paisagens, naquele momento, minha escuta apenas registrou o canto daquela voz, as letras das cantigas que tratavam de temáticas humanas tão universais: os ofícios, as relações de trabalho, o amor, o entrelaçamento entre vida e arte.

Chega o momento em que a dona daquela voz aparece: mulher negra, que leva os cabelos presos em duas tranças paralelas ao rosto, altiva, madura, corpo retesado, imóvel, semblante sério e atitude compromissada. Díspar de todas as ceramistas retratadas muitas vezes em suas fragilidades, em seu depoimento neste documentário, ela se justifica por não fazer bonecas, nem noivas, nem cenas do cotidiano da comunidade, muito menos, potes utilitários. E defende esta diferença como a força do Jequitinhonha ao afirmar que *“ela também é do Vale”*. Em sua cena, ela está diante de seu forno primitivo, feito no chão de seu quintal; vemos as labaredas do fogo aceso e peças em volta esperando pela próxima fornada. Ela o apresenta como forno de barranco, chamando atenção para o seu aprendizado na sua tradição transmitida pela oralidade. Descreve valores de temperatura que sua queima atinge com a preocupação de expor os saberes que estruturam seu ofício, orgulhosa da ancestralidade que representa na arte cerâmica. Seu depoimento evidencia também que sua arte está comprometida com suas raízes negras e indígenas. Enquanto faz essa declaração vemos imagens de seu trabalho; são

máscaras de argila, nelas vemos as faces de traços dos negros em expressões serenas, enigmáticas, por terem os olhos sempre fechados. Cada uma das máscaras tem, na testa, desenhos que mesclam inspirações em grafismos.

Nesse momento eu receberia, pela primeira vez, a força da fala e da imagem desta mulher. E sua singularidade diante dos outros depoimentos de ceramistas do Vale, que nesta película apresentam os seus trabalhos no barro como um recurso, uma saída para a miséria, esta senhora tinha uma presença emblemática, altiva e consciente do valor de seu trabalho artístico. Percebi que o seu depoimento eleva a temperatura do filme por meio do seu compromisso com a ancestralidade negra e indígena que ela representa e declara.

Na convicção de suas palavras, as etapas trabalhosas dos processos de criação da arte cerâmica, que conheço bem, recuperavam seu status de *"esforços felizes"* como nos fala Bachelard (2001). E ainda afirmavam as relações entre identidade pessoal e o potencial expresso no barro.

Claro que as dificuldades e tristezas também a afetam. Em outra cena, ela reaparece entoando uma cantiga de penitência, canto, que mais tarde iria saber, de rezadeiras que suplicam por uma graça:

> "Piedade Senhor, piedade
> Piedade senhor, piedade
> Oh que nuvem tão bonita
> Nosso senhor que manda chuva
> Manda chuva por esmola."

Mas antes que termine os versos, emocionada, ela leva as mãos aos olhos dizendo: *"eu não dou conta!"* Diante dessa cena, em todas as sessões, percebi que as pessoas se emocionaram, na plateia do cinema. E eu também me afligia em arrepios e indignação.

O filme de Mauricio Nahas se inscreve na linha dos documentários que denunciam as injustiças sociais. Uma leitura das desigualdades econômicas e da exploração dos artesãos do Vale do Jequitinhonha. A beleza dos trabalhos dos ceramistas, a poética que os sustenta, o mistério que os mantém vinculados a esta materialidade eram temáticas presentes, mas fora do foco *'Do Pó da Terra'*. Na maior parte das cenas em que ceramistas estão contando suas desventuras, suas mãos estão trabalhando no barro. Mãos que parecem trabalhar independentes do que a fala e olhar comunicam. Enquanto outras competências se empenham na comunicação, elas constroem o indizível. Como assisto cotidianamente, há mais

de vinte anos, em meu ateliê de cerâmica, as cenas se repetem e consolidam em minha vontade de deter-me em uma investigação do tato.

Mas então vejo este momento do filme. Nesta imagem a fusão entre existência humana e a materialidade do mundo nos indagam: quem transforma quem? A face da ceramista que entoava os cantos aparece coberta de lama, em torno dela as máscaras que ela criou incrustadas no chão. Carne de seu corpo e *"carne do mundo"* como denomina Merleau-Ponty (2015 a), amalgamadas.

Neste frame eu reconheci a tensão poética da *"força imaginante dos devaneios da terra"* como nos fala Bachelard (2001). Esta imagem imperiosa convidou minha racionalidade a dar passagem para a *aisthesis*; fez dormir todo o apelo cognitivo-conceitual que o cineasta acordou; despertou as forças do mundo onírico, excitou e reverberou em mim a experiência sensível. Bachelard não nos fala de um homem que transforma a natureza e a domina, mas, que a matéria transforma a pessoa. Ele fala do imaginário artesanal enunciando que para o artesão e o alquimista, a matéria é viva e o trabalho é moralizante.

Uma imagem retratando o absoluto desencanto compõe a cena final: um homem transporta precariamente as bonecas de barro, mercadorias prontas, soltas nos cestos atrelados a um jumento; ele segue levantando poeira do caminho de uma estrada de terra, sumindo pela paisagem na aridez dos tempos de seca no Vale.

É na voz assertiva daquela mulher que detinha minha atenção, que o filme se encerra. Suas palavras elevam a experiência de criar com a argila de volta ao patamar da imaginação criadora e extravasam os propósitos do roteiro cinematográfico dessa película. Mais tarde viria a saber seu nome: Maria Lira Marques Borges. Da sua voz recebemos uma confidência:

> *"Se eu soubesse escrever eu escreveria. Eu escrevo de outra forma. Eu escrevo no barro. É uma maneira de escrever também. Eu não posso pensar em deixar meu trabalho, porque isso é que dá força d'a gente viver. Porque eu gosto. Falo com todo o entusiasmo. É uma herança da minha mãe. Um dom que Deus me deu. É uma coisa que ninguém tira de você. A não ser a morte. Mas, mesmo assim, morrendo a gente vai para o céu. Morreu um artesão".*

Nesse seu depoimento vi dinamizar saberes profundos. Sintetiza o entusiasmo que anima a criação em argila; afirma o alcance expressivo da modelagem como linguagem; evidencia a fidelidade do ceramista ao barro que ninguém tira; expõe a consciência do artista-artesão diante do mistério dessa vocação; e nos convida a acompanhar a intimidade de seu sonho.

Em todas as suas aparições neste filme, D. Lira Marques confirma, mas ultrapassa as denúncias das injustiças sociais e da tirania das relações econômicas, centrais no roteiro de Maurício Nahas; com serenidade ela imprime um foco paralelo e inscreve a arte do barro no cosmos, afirmando as relações significativas e expressivas do ceramista com a natureza.

Assistir ao filme tantas vezes, nesta edição do festival, acentuou meu interesse pelos anteparos simbólicos, contidos nas esculturas do barro do povo do Vale. A película confirmou que os artesãos têm uma relação afetiva, emotiva, subjetiva e poética com o barro. Despertou minha vontade de conhecer os ceramistas do Vale e saber mais sobre o imaginário artesanal, que retira de um barranco seu suporte expressivo, que vê na terra a substância de seus sonhos.

O canto de Lira e Frei Chico

Logo após a sessão de estreia, no salão de entrada do cinema, viria uma apresentação musical para abrir o coquetel. E lá estava D. Lira, presencialmente, cantando ao lado de Francisco Van Der Paul, o Frei Chico[33]:

33 Como registrado em https://www.youtube.com/watch?v=QkRTHX2Fsz8&t=85s

"Ainda bem, já cheguei!
Cheguei perguntando: Cadê mariquinha?
Tá na ponte chorando..."

Com que nobreza, simpatia e simplicidade Dona Lira Marques fala aos presentes, dizendo ser *"uma grande honra estar ali e iniciar aquela celebração*". Ela vestia uma túnica de algodão cru, com um símbolo bordado no peito. Como no filme, ela usava o penteado de seus cabelos em duas tranças laterais, e brincos. Seus movimentos eram discretos, sua voz embargada, mas ainda potente. Ao seu lado, aquela a figura exótica de um senhor com batina franciscana bordada de flores e pássaros, com um boneco de pano amarrado ao cordão da cintura, tocando um violão todo pirografado com palavras e versos, e que ao cantar deixava transparecer um sotaque nórdico europeu.

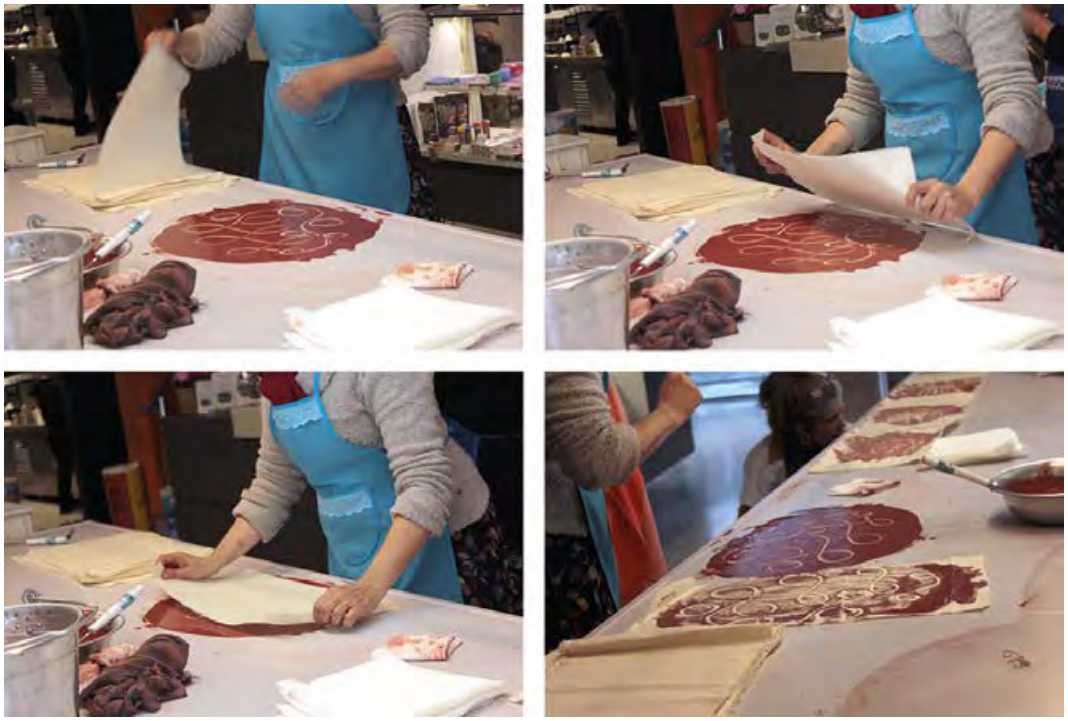
As canções falavam de canoeiros, da firmeza de amor, de ofícios do artesão e de escravidão, da terra hidratada pelo sinuoso rio Jequitinhonha, dos mutirões para erguer casas, da devoção aos santos, da saudade, do batuque de tambor do coração, sobre anjos e o céu; Sabenças que reúnem arte, espiritualidade e vida.

Naquela noite voltei para casa atordoada. Atraída pela presença daquela senhora. Eu a queria perguntar sobre suas escolhas e caminhos, suas buscas na cerâmica, sua vitalidade e poesia, a origem de seus cantos, sua modelagem no barro, seus saberes, sobre aquela harmonia com o frei violeiro e elementos tão fascinantes.

Um verso me acompanhou:
O mundo dá tantas voltas.
Eu não sei de quem serei.
Se eu soubesse escrever n'água
Como escrevo na areia
Escrevia o seu nome
No sangue da minha veia.

O traçado dos destinos nos desenhos na lama

No dia seguinte eu iniciei meu trabalho no festival. No hall de entrada do cinema, em plena avenida Augusta da cidade de São Paulo; as pessoas que vieram assistir aos filmes atendiam ao meu convite, faziam fila, para tocar na lama. Desenhar com as pontas dos dedos, abrindo linhas na barbotina despejada na superfície lisa de uma mesa parecia ser uma experiência extraordinária para aquelas pessoas.



Seus desenhos foram capturados e impressos em panos de algodão. E, depois de secos, foram instalados pelo salão de entrada do cinema em painéis verticais.

Mais de 300 pessoas passaram por esta atividade durante aqueles 3 dias, atraídas pela força da argila. Apesar do frio, naquele mês de maio, crianças e adultos disputavam um lugar na mesa. E desfrutavam daquela experiência como uma possibilidade de instantes raros de profunda alegria, como nos descreve Bachelard ao tratar sobre os devaneios da terra:

> Assim que a mão toma parte da fabulação, assim que as energias reais estão envolvidas numa obra, assim que a imaginação atualiza suas imagens, o centro do ser perde a sua substância de infelicidade. A ação se torna no mesmo instante o nada da infelicidade. (BACHELARD, 2001 p. 17)

Diz Bachelard (2001) que embora a lama não possibilite triunfos de dar forma à materialidade, *"a massa não tem inimigos"* e que, é valorosa pois desperta sonhos de infância. Nesta positividade a lama desafia a imersão das mãos e do corpo todo; e ainda nos surpreende como veículo expressivo ao registrar os caminhos e as forças de nossos gestos.

Apesar do intenso frio que fazia naqueles dias, ninguém demonstrou hostilidade nem repugnância ao convite de participar desta proposta. Ao contrário, foi difícil interromper as pesquisas sensoriais dos participantes que, imersos no material, se deliciaram na experiência pegajosa, escorregadia e se esqueciam do propósito de desenhar, absorvidos pela "fascinação tátil do viscoso". As forças experimentadas nessa investigação, de mãos no suco de lama, matéria argilosa hiper hidratada, revelaram a criança que habita em cada adulto; reanimaram as

lembranças dos pés descalços sob a lama primitiva em dias de chuva; deslizar sobre a carne terrestre; experiências de intimidade que, segundo Bachelard (2001), não apenas retomam os sonhos de uma só pessoa em sua individualidade mas nos remetem para um passado desaparecido de toda a espécie humana. E nos faz revivê-los em segredo.

E foi naquela movimentação do atendimento de tanta gente, que eu ouvi novamente aquela voz, ao mesmo tempo grave e suave, pronunciando pausadamente sílaba, por sílaba, a me dizer:

"Que bonito. Mas o que você colocou aí?" – Disse d. Lira.

"É barbotina, argila dissolvida na água. – Foi o que eu respondi, demonstrando o desenho possível, antes de levantar a minha cabeça para confirmar quem falava comigo.

"E você não põe cola? Porque a argila desprende do tecido quando seca. E então vai sair o desenho do tecido, não é mesmo? - ela me questionou.

Antes que eu respondesse, ela logo se afastou atendendo ao chamado das pessoas da produção. Tudo que eu havia pensado em perguntar a ela na noite anterior, desapareceu da minha mente diante de uma entrega e reverência pela satisfação da sua presença na proposta que eu servia. Ao vê-la se afastar, fiquei ali lamentando meu descompasso.

Mais tarde, naquele mesmo saguão da entrada do cinema, vi que haviam exposto em uma mesa, perto de onde eu estava trabalhando, uma série de pequenas peças em cerâmica, de longe pareciam seixos rolados; em cada um deles, havia um desenho inscrito, como símbolos: sol, peixe, árvore, lua, homem, caveira, espiral, pássaro, escada... Perguntei à equipe de apoio do que se tratava; e disseram que eram peças de D. Lira, suas 'Runas'. E eu me perguntei: runas? Como oráculos? Muitos mistérios em torno dessa pessoa.

Memórias e previsões modeladas

Naqueles dias do festival, conduzi uma segunda proposta. Eu entrei em cada sessão onde o filme *'Do pó da terra'* foi exibido e, antes da exibição, pelo microfone, pedi a todos que fechassem seus olhos e lembrassem de um brinquedo, de um esconderijo, de um aroma, de um segredo, de um machucado, de um sabor, de uma pessoa, de uma gargalhada, de um presente, de uma bronca, de uma vontade, de uma vergonha, de uma brincadeira... A partir dessas lembranças solicitei que modelassem uma de suas imagens de infância nos pequenos pedaços de argila que haviam recebido na entrada.

Mais tarde estas peças foram caprichosamente instaladas pela equipe de apoio do festival em torno dos pilares de entrada do salão principal do cinema.

Mesmo no escuro do cinema, cada um daqueles pequenos pedaços de argila tomou a forma de brinquedos, bonecos, animais, casas, sapatos, flores, e tantos outros objetos; dando provas da eficácia de adesão ao convite daquele elemento da natureza, para exercermos nossas forças, confiando naquela substância primordial; e de sua vocação em nos enviar as imagens remotas da infância, a partir das *"funções dinâmicas das mãos"* (Bachelard, 2001 p.25)

Desfrutando da maleabilidade daquela substância - que, agora em equilíbrio com a hidratação adequada, permite construções físicas na plasticidade e resistência – os participantes daquela plateia se demonstraram surpresos diante das realidades impregnadas no barro, riquezas encontradas em suas memórias. Intimidades do sujeito e da matéria trocadas entre si, alternam-se nessa dupla perspectiva da *"imaginação penetrante"* (Bachelard, 2001, p.26-27).

As mãos humanas são como chaves que, em estado de criação, abrem portais do inefável, do indizível. Tocar o barro e permitir que nossas mãos explorem suas propriedades, e se expressem através delas, parece ser então, uma experiência que diz respeito a dar uma chance para sua imaginação, sua intuição e sua inspiração. É um exercício de presença. Em cada aperto você está lá integralmente. É uma forma de conexão com o coração de sua existência.

Paulus Berengson, bailarino e ceramista, pra quem o seu ateliê é um mosteiro em nome das mãos humanas, afirma que:

> Nós começamos com nossas mãos e pés sobre a Terra. Nossas mãos e pés andavam tocando a terra, então, num certo sentido estávamos cravando o barro, a cada passo que dávamos estávamos engajados com a terra. Há nove mil receptores de sentidos por polegada quadrada ou ponta de dedos. Andando pela Terra, tínhamos uma relação recíproca com a terra; e perdemos a nossa imaginação por ela. E não quero dizer que devamos voltar a andar com as mãos e pés no chão o dia todo, mas, toda criança precisa colocar suas mãos no barro. Apenas como forma de despertar a ponta dos dedos dando-lhes imaginação. Para que estejam conscientes de que, qualquer coisa que eles toquem, esteja tocando a eles simultaneamente. (BERENSOHN, 1997:145)

A raiz etimológica da palavra arte compartilha o sentido do termo articular, juntar partes, conectar, reunir. Ao expressar-se artisticamente uma pessoa vive uma possibilidade de integração de dimensões da sua existência e como afirmam autores como Ostrower (1997), Bachelard (1996), Berensohn (1997), Crongberg (2017) e Crespo (2013), ela está levando a si mesmo para uma atividade, de real presença física, sensorial, cognitiva, espiritual e consciente; são dimensões que interpenetram-se.

Para Berengson, nós no século XXI, estamos em profunda necessidade de cura, porque perdemos nossa imaginação terrestre. Para ele, distanciados da experiência de criação com a terra, negamos os verdadeiros valores humanos, perdemos a capacidade de ver os riscos que a Terra, o ar e a água estão ameaçados, ele afirma que *"nós artesãos temos um imperativo moral para cantar para a Terra"*. (Berensohn, 1997)

É o que senti que fazíamos naqueles dias em que unimos mãos, argila e imaginação.

Histórias, argilas e versos na roda de encontros

No último dia do Ciranda de Filmes do ano de 2016, domingo pela manhã, conduzi a última proposta que ofereci no festival: a roda de contos tradicionais.

Os participantes da roda de escuta de histórias foram convidados a modelar elementos presentes nas narrativas. Aos poucos foram aparecendo coroas de reis, rosas, facas e estrelas; palácios, árvores e animais.

As pessoas presentes na roda partilharam a impressão de que a narrativa das histórias integradas à modelagem do barro, parecem deter o tempo cronológico, e instaurar uma experiência de tempo expandido: *"o tempo do simbólico"*.

No meio do desenvolvimento da proposta vi que Dona Lira e o Frei Chico se aproximaram trazidos pela equipe de produção do festival, e se juntaram a nós.

Ao final , D. Lira espontaneamente se levantou, estendeu as mãos em direção às pessoas ao seu lado e pediu ajuda ao Frei para cantarmos cirandas.

Jogamos rodas de verso, dançamos e cantamos. Frei Chico e D. Lira tinham um repertório admirável de cantigas e ele demonstrou muita extroversão e bom

humor. A voz exótica do frei, a vitalidade dos dois era contagiante. Eles nos ensinaram coreografias de brinquedos de roda e novas canções. Tudo isso ficou registrado em mim em camadas muito profundas. Novamente eu confirmava nela muita energia, entusiasmo e coragem. Quem eram aquelas pessoas? De onde vinham estas cantigas? Como teria se constituído aquela amizade com tanta cumplicidade entre aquela senhora negra de trancinhas nos cabelos e aquele frei holandês? Foram as novas perguntas que formulei e novamente registrei em meu diário. E mais do que a curiosidade, eu guardei no coração a certeza de que estive diante de uma mestra, de muitos saberes.

Os Artesãos no Brasil profundo de Lorí

Quando, em 2017, já ingressada no programa de doutorado da faculdade de educação da USP, eu me debruçava na tarefa de escolha de potenciais interlocutores para compor o meu trabalho de campo. Tomei nas mãos a publicação '*Em Nome do Autor*'[34], que já conhecia há muito tempo. Nela os trabalhos de artesãos de todas as regiões do Brasil, em todas as materialidades, ganham visibilidade, nome e endereço. Nesta publicação confirmamos que a produção de objetos em cerâmica é expressiva em todo o território brasileiro, diferenciando-se segundo as tradições de queima e tratamento da superfície.

Folheando suas páginas cheguei a marcar vários artesãos e artesãs do barro no propósito de trazê-los para o campo da pesquisa, mas, quando, entre eles, encontrei o trabalho de D. Lira Marques, as experiências dos dias do festival reacenderam a memória afetiva. Apesar da grande distância geográfica que nos separava, decidi levar a sério toda a curiosidade que a presença de D. Lira havia suscitado naquela convivência no Ciranda de Filmes[35]. Levei esta possibilidade como primeira escolha para a avaliação de minha orientadora, profa. Soraia Chung Saura que de imediato referendou a escolha[36].

Naquela mesma semana eu encontraria outra grande amiga e parceira de

34 Um levantamento muito dedicado da historiadora Beth Lima sobre os artesãos brasileiros, de todas as regiões do pais, em todas as materialidades.

35 Telefonei pra Beth Lima, autora do livro "Em Nome do Autor", perguntando sobre o acesso a D. Lira. Onde ficava Araçuaí? Ela me questionou sobre a razão desta escolha. Eu respondi: intuição. Ao que ela objetou dizendo: "Em se tratando de D. Lira, não é uma questão de intuição, mas de encantaria"! Beth me lembrou que outra grande amiga, Renata Meirelles, pesquisadora sobre brincadeiras tradicionais do Brasil, havia estado com D. Lira e registrado brincadeiras de infância Procurei por Renata, e ela disse: - "Affe! Essa mulher é um tesouro! Você vai enlouquecer Sir!.

36 Profa. Soraia C. Saura conhecia D. Lira Marques dos registros de nossa amiga e pesquisadora Renata Meirelles. A frente do projeto Território do brincar, Renata registrou as canções de brincar que D. Lira recolheu da cultura popular: https://www.youtube.com/watch?v=Lm_vEUjyaXE

estudos na Universidade de São Paulo, a pesquisadora e contadora de histórias Fabiana Rubira. Confiei a ela meus passos iniciais na construção da pesquisa. Comentando sobre a possibilidade de ir ao Vale do Jequitinhonha ela prontamente me indicou o trabalho de um fotógrafo da região: Lorí Figueiró. Ela o havia conhecido nas redes sociais e se lembrava de ter visto a ceramista D. Lira Marques em suas postagens. Na primeira busca por Lorí eu me surpreendi com suas imagens do povo do Vale. Em suas fotos sobressalta a beleza da gente do Brasil profundo (Lemos, 2020; Saura, 2008; Saura & Zimmerman, 2020) no Vale do Jequitinhonha que, entregues às práticas artesanais, transcendem as condições materiais tão modestas.

Gente que enfrenta com leveza, cantoria e poesia as lições do tempo de plantar, de esperar, de colher, de nascer e de morrer. Nas suas imagens a vigília do fogo, a duração das luas, o brilho do alumínio, o aroma da rapadura, a tensão do fio cardado, a montagem dos presépios, o conhecimento das luas na levada da canoa rio abaixo, rio acima... Reconheci nele meu guia e mensageiro.

Pelas lentes de Lorí reconheci o barro por toda parte, nas casas, no chão das varandas, no fogão, nas panelas e jarros, nas mãos das artesãs anciãs. Barro ligado ao abrigo, ao alimento, à tradição. Impregnadas de respeito, as fotos de Lorí evidenciam o bem viver na sabedoria do povo do Vale.

Ele nos proporciona experiências estéticas sublimes em um território de contextos tradicionalmente relegados à pobreza. Ele não deixa de suscitar nosso engajamento às questões sociais, mas nos convida a identificar beleza nos gestos e tradições. Nesse sentido, sua fotografia nos emancipa do plano da crítica e nos eleva a outras dimensões da vida. As forças econômicas de exploração e o descaso das políticas públicas estão também registradas. Impossível sermos indiferentes a isto. Mas em primeiro plano está a altíssima dignidade humana, a carga simbólica intensificada do trabalho do artesão, a altivez introvertida destes mestres pelo seu ofício, seus saberes em obra.

No mesmo dia que entrei em contato com seu trabalho, enviei mensagem à Lori. Perguntei sobre os caminhos para chegar à D. Lira. Ele respondeu prontamente, com um afeto exorbitante, poético e amoroso. E contou que exatamente naqueles tempos, estava preparando uma seleção de fotos para a publicação de um livro em que iria homenageá-la. Nossas conversas se estenderam por algumas dezenas de

mensagens, e lá pelas tantas, o mineiro me disse:

"Olha Sirlene, você precisa vir aqui. E eu terei um enorme prazer de te levar a todos os lugares do Vale para que conheças o universo de Lira!"

Percebi ao longo de nossas conversas que D. Lira não era apenas mais uma pessoa registrada em suas fotos, mas sim uma grande amiga sua, confidente e parceira em muitos projetos. Entendi que, pelas suas mãos, eu teria a oportunidade de ser apresentada a D. Lira, levada por alguém em que ela confiava muito.

Naqueles tempos, companheiros do Grupo de Estudos PULA, ligados a Universidade de São Paulo[37] e eu nos inscrevemos em um Congresso de Fenomenologia aqui no Brasil. Este congresso era promovido pela UFMG, seria sediado em São João Del Rei, Minas Gerais. Iríamos no meu carro viajando por 8 horas partindo de São Paulo. Na semana em que nos organizamos para esta viagem, falei disso com Lorí nas comunicações semanais que mantínhamos. Foi então que uma enorme sincronicidade se apresentou; pois ele me contou que o lançamento de sua publicação sobre Lira Marques, ocorreria no mesmo período; em um centro cultural em Belo Horizonte; há 4 horas de onde eu estaria, seria inaugurada uma exposição de suas fotos sobre o processo do trabalho em pinturas de D. Lira Marques.

'Pinturas? Ela não é ceramista?' - Perguntei.

37 PULA FEUSp

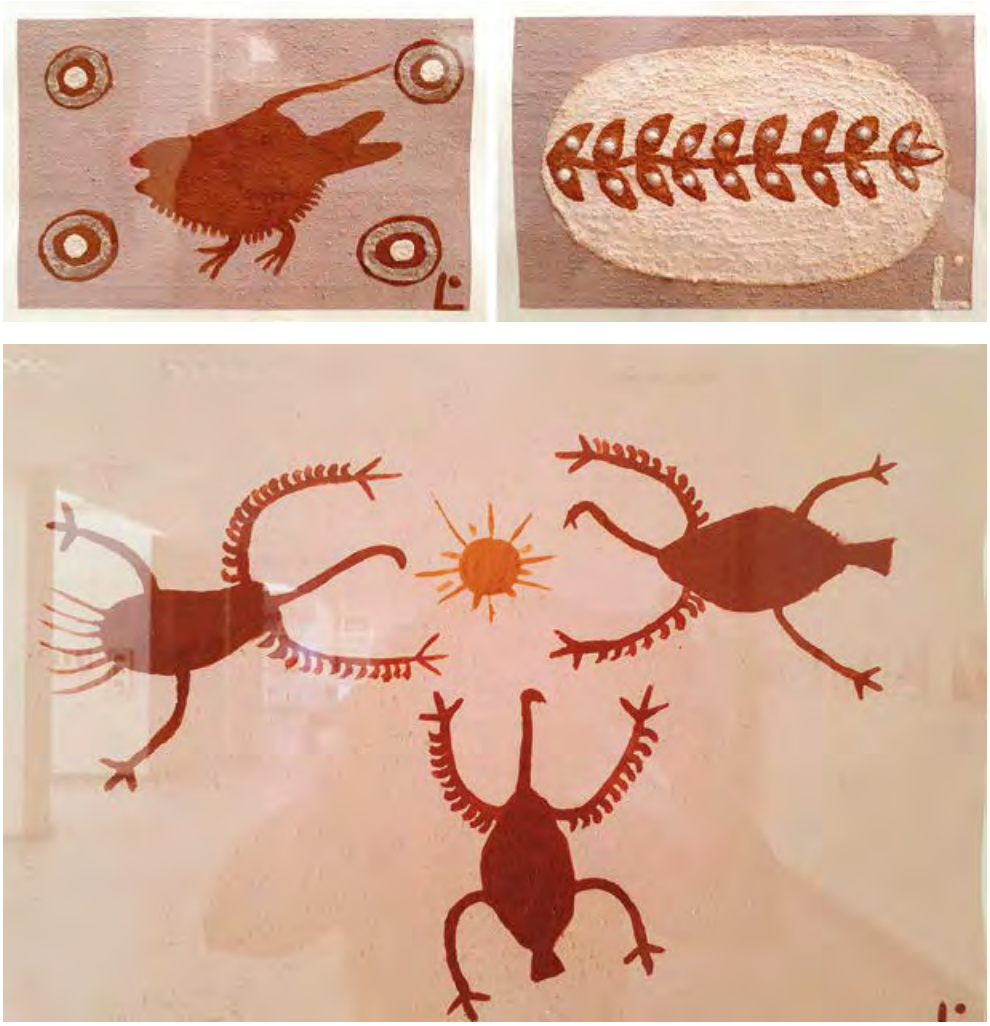
"Sim, vendo você vai entender, ela pinta com argila! Já que você vem pra São João Del Rei, sobe em BH!" - Foi o que Lorí me disse.

Atendi ao seu chamado e assim que terminaram os trabalhos no congresso em São João Dell Rei, dirigi por mais 4 horas para aceitar o convite de Lorí de subir para Belo Horizonte e conhecer pessoalmente as tais pinturas de D. Lira. Amigos queridos ofereceram hospedagem, nesta rede de intercorrências, tudo parecia indicar que era o certo e necessário a fazer.

A encantaria nas pinturas de Lira Marques

Ao chegar no Centro Cultural de Belo Horizonte, pude ver pela primeira vez os quadros de D. Lira. Os amigos que me abrigaram naquela cidade vieram comigo ao Centro Cultural, e partilhamos do mesmo arrebatamento.

Permanecemos em silêncio por todo o nosso passeio de apreciação dos quadros.



Pelo chão, dispostas em círculo sobre uma camada de terra muito avermelhada, havia uma quantidade de grandes pedras de rio; sobre cada uma delas, uma pintura de D. Lira.

Meu olhar permanecia expulso do corpo; as pupilas dilatadas apalparam aqueles trabalhos. O atrevimento no uso subversivo da argila para pintar e não para modelar. A engenhosa separação de cores dos barros. Os acréscimos de argila que atribuíam volumes ao desenho, pelos sedimentos acumulados, já poderiam compor surpresa suficiente. Mas além de tudo, ou acima de tudo, havia aquele coletivo de animais extraordinários: de onde emergem essas criaturas? Que bichos eram aqueles?

Os amigos que me acompanhavam, imaginavam que eu teria informações a respeito e me faziam muitas perguntas. Desejavam explicação onde só havia implicação; só havia reconhecimento.

Animais híbridos, fantásticos ou imaginários? O uso da terra como tintura volumosa trazendo granularidade e volume, topografias. Círculo de pássaros em torno do sol . Árvores enraizadas nas costas de animais. Árvores com flores e frutos. Ternura, mansidão, harmonia, felicidade.

Só interrompemos nosso silêncio quando Lori chegou na mostra. Finalmente, depois de alguns meses de comunicação virtual, iríamos nos conhecer pessoalmente. Conversa de mineiro, durou horas. Lori contou em detalhes sobre seu trabalho como fotógrafo e sua formação autodidata. E principalmente, tratou de afirmar a sua atuação no sentido de contribuir para a superação de uma imagem criada sobre o

Jequitinhonha como o Vale da Miséria. Ao que ele rebate: *"Eu trabalho para mostrar as riquezas do Vale*". Foi o que ele disse apresentando as publicações de suas fotografias em diversos livros editados[38].

Sobre D. Lira, ele falou da importância de trabalharmos para o reconhecimento do seu trabalho, tanto pela sua singularidade frente à cerâmica do Vale do Jequitinhonha, quanto pela ligação dela com as expressões culturais mais genuínas da região. E contou-nos sobre sua família, sua amizade com o Frei Chico, sua ação política em defesa das minorias em Araçuaí, município onde ela habita, suas pesquisas na cultura da religiosidade popular, sua atuação nas manifestações religiosas, na manutenção do trabalho dos tamborzeiros. Naquele momento eu não conseguia acompanhar nem absorver tantas informações.

Mas ficou muito clara a inseparabilidade entre a expressão artística de D. Lira Marque e os contextos em torno de sua vida. Espiritualidade, tradição cultural, posicionamento político compunham a apresentação que Lori fazia da pessoa de Lira Marques.

Sob o impacto da força dos trabalhos de Lira, diante de seus trabalhos, eu experienciei momentos de contemplação profunda; habitava mesmo outros mundos. A concretude daquela materialidade de terras coloridas, apresentando desenhos de animais imaginários, absorvia a minha atenção; e me transportava para um sentimento de completude e compreensão acerca de nossa ancestralidade, da nossa humanidade e da arte do viver. Em imagens tão sintéticas, econômicas, eu absorvia a comunhão entre os elementos da Natureza; sentia minha memória ancestral ativada, como se seus desenhos tratassem de algo que eu vivi e me reconheço. Como se aquelas combinações de matérias minerais e água sobre o papel revelassem as raízes de nossa imaginação.

Essa celebração com o elemento telúrico, tonificaram meu interesse por conhecer a subjetividade da pessoa que exprime aquela relação poética com a vida.

Tão impactada com os trabalhos, só muitos meses depois eu entenderia o que ele nos revelou naquela tarde. Precisaria chegar mais perto de tudo aquilo para compreender a dimensão do que estava entrando em contato. Só pude trazer uma única pergunta:

"Quando seria o melhor momento, para que ele me levasse até ela, em Araçuaí?"

38 Reflexos do calor no Vale (2014); Cotidianos do Sagrado no Vale (2016); O Espelho das Lembranças (2016)

Eu havia encontrado um tesouro, ou melhor, o mapa do tesouro! O mapa tinha junto um guia: Lorí e eu selamos nossa cumplicidade.

Nunca havia vivido algo igual ao fluxo dessas *co-incidências* que formaram um campo assertivo de serendipidade: acasos que compõem uma conexão e que nos levam a confirmações. Identifiquei neles o prenúncio de afirmação de sentidos, ventura e fortuna. Potência construtiva e inesperada de coesão. Um forte sentimento de pertencimento tocou meu coração e me abasteceu de *"reservas de entusiasmo"*. Como se eu estivesse cumprindo etapas de uma travessia em uma narrativa que me atravessava.

Estas primeiras notícias já nos ofereciam pistas de que ao redor de D. Lira Marques giravam elementos extraordinários, e junto à orientação da Profa. Soraia Saura Chung começamos a avaliar a possibilidade de trazer o percurso criativo desta ceramista para o foco da tese.

Voltamos em profundo silencio. As pinturas de D. Lira raptaram nossas palavras. O que dizer quando o coração transborda?

Voltei para São Paulo, em uma viagem de 9 horas, dirigindo, determinada a reunir o necessário para a próxima travessia, dessa vez ir a Araçuaí.

capítulo 2

Sedimentos metodológicos nos extratos do território teórico

Adere à narrativa a marca de
quem a narra como na tigela de
barro a marca das mãos do oleiro.

(W. Benjamim, O Narrador, 1980)

Olhos para ver o invisível

Desde os tempos das graduações que simultaneamente cursei em ciências sociais e em geografia, a sociologia complexa de Edgar Morin (1986) capturou minha atenção, norteou meus questionamentos nos estudos, e engajou meus interesses ao campo da epistemologia. A desconstrução que Morin promovia abalava os paradigmas e desiludia minhas obsessões cognitivas das certezas da juventude. Absorvida por suas reflexões, a incerteza, o inacabamento, a impossibilidade de sínteses generalizantes, a relativização e a multidimensionalidade do real seriam meus companheiros por todas as graduações.

A partir da reorganização epistemológica intensificada por Morin (1986) compreendi que toda delimitação de um enfoque de estudo, resulta em uma mutilação; que todo conhecimento comporta subjetividades diante da insustentabilidade de um pesquisador neutro; e que é urgente reunir os saberes e desfazer fronteiras disciplinares.

Naqueles tempos, a antropologia foi se afirmando para mim como a área do saber que permitiria acesso à uma compreensão das "*condições de possibilidade do conhecimento"* (Foucault, 1987), que integra a instância simbólica, que abre brechas de enfrentamento da complexidade do próprio ato de conhecer a partir da relatividade cultural.

A antropologia na qual fui iniciada[39] estava pautada na proposição de um trabalho de campo que buscasse as especificidades complexas, recolhidas em contextos de observação participante junto aos grupos sociais pesquisados. Nesta abordagem a composição de uma descrição densa entrega a legitimidade do saber à construção de um registro de conjecturas e percepções do pesquisador. Este núcleo de pensamento da antropologia interpretativa, inspirando as pesquisas das

39 Cursando Ciências Sociais na PUC de São Paulo no final dos anos 80.

formas de vida e da significação do mundo, parecia oferecer a matriz de referências, a chave compreensiva para validar um saber situado, circunstancial, altamente participante e interpretativo[s] (Geertz, 1989).

Estes parâmetros ainda se encontram na minha atitude de pesquisadora atualizados na compreensão de Ingold ao afirmar que:

> (...) a observação participante não é absolutamente uma técnica de coleta de dados. Muito pelo contrário, ela está preservada em um engajamento ontológico que torna impensável a própria ideia de coleta de dados. Este engajamento que de maneira nenhuma está confinado na antropologia, consiste no reconhecimento de que devemos nosso próprio ser ao mundo que procuramos conhecer. Em síntese, a observação participante é um meio de se conhecer a partir do interior. (Ingold,2022, p.20)

Referenciais que me possibilitam reafirmar que conhecemos a partir do vivido internamente, não porque extraímos daquilo que observamos, não explicando o que está fora de nosso mundo interior, mas da experiência interna do que vivemos. Somos a experiência. Ao comungarmos com o mundo, os seres e as coisas, podemos falar deles. Creio mesmo que falar em '*observação participante'* ou *'participação observante'* implica dizer que o conhecimento deriva de um engajamento vivencial.

Desde que as produções artísticas capturaram meus interesses, tanto pela apreciação quanto pela produção, encontrar na antropologia reflexões sobre a arte como um sistema cultural de um saber local (Clifford Geertz, 2003), subsidiou por algum tempo minhas iniciativas de compreensão do artefato cultural. Mas, já demonstraram suas limitações para uma compreensão mais aprofundada de elementos do universo simbólico que se apresentaram desde a pesquisa desenvolvida em torno da minha dissertação de mestrado (Giannotti, 2008), cujos processos observados solicitaram olhares mais sutis.

Naquele momento[40] em que me debrucei sobre a vivência de crianças em ateliê de cerâmica, voltei a atenção para os processos nos quais os trabalhos foram criados com argila, e não em seus produtos. Recolhi as narrativas que sustentavam as formas e nelas identifiquei percursos criativos (Salles, 2004), onde habitavam simbologias ainda indecifráveis para a minha leitura. A apresentação da dissertação oportunizou o contato com a *"hermenêutica simbólica"* (Ferreira-Santos & Almeida, 2012), como caminho compreensivo para este universo das imagens, que recursivamente povoam as modelagens em argila.

Desde então pude me aproximar cada vez mais da fenomenologia e sua

40 Pesquisa realizada sob a orientação da professora dra Marina Célia Morais Dias, apresentada na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo Giannotti 2008) https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-26012009-141434/pt-br.php

máxima de frear os juízos, para *"voltar-se às coisas mesmas"* e delas *"apreender suas essências"* (Husserl, 1975). Entendi que confiar na descrição fenomenológica como método, supõe reconhecer o esgotamento da racionalidade instrumental desencarnada, obcecada por conclusões demonstrativas. É acreditar na *"mostração"* do que nos convida a ser vivido, da consideração do sensível e dos afetos compartilhados; trata-se de uma narrativa inacabada e provisória que reflete a movência da realidade na qual se debruça para construir um *"saber erótico que ama o mundo que descreve"* (Maffesoli, 1998)

A partir do momento em que me coloquei novamente na estrada da pesquisa fui acolhida pelo Grupo de Estudos PULA, que, sob a coordenação das professoras Soraia Chung Saura e Ana Cristina Zimmermann, compõe-se de uma reunião multidisciplinar de pesquisadores, estudantes voltados para os saberes do corpo a partir da perspectiva fenomenológica. Neste coletivo intitulado Grupo PULA, recebi extraordinário encorajamento para a pesquisa. Através de intensa troca de referenciais pude sentir reconhecimento e pertencimento. Nestes quase seis anos, através de leituras partilhadas, colóquios das pesquisas em andamento, exercícios fenomenológicos de observação, organização de seminários, participação em ações culturais, congressos e conferências, mantive altíssima cumplicidade com os integrantes deste grupo, no esforço de constituir o arcabouço comum de fundamentos fenomenológicos de nossas pesquisas. Os trabalhos dos integrantes (Monteiro, 2019; Lemos, 2020; Muglia, 2021; Ito, 2020; Kackerott, 2018) e das coordenadoras (Saura & Zimmermann, 2019; 2020; 2015) têm em comum a afirmação da fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty e a fenomenologia da imagem de Gaston Bachelard como embasamento filosófico, e a metodologia fenomenológica de Husserl e Maffesoli como parâmetros metodológicos[41].

A fenomenologia nos acolhe do desamparo no qual nós, pesquisadores das ciências humanas imersos no racionalismo ocidental, caímos ao isolarmos sujeito e objeto de pesquisa. Ela nos permite falar de um tema a partir do modo como ele nos atinge. Lembrando-nos que cada coisa é sua própria interpretação (Maffesoli,1998) a fenomenologia revê o papel do pensamento, do juízo, da crítica; afirma que:

> O fenômeno traz sentido em si, não precisa ser relacionado à um além de si mesmo - qualquer que seja: profano, religioso ou político. A fenomenologia indica ao pesquisador ater-se à apresentação das coisas (Maffesoli, 1998, p.117).

Confiante nessa matriz compreensiva, mobilizo um trabalho interno de refutação aos condicionamentos reflexivos que reaparecem a todo momento tentando

41 https://www.pulaeefeusp.com.br/membros

assumir o controle da escrita[42]. Concordando que este desvio epistemológico:

> Está carregado de consequências para a compreensão, em profundidade, dessa vida nova de aspectos matizados e efervescentes que vem de todo lado chocar-se aos nossos espíritos e sentidos. É preciso compreender que o racionalismo, em sua pretensão científica, é particularmente inapto para perceber, ainda mais para apreender, o aspecto denso, imagético, simbólico, da experiência vivida. A abstração não entra em jogo quando o que prevalece é o fervilhar de um novo nascimento. É preciso, imediatamente, mobilizar todas as capacidades que estão em poder do intelecto humano, inclusive a sensibilidade". (MAFFESOLI, 2005, p.27)

Disparei a travessia dessa pesquisa, segura da possibilidade de construção de um conhecimento que parte de uma dimensão viva e presencial diante do fenômeno, como ele se apresenta na consciência de quem o pesquisa; a partir de uma metodologia que possibilite o vislumbre das essências das coisas; adotando, ou melhor, reconhecendo a identificação desta nova pesquisa na tradição fenomênica, para conhecer a matéria dos sonhos.

Mas foi apenas com o caminhar do meu envolvimento com a pessoa e a arte de D. Lira Marques que o território teórico tomou sentido como o próprio *"campo fenomenal"* (Merleau-Ponty, 2015b) conduzindo o conhecer a partir do sentir-viver. Quanto mais adentrei a casa de D.Lira Marques, mais penetrei o coração da indagação em torno da qual a temática deste estudo emana. O que quero dizer é que, a própria pergunta que norteou a pesquisa foi se lapidando, encontrando um formato e se esclarecendo no universo *"das coisas mesmas"*. Como uma luz que se acende em um cômodo que acabamos de entrar pela primeira vez, com a familiaridade ao universo de Lira, a partir das relações singulares que foram se tecendo, fui descobrindo o que realmente buscava.O que no íntimo ansiava saber. Conferi assim que:

> Buscar a essência do mundo não é buscar aquilo que ele é em ideia, uma vez que o tenhamos reduzido a tema de discurso, é buscar aquilo que de fato ele é para nós antes de qualquer tematização. (MERLEAU-PONTY, 2015b, p.13)

Ancorada no solo comum[43] entre a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, a fenomenologia material de Bachelard e, mais tarde na fenomenologia simbólica de Eliade e ainda na fenomenologia espiritual de Henry Corbin, pude

42 A escrita demorou para pegar força. A mente se enamora diversas vezes por adágios do intelecto que ordinariamente se mostram encantadores ao nosso pensamento. E nos desencorajam, transformando o escrever em um purgatório. Apenas o retorno à contemplação da obra de D. Lira e o contato direto com a sua pessoa surpreendem o desvio da abstração intelectual e desfazem os nós, nos reconciliando com a vida vivida pre-sentificada.

43 Que para mim existe e faz sentido.

buscar fundamentos para qualificar a minha escuta, no trabalho de campo. A narração que se enuncia a partir do que se inscreve nos sentidos da percepção, se desdobra deste estado de disponibilidade de escuta diante dos fluxos vividos.

A trama da realidade do mundo se constitui por fluxos. Neles persegui vestígios, acompanhei os processos, segui o movimento dos acontecimentos. São ações de uma gramática para decodificar essências e construir uma narrativa compreensiva. Como afirma o físico contemporâneo Carlo Rovelli (2018): *"o mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos, conhecer é narrá-los".*

Um referencial teórico compõe o mapa de caminhos interpretativos, sinalizando a coleta de pistas para uma compreensão almejada. No curso desses cinco anos de pesquisa confirmei que um arcabouço teórico acolhe determinadas qualidades de inquietações, que já se veem conjecturadas nos próprios fundamentos que alicerçam suas proposições.

Confirmei que não se procura um *"território teórico"*, (Almeida, 2005) para assentar uma pesquisa. A pergunta nasce em uma cartografia ontológica e cosmológica, e dela ecoam saberes a partir da convergência de hermenêuticas que a representam. Neste sentido, de modo cíclico, escrever uma tese é uma convocação para dar sentido compreensivo a um fenômeno da ordem da experiência à luz de ferramentas teórico-conceituais que o acolhem. Como assinalado na obra de Gaston Bachelard que representou um marco epistemológico na ciência moderna:

> Os conceitos e os métodos, tudo é função do domínio da experiência; todo o pensamento científico deve mudar ante uma experiência nova; um discurso sobre o método científico será sempre um discurso de circunstância, não descreverá uma constituição definitiva do espírito científico. (BACHELARD, 1968, p.121)

A afirmação de que a pertinência metodológica do conhecimento produzido em uma investigação acadêmica se encontra na sua circunstancialidade foi o mote para trazer a vida vivida em seu complexo fluxo de relacionamentos, que continuamente se desdobram e ramificam, para o eixo da narrativa.

Um conhecimento circunstancial não é necessariamente simples. Ler na complexidade do real o que não se encontra na superfície do ser, mas no seio da substância, na contextura dos atributos, é um saber que se conquista em *"aproximações sucessivas da experiência, sobretudo quando as aproximações mais prolongadas revelam riquezas orgânicas, desconhecidas pelas riquezas primeiras".* (Bachelard,1968, p.126).

> Na realidade, não há fenômenos simples; o fenômeno é um tecido de

> relações. Não há natureza simples, nem substância simples; "a substância é uma contextura de atributos. Não há ideia simples, porque uma ideia simples, deve ser inserida, para ser compreendida, num sistema complexo de pensamentos e experiências. A aplicação é complicação. (BACHELARD, 1968, p.130)

De fato, o território teórico onde caminha os meandros deste percurso investigativo viu-se ampliado acima das destinações idealizadas em sua nascente. Diante da complexidade do fenômeno, novos horizontes hermenêuticos foram solicitados. Corroborando com as orientações iniciais de Bachelard, segundo as quais:

> Esta preocupação de manter aberto o corpo de explicação é característico de uma psicologia científica receptiva. Toda composição fenomenal pode ser uma oportunidade de pensamento recorrente que volta a completar o corpo dos postulados. (BACHELARD, 1968, p.141).

A tese buscou novos aportes de inteligibilidade, para o acolher os atributos que se apresentaram na jornada da pesquisa e reconhecer que:

> Talvez seja preciso deixar que o eu e, naturalmente, o eu crítico se dissolva, para melhor ouvir a sutil música nascente, para melhor dar conta da profunda mudança que se opera sob nossos olhos. Em suma, pôr em ação um espírito contemplativo que saiba perceber a inegável criação social que caracteriza esse fim de século. E isso levando a sério um mundo **imaginal**[44] do qual se está apenas começando a entrever os contornos. Com efeito e por intermédio das imagens que o **microcosmo humano está correspondendo ao macrocosmo natural**. Pode-se crer que assim será possível realizar uma nova harmonia que encontra seu fundamento na vida e, para além das diversas fragmentações, na potência do todo. (MAFFESOLI, 1998, p.113).

Incorporar o *"pensamento acariciante"* proposto por Maffesoli (1998), implica reconhecer o esgotamento da situação cognitiva na retórica ocidental contemporânea. Como aponta Cromberg:

> Ao separar irremediavelmente a mente pensante, ou sujeito, do mundo material das coisas, ou objetos, Descartes encapsulou o ser humano dentro de sua mente e o isolou dentro de si mesmo, em seu interior subjetivo, abrindo caminho para a sua posição de exilado num mundo de objetos, de matéria extensa, de corpos inserido num espaço homogêneo, vazio e quantitativo – espaço exterior impessoal e sem sentido. Ao identificar o ser com o sujeito pensante, em seu 'cógito ergo sum', reduziu incrivelmente o que poderia dizer 'ser'. (CROMBERG, 2022, p. 313).

Este mundo mensurável da razão ocidental que despreza qualidades subjetivas da existência, que produz a desconfiança em relação aos nossos sentidos, e aversão de nossa percepção corpórea teve seus fundamentos abalados quando Husserl (1975), ao apontar como a relatividade e a subjetividade compõem, inexoravelmente,

44 Grifos nosso.

nossa condição humana. Ao criticar o objetivismo científico sua fenomenologia torna possível o tratamento das coisas do mundo *"como se apresentam para um sujeito"*, assim resgata a afirmação da busca de um significado do conhecimento a partir de uma dimensão vivencial.

Para Cromberg :

> O chamado método fenomenológico consiste em colocar entre parênteses, todos os pressupostos, todos os preconceitos que se possa ter em relação ao fenômeno para se ater a como ele se apresenta naquele instante. Esse procedimento que Husserl chamou de epoché (suspensão do juízo, em grego), possibilitaria a obtenção de um vislumbre da essência do fenômeno. Por meio do método fenomenológico, deixa de haver a nociva abstração das verdades científicas criticadas por Husserl, que ocorre apenas quando a apreensão do fenômeno não é direta, mas mediada pela análise, pela razão, pela idealização. (CROMBERG, 2022, p.314)

A fenomenologia de Husserl adere aos ensinamentos de Hampaté Bâ aos antropólogos do ocidente[45]:

> A condição mais importante de todas, porém é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer seu próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se 'a escuta'. Através da boca de Tiermo Bokar, o sábio de Bandiagara, a África dos velhos iniciados avisa o jovem pesquisador:
>
> Se queres saber quem sou,
> Se queres que te ensine o que sei.
> Deixa um pouco de ser o que tu és
> E esquece o que sabes (HAMPATÉ, 2010, p.212).

E foi por meio de exercícios da aproximação fenomenológica, onde experienciamos o entrelaçamento de existências, nos foi possível indagar e contemplar a presença de dimensões sutis, mais profundas, da realidade que busquei compreender.

A fenomenologia se mostrou como um olhar menos velado em direção à muitas dimensões da realidade. Em um primeiro plano, nos oferece uma abordagem que impacta o que vemos e o que somos; aciona o tocar, o escutar e o ver como atividades de busca; reconhece suas competências norteadoras do saber; *"demarca uma distinção entre saber e conhecimento"* (Saura & Zimmerman, 2019) e propõe o conhecimento como um reconhecimento; por meio de um cogito que opera a partir de simbolismos capazes de convocar porções *"inacessíveis ao intelecto, mas intuídas pelos sentidos, e assim constrói uma razão afetiva"*. (Ferreira-Santos, 2004)

45 Espero não estar sendo leviana nessa aproximação, mas de fato a compatibilidade se apresentou como lampejo em minha consciência.

Mais do que compartilhar o percebido, o recolhido, registrado e refletido em seis anos de pesquisa, a escrita desta tese preocupou-se pela transparência do percurso investigativo. Além da ambição de que o texto final contemplasse a educação com novos e aprofundados significados para o criar - afirmando a imaginação ativa criadora, como caminho de formação pessoal – nutri o objetivo de oferecer elementos subjetivos dos meandros da pesquisa. A fenomenologia nos permite revelar como a própria tese se construiu.

"Trata-se de descrever e não de explicar, nem de analisar" (Merleau-Ponty, 2015b). Diante desta chave de compreensão fenomenológica, identifiquei possibilidades de aprofundamento de parâmetros de pesquisa e certeiras convergências, com a abordagem de inspiração antropológica na qual já trilhava meu caminho. Pois o pensamento de Merleau-Ponty também nos permite dialogar com a antropologia fenomenológica contemporânea de Tim Ingold, através dos estudos em relação ao paradigma da corporeidade[46]. Na confluência de suas abordagens, o corpo é o sujeito da percepção e território da cultura que, em sua relação com o mundo das materialidades, neste entrelaçamento, sente-pensa-imagina simultaneamente em fluxos integrados.

Os seres humanos e as materialidades do mundo são permeáveis. Através de seus relacionamentos, suas propriedades se interpenetram. Dessa sintonia de implicações presentifica-se a criação. Nesta perspectiva, *"o mundo do fazer"* (Ingold, 2022) adquire importância decisiva para a superação das dicotomias cartesianas, e para a fundamentação de uma concepção de conhecimento pautada nos processos de criação.

Mantendo as singularidades das experiências pessoais, o corpo também é suporte de transcendência. Isto é o que compreendo na afirmação de Maffesoli (1998) citada acima quando nos solicita *"levar a sério o mundo imaginal"*. Esta tese deseja contribuir, se não para a delimitação de seus contornos, para a afirmação de sua presença. Ele próprio nos dá pistas para esta revelação ao afirmar que *"com efeito é por intermédio das imagens que o microcosmo humano está correspondendo ao macrocosmo natural"* (Maffesoli, 1998, p.113) As imagens dos trabalhos de d. Lira, seus efeitos naqueles que os contemplam, residem na potência desta compreensão que se deseja dar visibilidade.

Os depoimentos de D. Lira, a contemplação de seus trabalhos, a reconstrução de seu percurso de vida, nos levaram a identificar a presença de um processo que atua positivamente a partir do imaginário e se expressa na poética de sua arte.

46 Atualizando o que Merleau-Ponty chamou de carne-do-mundo.

A arte de D. Lira Marques nos ofereceu pistas de seu acesso à uma dimensão que convocou outros aportes interpretativos, ainda mais distantes dos operados pela racionalidade analítica. Tal presentificação nos convidaram a migrar para territórios compreensivos que dessem conta das co-incidências recolhidas na pesquisa. Abordagens que nos orientaram para a apreensão do (per)curso de um *"processo de individuação"* (Cromberg, 2018) assistido que lhe conferiu acesso às imaginalizações do mundo imaginal (Corbin, 1964).

Este processo formativo pode permanecer invisível para quem insiste em negligenciar dimensões não-racionais da existência, relacionadas à sensibilidade, à imaginação e a percepção sutis, e que, através das quais se estabelecem pontes entre mundos. D. Lira, como nos configura Gambini (2001) faz parte dos:

> (...) indivíduos capazes de estabelecer uma conexão mais profunda do que aquela que até hoje prevalece entre a dimensão racional e a não racional, entre pensamento e sentimento, que lance uma ponte reunindo dois mundos cindidos pela ininterrupta evolução da racionalidade a partir do século XV. Nossa cultura e nossa humanidade, no decorrer da história moderna, acabaram polarizadas: razão e desrazão, consciente e inconsciente, corpo e espírito, normal e anormal... a lista é longa. Há uma disjunção porque ainda vivem esses polos como entidades antitéticas e, portanto, separadas. (GAMBINI, 2001, p.107 apud OSTETTO,2006).

Debruçada sobre esta reflexão do analista junguiano Roberto Gambini, a educadora Luciana Ostetto (2006) buscou compreender o processo formativo pessoal como uma jornada da alma e reclamou pela ausência desta dimensão no itinerário formativo de educadores. Afinada ao seu chamado, também partilhamos o desejo de alcançar um saber diferenciado, que escape ao domínio da racionalidade estrita. Para isso foi preciso retornar àquela bifurcação onde tomamos a via do divórcio entre pensamento e ser e reescrever a cartografia desta estrada da história da nossa consciência. A imersão em cosmogonias das culturas tradicionais, o envolvimento em seus saberes, nos permitiu vislumbrar um viver do outro lado dessa fronteira; nos fez reaprender o significado de viver em outros territórios de nossos sentidos, e reconhecer esta matriz para quem alcança o conhecimento do coração: a *"consciência imaginativa, o órgão que percebe esta realidade, que nos sugere a topografia desses intermundos, tal como foram vistos por quem de fato esteve lá"* (Corbin, 1964).

Diário de viagem: narrativas biográficas, etnobiografia e a descrição fenomenológica

A escrita é uma coisa, e o saber é outra.
A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber de si.

> O saber é uma Luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram. Assim como o baobá já existe em potencial em sua semente. (BOKAR,1957, apud Hampaté Bâ,2010)

Em uma escrita como esta, por meio da qual se deseja evocar a contemplação silenciosa do imaginário de Lira Marques, reverenciar os devaneios da vontade da imaginação terrestre de Bachelard (2001), deter e atravessar o tempo cronológico, revelar as instâncias presentes no entrelaçamento entre as imagens artísticas e a vida (a)bordada, é fundamental ancorar os passos da metodologia de pesquisa, em um território teórico-metodológico coerente e que respeite a indissociabilidade entre vivido e o compreendido.

Opto por uma reflexão inscrita em uma narrativa dos encontros pautada nos parâmetros etnográficos, respeitando minha formação inicial em antropologia, que dialogue com as abordagens em torno do uso de biografias em aproximações fenomenológicas.

Reafirmo confiante que *"o mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos"* (Roveli, 2018), assim busquei construir uma narrativa sobre os acontecimentos vividos. E, a fim de que se revelem as dificuldades e as alegrias condutoras dos desdobramentos do itinerário investigativo, confesso tanto minhas as intuições, ambições, surpresas quanto os meus equívocos.

Ao longo do registro dos episódios experimentados, apresento conjecturas que emergiram entrelaçadas a uma convivência. Na aspiração de me aproximar dos sentidos, imanentes, próprios e inalienáveis ao fenômeno, segui a orientação de deter-me sobre qualquer ocorrência e considerar todas as coisas como sinais emblemáticos (Saura & Zimmerman, 2019). Confiando que neste caminho seja possível *"perceber em profundidade"* (Maffesoli, 1998), e desvendar a gramática do acontecimento na qual meu corpo está presente; o corpo que é o sujeito da percepção; o corpo, *"um entrelaçado de visão e movimento"*, como define Merleau-Ponty (2011).

Para o fenomenólogo, o *'outro'* e o *'eu'* estão mergulhados em contextos de interações; pesquisadora e pesquisada fundem-se no evento, e compõem *'o encontro'*. O pensar fenomênico debruçado neste objeto envolve um mergulho em unidades relacionais sobre as quais "*trata-se de descrever; não de explicar, nem analisar."* (Merleau-Ponty, 2015b). Esta é a tradição na qual me incluo.

Importante ressaltar que embora não se trate da apresentação de uma

biografia entrei em contato com o projeto epistemológico das pesquisas biográficas[47] e nelas reconheci importantes interseções e confluências, na medida em que:

> Não teremos dificuldade em entender que o campo de conhecimento da pesquisa biográfica é o dos processos de constituição individual (de individuação), de construção de si, de subjetivação, com o conjunto das interações que esses processos envolvem com o outro e com o mundo social. (DELORY-MOMBERGER,2016, p.136)

O foco da pesquisa biográfica partilha com a antropologia a busca de saberes que dão sentido à experiência vivida, enquanto dimensão constitutiva da formação pessoal. Nesse sentido, pareceu valioso entrar em contato com as abordagens na medida em que articulam narrativa e temporalidade, solicitando uma *"hermenêutica que faz da trama narrativa seu modo de apreensão, e de inteligibilidade da vida"* (Delory-Momberger, 2016, p.136).

A pesquisa biográfica teve papel importantíssimo na área de conhecimento da história oral, ao indicar procedimentos para a passagem dos registros da fala do interlocutor para o texto final, autorizando a emergência das subjetividades, rompendo com os domínios dos paradigmas das ciências naturais. O processo que transcorre entre a fala, o registro, a interpretação, a seleção e a textualização, é muito mais delicado. A informação que se obtém no trabalho de campo não é apenas transcrita em outra linguagem.

Em relação ao trabalho de campo, as orientações da *"abordagem da história oral"* (Meihy, 2007) e do *"método biográfico"* (Ferrarotti,2013), convergem com muitas diretrizes do que na antropologia hermenêutica é chamado de *"observação participante"* (Geertz, 1989; Ingold, 2020). Tais como: **a)** permitir que o *"entrevistado"* fale livremente sem nos aprisionarmos à sequência de um rígido questionário prévio; **b)** absorver as interpretações dadas aos fatos pelo entrevistado; **c)** manter o tom coloquial na entonação da conversa; **d)** permitir-se exprimir interesses e estranhamentos com suavidade; **e)** respeitar, na sequência de interações, as aberturas de intimidade oferecidas pelo entrevistado, sem adiantar-se; **f)** o registro dos depoimentos nas variadas tecnologias: gravação, fotografia, filmagem, etc. **g)** e sobretudo que suponha o engajamento de vida do pesquisador no grupo ou pessoa pesquisada.

Quanto ao caráter da temporalidade na redação do texto final, este território metodológico indica duas possibilidades: a manutenção do movimento cronológico dos depoimentos e dos acontecimentos na escrita, suprimindo as perguntas; ou sugere

47 Como indicação da profa Dra Christina Rizzi, presente na banca de qualificação, debrucei estudos nas metodologias da história oral (Sebe Meihy,2007; Caldas,1999 e Montenegro, 1992); no método biográfico (Ferrarotti,2013) e na etnobiografia (Gonçalvez, 2012).

a escrita de um texto corrido que separe os depoimentos por temas. Reforçando a compreensão de que ao deixar viver o relato de um outro, o pesquisador cria uma *"malha ficcional"*; a isto denomina-se *"trabalho de transcriação"*, onde é possível identificar uma força de atuação reorganizadora do pesquisador (Caldas, 1999).

A transcriação é assim uma concepção *"chave"* para a história oral (abordagem histórica pautada em biografias). Para Meihy:

> (...) recriando-se a atmosfera da entrevista, procura-se trazer ao leitor o mundo de sensações provocadas pelo contato, e como é evidente, isso não ocorreria reproduzindo-se o que foi dito palavra por palavra. (...) tem como fito trazer ao leitor a aura do momento da gravação. (...) O fazer do novo texto permite que se pense a entrevista como algo ficcional e, sem constrangimento, se aceita esta condição no lugar de uma cientificidade que seria mais postiça. (MEIHY,1991, p.30).

A noção de transcriação expõe assim sua interface com a noção de *"descrição densa"* da antropologia hermenêutica (Geertz, 1989); nelas, além de uma intenção descritiva, a escrita se consagra como um *"enunciado"* sobre os depoimentos recolhidos em campo; e o próprio processo de pesquisa afirma-se como uma *"recriação que abandona os caminhos das racionalidades e se abre às dimensões subjetivas*" (Meihy, 2007).

> (...) o conceito de transcriação instaura um desequilíbrio e um estranhamento radical ao desmantelar o tradicional respeito e distância entre sujeito e objeto (todo objeto é criação do ser social não podendo ser separado desse fundamento. O conceito de transcriação traduz uma ação criativa e uma relação viva entre as clássicas dicotomias (sujeito-objeto, eu-tu, oral-escrito, documento-pesquisador) superando-as sem fazer-lhes concessões o processo transcriativo as dicotomias lógicas, necessárias a qualquer instauração científica, cedem lugar à uma ficcionalidade viva, a um sujeito e a um mundo sem os limites que lhe são normalmente impostos, bem longe dos limites científicos de uma metafísica caduca e perigosa, vivendo o indefinido como condição de existência. (CALDAS, 1999, p.3)

Outro conceito importante absorvido da perspectiva da narrativa biográfica é o de *"cocriação"* que define a tarefa de *"levar a transcriação diante do entrevistado para que ele se reconheça nela, e em uma leitura conjunta ele possa conferir, validar e reconhecer-se a si mesmo"* (Meihy, 2007.)

O contato com essas abordagens contribuiu para ratificar a compreensão da subjetividade da experiência humana em uma inscrição no tempo mediada pela oralidade; e nos permitir acessar uma leitura da origem, dos desdobramentos, do percurso e da autenticidade do *"Ser no tempo"* (Ricoeur, 2010). Confirmam que o trabalho com a construção de uma narrativa a partir de relatos biográficos é além de ficcional, é friccional. Na medida em que resulta do atrito entre existências. Dessa

roçadura que se produz uma compreensão.

Foi significativo entrar em contato com as abordagens biográficas, e reconhecer que elas contêm interfaces com a fenomenologia no seu propósito de superação da dualidade sujeito-objeto. A fenomenologia partilha da afirmação do esgotamento desta polaridade partindo da premissa da fusão das partes, apontando que *"a distância entre o sujeito e o objeto, o observador e a coisa observada, essa distância ou 'separação', que é a própria base da modernidade, se encontra totalmente abolida"* (Maffesoli, 2005 p.118). Esta compreensão está conectada à premissa fenomenológica de "ater-se aos fenômenos" que:

> (...) funda uma atitude de humildade, pelo próprio fato de não pretender esgotar o mistério do ser, e da vida, mas contentar-se com apontar-lhes seus problemas, aporias e contradições (...) sem procurar resolvê-las. (MAFFESOLI,1998, p.119).

Observando a advertência de que:

> (...) não é de modo algum uma abdicação do intelecto, mas uma simples mudança de perspectiva: trata-se de buscar a significação de um fenômeno em vez de estar focalizado sobre a descoberta das explicações causais. (MAFFESOLI,1995, p.120).

Uma importantíssima orientação, vinda da história oral e da etnobiografia, incorporada ao trabalho desta escrita corresponde a recomendação de *"manter a linguagem do entrevistado, propositadamente, entendendo que esta qualidade forma parte intrínseca de seu depoimento"*[48] (Caldas, 1999). Essa indicação faz ainda mais sentido, quando tratamos de registrar vozes da tradição oral; uma herança de conhecimentos transmitidos de geração em geração; pessoas para quem o valor da palavra dita é implacável; comunidades que conferem à oralidade valor superior do que se concede à escrita, que habitam a contemporaneidade ao lado de nós, brancos ocidentais, e podem nos oferecer ensinamentos valorosos. Neste caso;

> O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra". (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.168).

Somada a estas orientações, o caderno de campo foi mais do que um caderno de anotações. Ao longo desses seis anos ele foi um diário de percurso. Nele registrei um ninho íntimo de espantos, estudos, lampejos e perguntas. Ao longo dos anos eu entendi que tratava-se de servi-lo. De mantê-lo a par dos acontecimentos externos e internos. Eu registrava nele minhas perguntas. E aguardava pelas respostas.

48 Especificamente no caso de d. Lira Marques, seria uma mutilação, um esquartejamento, alterar sua fala tão sintética, poética e prenhes de saberes. Esta orientação apaziguou questionamentos e conflitos internos.

Há ainda um recurso importantíssimo de diário de trabalho de campo antropológico que se faz presente nesta pesquisa de modo expressivo: o uso da fotografia. Aliada aos relatos, a fotografia nos permitiu registrar o que dificilmente conseguiríamos descrever em palavras. A imagem fotográfica além da densidade visual também revela aspectos emocionais em foco. Como nos orientou Sylvia Caiuby *"é preciso que o pesquisador estabeleça relações de confiança com os interlocutores e aprenda quando e o que pode fotografar."* (Caiuby, 2012, p.13). A documentação fotográfica é texto, que não apelas valida o acontecimento, como também explicita a perspectiva, o que nos toca, insights e conjecturas. Mas também nos possibilita rever e redescobrir elementos que só se manifestam diante de um segundo olhar para a imagem registrada.

A pesquisa material também se apoia em fotos de dois outros importantes personagens do contexto estudado que registraram a comunidade e o contexto regional (Lorí Figueiró) e momentos da vida de Lira Marques (álbum de Frei Chico).

Fenomenologias para a arte da terra de Lira Marques

Acontecimentos formidáveis promoveram o entrelaçamento do meu percurso com o percurso de D. Maria Lira Marques Borja. Fomos apresentadas em um fluxo dos destinos envoltos em camadas de sincronicidades. Nos encontramos em um mesmo evento[49], como embaixadoras do barro, onde cada uma estava ali convidada a partilhar saberes, comunicar sentidos e oportunizar experiências, a partir do contato com a argila. As conexões e coincidências se desdobraram em uma trilha de oportunidades que primeiro levaram meu corpo diante de sua obra artística, depois, diante de seu universo no Vale do Jequitinhonha, e finalmente, diante de sua pessoa.

Estar diante de seus desenhos confirmaram que *"o devaneio poético é um devaneio cósmico"* (Bachelard, 1996, p.13). Condensados nos seus trabalhos artísticos eles se manifestam e despertam em nós a ingenuidade primordial:

> É essa ingenuidade, sistematicamente despertada, que nos há de proporcionar, o puro acolhimento dos poemas. Em nossos estudos sobre a imaginação ativa, seguimos, portanto, a Fenomenologia como escola de ingenuidade. (BACHELARD, 1996, p.4.).

Para Bachelard todos os sentidos se harmonizam no devaneio poético, o que quer dizer que, o poeta ouve a palavra antes de escrevê-la, fareja a imagem antes de desenhá-la, saboreia a forma antes de modelá-la. Chama estes momentos polissêmicos de *"impulso da imaginação"*. Para ele não há inspiração, isto é fruto

49 Festival de cinema Ciranda de filmes 2016, como foi descrito em detalhes no capítulo anterior.

de idealizações objetivas exteriores, generalizações artificiais que mascaram o Ser da inspiração. Bachelard afirma: *"a poesia é algo maior que o poeta"*. O devaneio poético, diferentemente do sonho noturno, não se conta, se transcreve na fabricação de obras poéticas. É um salto para a substância da felicidade que não conhece o real, foge dele. E tudo no mundo que cria se torna belo. Diz ainda que, ao trabalharmos com uma *"fenomenologia do imaginário"*, colocamos a imaginação em primeiro lugar, como princípio de excitação:

> Veremos que certos devaneios poéticos são hipóteses de vidas que alargam nossa vida dando-nos confiança no universo. (...) Um mundo se forma no nosso devaneio, um mundo que é o nosso mundo. E esse mundo sonhado ensina-nos possibilidades de engrandecimento de nosso ser nesse universo que é nosso. (BACHELARD,1996, p.8)

Para Bachelard a fenomenologia da imaginação criadora é maior que a fenomenologia da percepção, porque o devaneio absorve a percepção; o mundo real é absorvido pelo mundo imaginário, que nos *"reingressa no mundo da confiança, no mundo do ser confiante, no próprio mundo do devaneio"* (Bachelard, 1996, p.13-14).

Os processos de criação na arte da terra de Lira Marques transbordam os recursos da racionalidade objetificante; qualquer tentativa de sua compreensão requer aportes poéticos e saberes multidisciplinares; convoca temporalidades não lineares que dilatam percepções e intensificam a compreensão da inseparabilidade entre os processos de criação artística, dimensões da vida simbólica do imaginário.

Bachelard nos apoia na compreensão dos trabalhos de D. Lira não apenas no sentido de corroborar com a interpretação lógica dos símbolos e oferecer taxonomias, mas, sinaliza suas articulações com significações profundas de forças da imaginação que reclamam sua atualização na vida contemporânea. Situa o que vivenciei com Lira, pela sua concepção sobre o *"devaneio cósmico"*:

> Ele nos ajuda a escapar ao tempo. É um estado. Penetremos no fundo de sua essência: é um estado de alma (...) a poesia nos proporciona documentos para a fenomenologia da alma. É toda a alma que se entrega com o universo poético do poeta. (...) A alma não vive o fio do tempo. Ela encontra o seu repouso nos universos imaginados pelo devaneio (...) A língua dos poetas deve ser apreendida diretamente, precisamente como a linguagem das almas. (BACHELARD,1996, p.15).

O universo de Lira Marques, mulher mineira do Vale do Jequitinhonha, confirma a inseparabilidade entre o que nossa cultura denomina arte e dimensões invisíveis do viver, presentes na ludicidade da infância, na religiosidade popular e onde mais o imaginário humano se expressa.

Seguindo as orientações de Saura e Zimmerman (2015) acerca da

fenomenologia bachelardiana esta investigação ancora-se na afirmação :

- Da impossibilidade de fragmentar os fenômenos de suas qualidades intrínsecas;
- De que pensamento e experiência são indissociáveis;
- De que o objeto científico nunca é um ser, mas uma relação;
- De que a imaginação é a fonte do saber que buscamos;
- Da conexão entre os dados da percepção, a sensorialidade e o mundo imaginativo;
- De que a imaginação é a fonte mesma do ser e do pensamento, que dá vida ao imaginário;

Por fim, que uma investigação que parte destes princípios possa pautar-se em arrebatamentos e fascínios.

Como pretendo apresentar, não há como considerar isoladamente o barro amassado para a produção de suas peças do barro pisado pelos tamborzeiros de Araçuaí enquanto batucam e dançam seus cantos sincréticos; ou ainda do barro dos pilões onde são maceradas as ervas que compõem as garrafadas das benzedeiras do Vale do Jequitinhonha; do barro das trilhas percorridas por D. Lira para registrar os versos e os cantos da cultura de seu povo.

Testemunhar tais rituais culturais nas vivências inimagináveis experienciadas no trabalho de campo, partilhar suas riquezas, trouxeram desafios rigorosos para esta narrativa em descrever o indescritível. O percurso criativo de D. Lira deu corpo ao fenômeno que já pressentia a presença e buscava compreender, assim como a terra deu corpo à sua tinta.

A motivação humana de dar forma ao barro e o que se conquista desta prática é um fenômeno multidimensional, e muitas abordagens se demonstraram inadequadas quando olham para o barro como recipiente amorfo e não como um mestre, e como materialidade intermediária.

As modelagens e as pinturas de Lira Marques feitas a partir da argila convocam todas as direções temporais: passado, presente, futuro. Há nelas o passado geológico da rocha triturada em pó e transformada em pigmento; o presente da atualização simbólica dos arquétipos em suas modelagens e pinturas (Bachelard, 2001); o futuro impresso no enigma de suas mandalas; de suas árvores na comunhão de quem habita o *'não-tempo'* como *"presente estendido cósmico"* (Rovelli, 2018) do *mundus imaginalis* (Corbin, 1964).

Somente debruçada na escala de tempo expandida de um percurso criativo, que se desdobra por toda sua vida, conseguiria registrar as temáticas da ordem da identidade pessoal em que ela se envolveu tendo o barro como parceiro expressivo e estruturante. E especialmente, esta opção por centrar nosso *"campo"* com Lira, é que nos tornou capaz de sinalizar o seu acesso à campos da imaginação que vão ainda mais além, das camadas poéticas do imaginário. Lira não *"se deteve nem pela mecânica dos recalques, nem pelas objeções do espírito crítico e assim pode encontrar a própria alma no fundo do devaneio"*. (Bachelard, 1996, p.15)

> O devaneio nos põe em **estado de alma nascente**. Assim, em nosso modesto estudo das mais simples imagens, nossa ambição filosófica é grande: provar que **o devaneio nos dá o mundo de uma alma**, que uma imagem poética testemunha uma alma descobre o seu mundo, o mundo onde ela gostaria de viver, **onde ela é digna de viver.** (BACHELARD,1996, p.15).

A escuta dos depoimentos de Lira dá visibilidade ao que essa irmandade entre as mãos humanas e o barro pode alcançar. Há um fenômeno da ordem da experiência sutil, sagrada, abrigada, oculta neste encontro entre corpo humano e corpo argiloso. Um fenômeno que testemunha o laço entre o devaneio e a alma. Para absorvê-lo buscamos a *"hermenêutica espiritual"*, de Henri Corbin, como nos apresenta Cromberg (2017).

Abordar o universo do sagrado, que se apresentou na travessia investigativa, tornou ainda maior o desafio para uma escrita acadêmica. Sinalizo esta presença sem nenhuma intenção de *"reduzir o imensurável, sem pretender fazer sua autópsia"* (Hillman, 2010), sem convertê-lo em objeto apartado de quem faz a pesquisa. Mas confiando que a corporeidade em ação sobre a materialidade é que abre as possibilidades da transcendência, como prática simbolizadora que dá passagem ao imaginário humano de acesso ao *"mundus imaginallis"* (Corbin, 1964). A compreensão de um percurso criativo fiel a uma materialidade, como "*obras da obra"*, como apontou Rodrigo Nuñes (2021) em sintonia com Ferreira-Santos(2010), permitiu-nos vislumbrar que a *poiesis* artística pode se apresentar como função mediadora de uma trajetória de uma consciência imaginativa que atravessa fronteiras das dimensões da existência humana (Corbin, 1964).

A fenomenologia firmou o território filosófico no qual acreditei poder abordar as essências desse fenômeno, sem divorciar-me da intenção de habitar poeticamente a narrativa antropológica buscando uma escrita que garanta a inseparabilidade entre a mente, o corpo, o coração e a alma.

O 'Pensamento Redondo' como inspiração

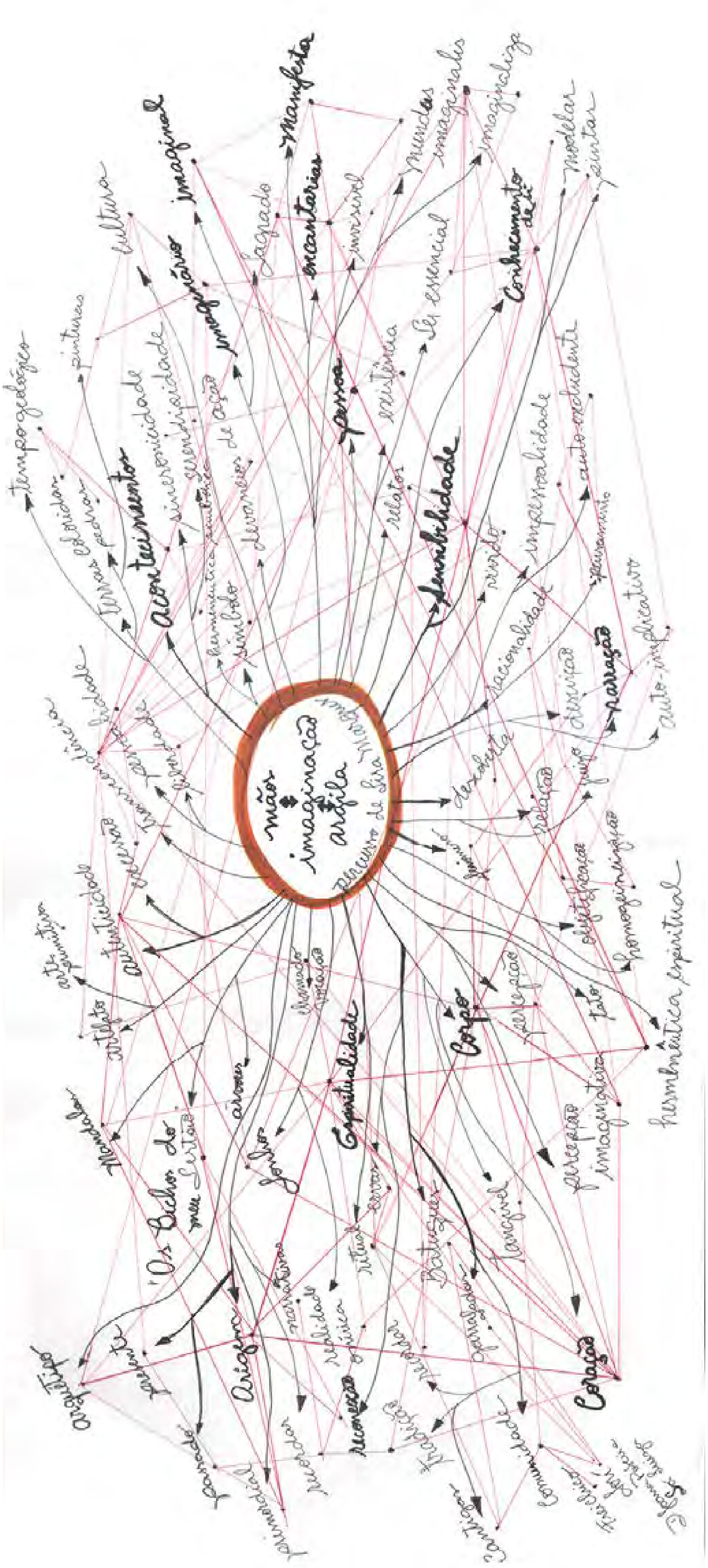
Em síntese, nesta tese buscando alcançar uma compreensão sobre uma temática da ordem do sensível, debruçada a uma atividade artística junto à argila que habita os diferentes níveis da percepção humana e suas co-implicações na faculdade imaginativa, percorri em muitos processos de aprendizado: os estudos dos textos de pensadores consagrados partilhados com os pares da academia no propósito de sintetizar os conceitos chaves; o trabalho de campo na escuta atenta que se realizou mediante a convivência implicada no percurso de D. Lira Marques; a participação nos grupos de estudos voltados para as abordagens fenomenológicas.

Nessa façanha, busquei correspondência entre os sentidos internos que emergiram nos relatos de uma pessoa dedicada à criação com o elemento terra - na delicadeza de detalhes sensoriais, relatos de contextos vividos em aromas, sabores, cores, texturas e toda a sorte de sutilezas para os sentidos e para os sentimentos - e os elementos reflexivos que a fenomenologia nos entrega.

Ao buscarmos relatar ocorrências e sensações, os sentidos, no mais imanente e concreto do vivido, encontramos o sublime, o simbólico, o espiritual, ativados na arte, como força motriz de articulação de mundos. E tudo foi se desvelando e compondo um quadro de conteúdos entrelaçados. Reverberações, implicações... a dança cósmica dos sentidos entre o oculto e o manifesto.

Este material, de saberes de diferentes matrizes, foi levado ao processo de construção do *"pensamento redondo"*, como nos foi ensinado. E deste mapa a escrita se fez recursiva, circular, conectiva.

Colhi palavras da experiência vivida, ao longo de 5 anos; associei sem censura seus sentidos ao tema central; interliguei palavras; busquei compreender seus fluxos; descansei a mente em práticas lúdico-expressivas (na arte cerâmica, sobretudo) quando o mapa se compôs, procurei dormir; despertando o mais cedo possível: escrevi imediatamente as compreensões (*insights)* que se apresentavam (repeti o procedimento por meses); desdobrei os relatos nos capítulos e aqui está o resultado que agora posso entregar ao leitor.


mão
imaginação
argila
percurso de Lira Marques
Coração
Corpo
Espiritualidade
Origem
arquétipo
Mandala
Acontecimento
pessoa
sensibilidade
Conhecimento
imaginal
manifesta
encantarias
imaginário
narração
hermenêutica espiritual
cultura
temporogeológico

capítulo 3

No Universo de Lira: no domínio das terras do Vale do Jequitinhonha

“Pensar o mundo como um conjunto de eventos, de processos, nos possibilita apreendê-lo, compreendê-lo, descrevê-lo melhor. É a única maneira compatível com a relatividade. O mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos. (p.81)

(...) compreendemos o mundo estudando a mudança, os acontecimentos, e não as coisas. (p.83)

(...) a espacialidade do mundo é a rede de suas interações. Não vivem no tempo; interagem incessantemente uns com os outros, aliás existem apenas enquanto termos de contínuas interações; e esse interagir é o acontecer do mundo: é a forma mínima elementar do tempo, que não é nem orientada nem linear (...). É um interagir recíproco em que os quanta se atualizam no próprio ato de interagir em relação àquilo que interagem”. (p.99)

SOMOS HISTÓRIAS. (p.145)
(Carlo Rovelli, A ordem do Tempo, 2018)

Seguindo as recomendações de Lorival Figueiró, sobre trajetos e meios de transporte, decidi visitar Araçuaí, cidade de D. Lira Marques em janeiro de 2018. Eu me organizei para chegar lá no dia 6, aniversário de D. Lira. Segundo Lorí, a Festa do Dia de Reis termina seu cortejo em frente à casa dela, e presenciando esta manifestação eu poderia compreender a força do seu papel na comunidade.

Fascinada pelo seu trabalho com argila, eu desejava assistir ao processo de criação de D. Lira: saber como preparava as cores, como escolhia materiais, como era seu espaço de criação, ferramentas, agenda de produção. Mas Lori insistia que eu conhecesse o que chamava de o *"universo de Lira"*; e quando começava a falar disso ele não parava mais de falar nomes de pessoas, de comunidades, de lugares. Confiei nele e me propus estar lá. No entanto, nas minhas organizações familiares, eu só pude chegar a Araçuaí no dia 9. Sobre isso Lorí então disse:

> *"ok, assim você chega a tempo de ver a inauguração do Museu Frei Chico e D. Lira, que Aline Senna Carmona está organizando, quando os Tamborzeiros do Rosário dos Homens Pretos, o coral Trovadores do Vale, e as narradoras do Arraial dos Pretos vão homenageá-la".*

E lá vinha mais uma porção de nomes desconhecidos. Eu ficava mesmo atordoada com as suas inúmeras referências. Reconheci, entre tudo que citava, o nome do Frei Chico que havia visto na Ciranda de filmes. Mas qual seria a razão de haver um museu com o nome do Frei e de D. Lira juntos? O entusiasmo e o carinho dele comigo eram tão grandes, que eu confiei em suas orientações.

Naquela primeira semana de 2018 confirmei os preparativos da viagem. Eu iria até Belo Horizonte, passaria uma noite em casa de amigos e no dia seguinte embarcaria em um voo direto para o município de Araçuaí[50].

50 Opto por esta trajetória porque, se alugasse um carro seriam mais de 11 horas de estrada entre Belo Horizonte e Araçuaí.

Ainda em São Paulo, eu me preocupei em comprar um caderno de registros dos episódios do campo[51]. Levaria também meu celular para fotografias e gravação de voz. Então fui a uma grande papelaria, e na gôndola de cadernos, no tamanho e modelo que eu queria, havia três cores de capa à venda: preta, laranja e rosa. Minha mão se direcionou ao caderno de capa preta, embora meu olhar se voltasse para o caderno rosa. Considerei levá-lo. Estranhei aquela possibilidade, não é das minhas cores favoritas. Coloquei o caderno preto no carrinho de compras e fui buscar outros produtos. Em alguns minutos o meu corpo estava diante daquela gôndola novamente e eu tomava nas mãos o caderno rosa. Interroguei-me sobre as razões disso; afinal, não uso nada rosa. Larguei-o de volta na prateleira. Fiquei alguns minutos imóvel, sem entender o que se passava comigo. Mas não podia conter aquela inclinação por levar o caderno de capa cor de rosa. Voltei a pegá-lo nas mãos e a largá-lo na prateleira umas tantas vezes. E ao final levei mesmo para casa o caderno rosa; ele seria meu caderno de campo e só compreenderia o sentido dessa escolha intuitiva muito tempo depois.

9 DE JANEIRO DE 2018

O portal

Já em Belo Horizonte, tomei o pequeno avião que me levaria para Araçuaí[52]. Planando como um pássaro, respondendo às correntes de vento em subidas e descidas, o voo seguia em galeios, ziguezagueando no céu como uma pipa. Voamos por aproximadamente duas horas acima das nuvens fechadas que não permitiam ver a terra.

Ao pousar, passando pelas camadas de nuvens densas, é que pude ver a

51 Fiz questão de deixar este relato aqui como prova do sentido de encantarias das quais Beth Lima havia me sinalizado. E porque “ouvir minha intuição” passou a ser um norte de orientação para os caminhos da pesquisa.

52 Diante da nave na qual só caberiam 6 pessoas (incluindo o piloto e o copiloto!) Meus amigos preocupados me ofereceram remédios para náuseas; mas estranhamente, não tive problema algum. Fiquei surpresa porque isso me divertia. Não senti medo, me acompanhava uma sensação de maravilhamento. E também, a sensação de passagem por um portal.

superfície do planeta. Realmente tive a sensação de ter atravessado um portal. “Mas o que é aquilo?” - indaguei ao piloto, quando vi as águas do rio Araçuaí completamente turvas pela lama. *“É por causa da mineração senhora”* - respondeu.

Nasce um Museu-escola

À minha espera estava Aline Senna Carmona[53], proprietária da casa onde seria inaugurado o *‘Museu de Araçuaí: presente de Frei Chico e Lira Marques’*. Além de proprietária ela é idealizadora, diretora e será a condutora das atividades do Museu-escola[54].

Fomos direto para lá, onde encontramos Lorí. O museu, por fora, era uma casa tradicional como tantas daquela rua, bastante arborizada. Nela, uma pequena placa muito singela e um cartaz anunciando a exposição de inauguração

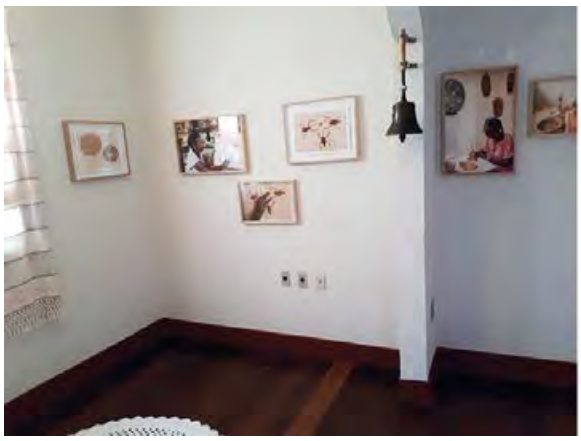
Assim que entramos, reconheci Lorí arrumando pelas salas da casa-museu, os quadros que eu havia visto em BH. Ocupadíssimo, ele me deu seu abraço forte e logo me recrutou para ajudá-lo.

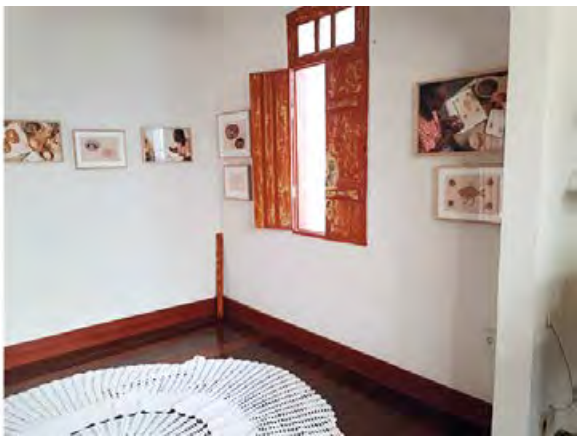
A casa havia sido toda reformada e pintada para abrigar o museu. Muitos

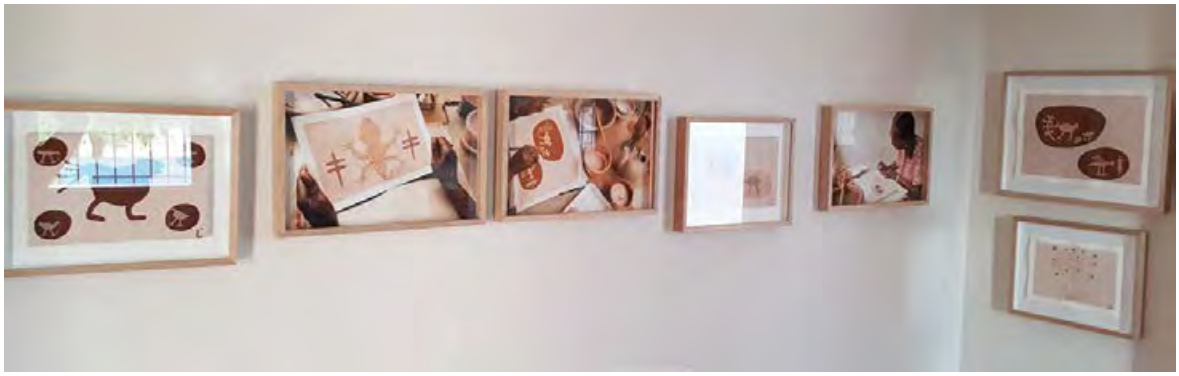
53 Aline, também é pessoa muito simpática e extrovertida. Eu ainda estava zonza pela experiência vivida no voo, só conseguia oferecer uma escuta distanciada. Apenas coloquei minha bagagem e meu corpo no carro.

54 Além das exposições o espaço contemplaria atividades culturais semanais para o acolhimento de crianças, palestras e apresentações de grupos musicais. Achei tudo aquilo maravilhoso.

pedreiros ainda trabalhavam naquele dia nos últimos retoques do que, no quintal, parecia ser um palco e uma cantina. Compreendi que a minha chegada trazia algum prestígio àquela inauguração.







Porque, logo, Aline me tirou de perto de Lorí e me levou por todo Museu, fazendo questão de me apresentar a todos que trabalhavam ali naquele momento: a cozinheira, a servente, os pintores, os marceneiros, o serralheiro. Ela sabia os nomes de todos! Dizia que eu era da Universidade de São Paulo e que estava ali para pesquisar o trabalho dela. Essa era uma frase mágica a partir da qual todos me entregavam o seu melhor sorriso e traziam um comentário, revelando a sua intimidade e apreço por Lira Marques. Falavam de sua importância como conselheira e como líder na comunidade. D. Marta, da cantina, disse que Lira era uma inspiração para todas as mulheres de lá. O Sr. Arnaldo, o pintor, disse que havia sido convidado *pessoalmente* por D. Lira para participar do Coral dos Trovadores. E eu demonstrei surpresa, mesmo não compreendendo ainda a importância, do que ele me contava. Coral??

De volta para dentro da casa, senti novamente a mesma plenitude por estar perto das pinturas de D. Lira que ainda povoavam meu coração desde outubro de 2017. Também pude conhecer de perto pela primeira vez, o seu trabalho nas máscaras, que só havia visto em fotos. Uma delas chamou minha atenção, porque usava brincos.

Mas havia também muitos outros trabalhos que não conhecia e estavam sendo dispostos pelo espaço. Eram peças modeladas em argila, muito diferentes das temáticas da atmosfera das pinturas de D. Lira. E que também não se assemelhavam ao gesto impresso nas máscaras. Lori me informou que se tratava de seus primeiros trabalhos; modelagens, que sequer haviam passado por algum tipo de queima; esculturas de faces humanas.

Estas faces expunham dor, sofrimento e tormentos mesmo. São trabalhos fabulosos e muito fortes, mas, não consegui reconhecer neles a mesma D. Lira das atuais pinturas[55].

55 Aline me pediu para limpar aquelas peças, estavam respingadas de tinta. Solicitei uma lixa fina e um pincel e fiquei ali trabalhando delicadamente por muito tempo daquela manhã. Conhecendo cada entranha, cada friso e dobra daquelas faces de sofrimento. Havia algumas peças com inscrições de textos de denúncia sobre a pobreza, sobre o aborto, sobre a fome. Em algumas havia uma palavra no verso como um título: desgraça,

Havia também um conjunto de peças, que representavam como espectros humanos saindo da terra ao lado de inscrições relativas à miséria social. Havia um salto muito grande entre o sublime de suas pinturas e todos estes trabalhos.

tirania, soberba etc. Então Aline, trouxe uma pequena caixa de arquivo, onde estavam fichas com a descrição técnica destas peças. Procurei identificar cada uma delas.

O Mercado vivo

Já passava muito do meio-dia quando Lorí resolveu interromper o trabalho na montagem da exposição para que fossemos almoçar. *"Quero que você comece a conhecer a gente desse lugar"* - foi o que ele me disse, no carro, quando estávamos a caminho do Mercado Municipal. Eu estava bastante atordoada com todas as coisas vividas e vistas em um dia. Mas, como eu adoro um Mercado Municipal concordei em ir.

Lourival Figueiró, Lori, era conhecidíssimo por todos os comerciantes dali. Só paramos para almoçar depois de cumprimentos e trocas de causos com muitos dos comerciantes. Para cada um ele tinha uma pergunta, uma informação, uma encomenda. A senhora da farinha, os dois velhinhos do fumo de rolo, a moça da pimenta, todos pareciam ter um assunto da semana para atualizar.

Os aromas, as cores, são indescritíveis. Em meio a cada conversa ele olha para mim, dizendo:

"Você está entendendo?".

Comemos uma refeição de *"arroz de pequi"*. Eu nunca havia experimentado aquele perfume e aquele perigo de morder um alimento. Depois do almoço, ele voltaria ao museu, mas pedi que me deixasse na pousada. Precisava descansar.

10 DE JANEIRO DE 2018

Objetos de Memórias partilhadas

Nos encontramos no café da manhã no salão da pousada, Lori e sua companheira Sandrinha, que é bailarina e me contou o que tinha preparado para homenagear D. Lira, na noite de inauguração do Museu.

Ele nos apressa dizendo que precisávamos voltar às arrumações da exposição. Eu educadamente perguntei sobre minha visita à D. Lira. E ele disse, que gostaria que primeiro eu conhecesse a Dona Gera. É na casa dela que iríamos naquela tarde.

Antes passamos no Museu onde as pedras pintadas de D. Lira haviam chegado e tinham sido instaladas em uma mesa, na sala principal dispostas em roda. Passamos boa parte do dia cuidando dos detalhes finais de organização dos trabalhos de D. Lira pelas salas do museu.

Lá estavam também os objetos muito antigos obtidos por Frei Chico ao longo de sua vida: a chaleira de ferro e aquela panela arredondada com três pezinhos de apoio, as cuias de barro e o moedor de café. Idênticos aos que vi na casa dos meus avós. Tudo tão distante do cotidiano contemporâneo, mas tão familiar para mim! Reencontrá-los acenderam minha memória dos antigos objetos de família. Antes de tocar no moedor de café, adivinhei o som de sua engrenagem girando e o aroma que viria quando eu abrisse a gavetinha.

Em uma mesa, potes de vidro com diferentes cores e tonalidades de argila, pinturas em papel e em pedras foram dispostos ao lado das cabeças que haviam recebido as fichas de catalogação. O sublime e o horror, lado a lado!

No canto de outro cômodo, havia um grande móvel branco onde se apoiavam 3 oratórios bastante conservados com imagens de santos cristãos.

Em outra sala, fotos de duas senhoras muito idosas lado a lado de um crucifixo. Instaladas sobre prateleiras onde inúmeras imagens de santos da religião católica e entidades da umbanda e do candomblé haviam sido dispostas juntos a garrafas de vidro vazias. Aline me informa que estas senhoras foram Sá Luiza e Sá Chica, duas benzedeiras[56], já falecidas muito importantes na cidade e na formação de D. Lira.

56 A quanto tempo eu não ouvia falar em benzimentos!!! Mas na minha infância sempre havia uma benzedeira com quem minha mãe confiava os “tratamentos” das filhas. Lembro muito de Dona Angelina, uma senhora que tirava de um carretel de linha o tamanho do fio exatamente igual à minha altura. Para isso ela chegava bem pertinho de mim e eu sentia seu cheiro de alfazema. Então ela acendia uma vela, e ia rezando, dobrando, rezando e dobrando aquele pedaço de linha. Dobrava, dobrava até que o fio coubesse na palma de minha mão. Então ela me disse: “Coloque embaixo de seu travesseiro.”

Em outro cantinho, sobre um banquinho de madeira, dois bonecos de pano representando D. Lira e Frei Chico.

Apontando um baú muito antigo, Aline me pede para expor o que estava dentro dele: também eram peças pequenas de barro sem queima. Tratava-se de um presépio modelado pela mãe de D. Lira e havia uma foto onde as duas apareciam. Consertei a perna de um dos animais com um pouquinho de cola, vinagre e sedimentos de argila.

O Presépio de Odília

O museu me oferecia uma oportunidade incrível de entrar em contato com as peças de um quebra cabeça da história de D. Lira.

O Museu estava pronto para ser inaugurado, com a incumbência de salvaguardar o acervo de Frei Chico composto por inúmeros objetos adquiridos pelo Vale do Jequitinhonha, desde o final dos anos 60, conhecida na época como uma das regiões mais pobres do mundo. São instrumentos musicais, artefatos em couro, e metal dos tropeiros, panelas de barro e alumínio, muitas imagens de santos católicos e de outras religiões de matriz africanas, e as obras de Maria Lira Marques

Antes do fim da tarde, meu amigo Lorí começa a se organizar para sairmos. Iríamos até Jenipapo de Minas, para que eu conhecesse Dona Geralda Martins Soares, amiga de D. Lira. Sandrinha iria conosco nessa visita.

Dos exercícios do bem querer

Saímos da cidade e andamos pouco mais de uma hora de estrada. A vegetação estava muito densa e verde porque havia chovido muito naquele dezembro anterior. Paramos o carro em uma rua de cascalha grossa, margeada de um cerrado fechado. Andando escorregamos nos ângulos dos pedregulhos grossos, levantando poeira fina que borrava as barras das calças. Estávamos chegando sem aviso, mas de dentro da casa ouvimos uma voz de alegria que reconheceu o chamado de Lorí.

Dona Gera, mulher negra, pequena e forte, recebe Lorí com abraço apertado. Sempre com um sorriso de satisfação no rosto, quase pronto para uma rouca gargalhada ela pergunta apontando para mim:

"E quem é essa mulher enorme!?"

Lorí me apresenta como uma amiga de São Paulo.

"Vamos entrando!" - ela disse e nos fez passar por dentro de alguns cômodos da sua casa até a varandinha do quintal. Sua filha e neto surgem pelo caminho e nos acompanham com acolhimento interessado e afetuoso. A visita de Lorí é um acontecimento. Em apenas alguns minutos, aparecem sobre a mesa de madeira,

um abacaxi descascado e fatiado, um queijo fresco e o café coado naquele instante. Galinhas caminham entre nossas pernas. Os assuntos da prosa são muitos. A voz rouca e às vezes aguda de D. Gera assobia pelo sorriso constante, emendando histórias de pensamento tão ligeiro; para tudo, ela faz piada e tem um conselho justificado em lembranças. Acelerada na fala e na ginga do corpo, ela pula, senta-se na beira da tábua, toca galinha, e me pergunta:

"O que você veio fazer nesse lugar onde se vive só com as nuvens?"

Conto da pesquisa com D. Lira. Ela confirma sua aprovação, fixando por segundos em mim o seu olhar turvo, por membranas que dificultam sua visão:

"Lira é uma pessoa de muitas incumbências."

D. Gera me contou sobre seu trabalho de ser *"assistente de Deus"*, pois, como parteira, ajuda os filhos dele a nascerem. Essa sua *"missão"* lhe deu uma certeza: *"que a vida renasce a todo instante"*. Pergunta se tenho filhos, respondo que tenho uma única filha moça, diante de sua surpresa, justifico falando sobre meus trabalhos; ela me aconselha:

> *"Filha, o tempo de formosura passa deveras ligeiro, demais, e a gente não vive no infinitamente! O querer da gente é muito, uma vida só não dá conta, não é verdade?"*

Mãe Gera, como lhe chama Lorí, nos faz rir o tempo todo! Mas nem tudo é humor no que diz, com seriedade ela me fala sobre *"a ingratidão do homem diante da grandeza das farturas do mundo, e você com seus estudos sabe do que eu estou falando"*. Enquanto suas mãos lavradoras servem os copos de café, ela me afirma que tem certeza dos *"traçados perfumosos do viver de cada um"*:

> ***"O que está por acontecer já está nos destinos traçado! Nossa vontade, é tudo enormidade sem valia. E tem mais: confiar mesmo, só no provisório, que de constante não tem nada, nem a sola do sapato!"***

Lorí me lança um olhar e diz: ***"Você está entendendo?"***

Na saída da casa, eu puxo prosa sobre a horta querendo conhecer ervas novas e ela segue mostrando suas plantas todas pelo corredor lateral. Decide, de repente, me levar para ver o outro lado da casa, onde tem um canteiro maior. Sobressai entre os verdes das ervas uma flor gigante. E eu exclamo. "Que rosa mais linda!". Ela corre em direção à flor e corta seu galho; me entrega, dizendo:

"Isso já me deu consolo e formosura. Ela estava aqui esperando você pra cuidar de seus finalmentes!"

Lori segue registrando tudo em suas fotos.

Voltei de Jenipapo de Minas cuidando daquela rosa, já despetalando. Saí de lá envergonhada por não ter levado nada para presentear Dona Gera.

Ao chegar no quarto do hotel, improvisei um vaso em garrafa d'água. Fui anotar meus relatos daquele dia em meu diário de campo. Ao colocá-la sobre o colchão, confirmei a persistência daquela cor!

Com minha flor, e meu caderno, cor de rosa, eu definitivamente pressenti que mergulhava no território do feminino. Meus dicionários de símbolos informam que a rosa compõe o simbolismo da mãe divina, designa a perfeição acabada, uma realização, a taça de vida, a alma, o coração, o amor. Ao contemplá-la somos levados

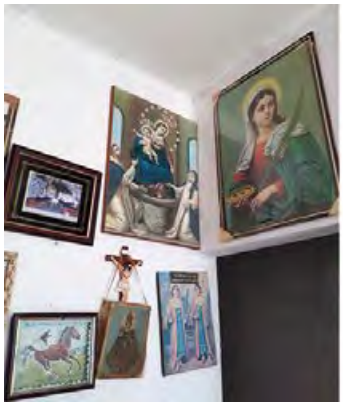
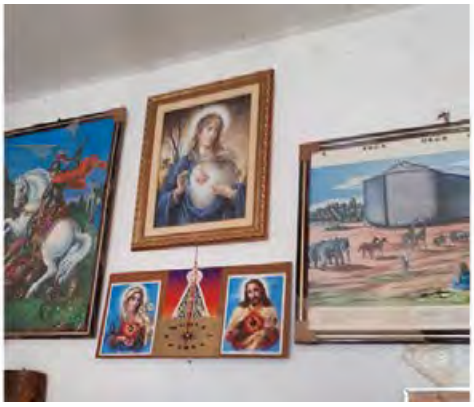
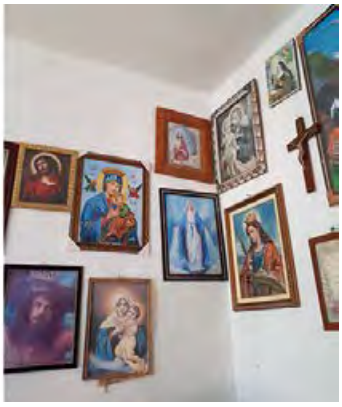
ao centro de sua mandala de pétalas. Rumo ao centro místico que evoca momentos de regeneração, de instrução espiritual e de iniciação aos mistérios (Chevalier & Gheerbrant, 2020). A água de rosas há milênios é usada para suavizar a pele feminina e na preparação dos mortos. É a fragrância mais popular e associada à grande deusa Afrodite. Para os alquimistas a essência da rosa remete-se ao silêncio necessário ao trabalho interior (Ronnberg, 2020). Recolhendo sinais.

11 DE JANEIRO DE 2018

Benzidos

No dia seguinte, ainda na mesa do café, Lorí avisou que iríamos naquela manhã à casa de Dona Generina, uma senhora de 103 anos que era benzedeiras. Adiantou-se em dizer que havia falado por telefone com D. Lira e que ela estava ocupada, naquele dia, em receber o Frei Chico que chegaria de Belo Horizonte. Devo ter demonstrado alguma frustração porque ele retomou a fala em tom de consolo, dizendo que ela iria me receber no dia seguinte, na parte da tarde. Estava marcado. Soltei o corpo em alívio!

Como a porta fica sempre aberta na casa daquela senhora benzedeira, entramos sem bater. Outras pessoas já esperavam na sala repleta de imagens de santos católicos.

Aparece na sala caminhando em passos muito lentos, a senhora Generina, muito idosa mesmo. Parecia enxergar com dificuldade, falava quase sem fôlego, de tão difícil que é ouvir sua voz. Reconhece e abraça Sandrinha e Lorí que me apresentam a ela dizendo:

“Trouxe essa moça, que é de São Paulo, para a senhora benzer.”

Sem fazer perguntas, ela nos leva ao seu quarto. É lá que ela faz suas orações. Lori entra junto comigo e segue silencioso em seus registros fotográficos.

Ao lado de sua cama, sob a cômoda, entre imagens de todos os tamanhos de Nossa Senhora da Aparecida, a chama acesa de uma vela que já se despede e uma rosa igual à que ganhei ontem de D. Gera. Ela me indica o banquinho, pergunta meu nome e inicia suas orações. Toma em sua mão direita uns ramos de ervas que vai passando pelos meus ombros enquanto reza. Entre as orações ela roga à *"Santa Mãe de Deus"* que interceda por mim:

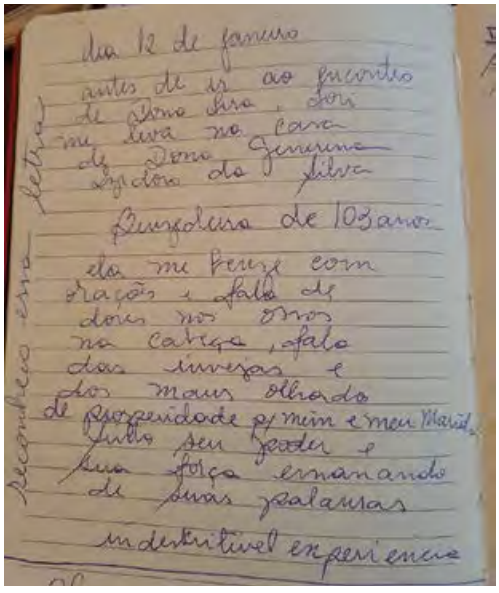
"Tire as dores dos joelhos dessa moça. Protege sua filha nos estudos! Da prosperidade ao seu trabalho!"

E assim vai passando por todas as minhas reais preocupações sem que eu a tenha informado sobre nada. Depois que muitas lágrimas caíram incontrolavelmente do meu rosto, eu sinto uma paz profunda e uma enorme gratidão. Mas sem conseguir dizer palavra alguma, procuro algum gesto para demonstrar meu agradecimento e Lori registra.

Ela me diz:

"Vai com Deus! Com a benção de nossa senhora, confia e ora."

Saio dali e aguardo no lado de fora da casa que meus amigos se despeçam da senhora Generina. Reconheço em meu corpo sensações diferenciadas. A passagem por aquela experiência potencializou sentidos e retirou tensões musculares. Meus sentidos estão muito mais apurados. Meus olhos veem com mais clareza e frescor, meus ouvidos ouvem ruídos distantes e meu olfato identifica os temperos na cozinha da casa do outro lado da rua. Tudo está muito desperto em mim


Dia 12 de janeiro
antes de ir ao encontro
de Dona Lira, dor
na lua na cara
de Dona Generina
Rezadeira de 103 anos
ela me benze com
oração e fala de
dores nos ossos
na cabeça, fala
das invejas e
dos maus olhados
de prosperidade p/ mim e meu Marido
pede seu poder e
sua força emanando
de suas palavras
indescritível experiência

Tomo meu caderno na bolsa para registrar de algum modo aquela experiência de plenitude. Enquanto escrevo, sou tomada por uma surpresa. Naquelas letras muito legíveis, arredondadas e de padrão constante, eu não vejo a minha caligrafia. Minha letra é irregular, quase infantil. Aquela era uma letra como de uma professora primária, que desliza com regularidade e elegância. Igual a letra que conheço de todos os meus cadernos de receitas culinárias escritos por minha mãe. Definitivamente identifico, naquela escrita, a sua caligrafia. Emocionada eu agradeço aquela presença em mim, que em poucos segundos, se esvai, antes que eu termine os registros daquela página[57].

57 No desígnio de ser honesta com meus registros, no percurso deste trabalho, eu preciso deixar aqui assinalado este episódio.

Começava a compreender o universo de D. Lira, que Lorí me apresentava, vivido em uma dimensão muito difícil de precisar na racionalidade das abstrações do plano teórico-conceitual acadêmico, mas que, sem dúvida sustentam e estruturam a vida das pessoas de Araçuaí.

Associação dos artesãos

Depois do almoço no mercado, passamos na Associação dos Artesãos. Conheci e me encantei com os trabalhos de animais entalhados na madeira.

Na cerâmica a totalidade das peças eram bonecas de mulheres, noivas e namoradeiras. No fim da sala se destacavam as máscaras de D. Lira. Pude adquirir algumas. Eram faces que estavam sempre de olhos fechados e algumas tinham um desenho de sol, ou ramo de árvore na testa. Notei que se tratava de peças de uma queima em baixa temperatura (menos de 1000°C).

As vendedoras da Associação queriam falar comigo sobre D. Lira, já sabiam que eu estava ali para pesquisá-la então gravei seus depoimentos que confirmaram o respeito e carinho.

No fim da tarde fomos à uma festa no *'Arraial dos Crioulos'*. Eu havia passado o dia todo absorta, menos atenta às coisas do mundo; em silêncio e serenidade, com a atenção voltada para dentro, mas ainda com a percepção muito aguçada.

A festa acontecia em um bairro mais afastado, em uma praça em frente a uma capela. Além dos batuques e cirandas, também assistimos à narração de histórias e jogo de versos em cantigas. Sandrinha me explicou que o *'Arraial'* era uma organização da comunidade pela manutenção das tradições Quilombolas. Foi servido um jantar com o que me parecia ser um apetitoso cuscuz bastante temperado. Embora estivesse encantada com tudo aquilo, naquele dia, minha energia era outra. Eu sentia meu corpo flutuar de tão leve, como se liberto de cargas pesadas; permanecia imóvel e observadora. Nem fotos tirei.

12 DE JANEIRO DE 2018

O algodão de Vera

Planejava acordar tarde, dormir bastante para fazer passar mais rápido as primeiras horas do dia. Mas a ansiedade me acordou antes das sete horas. Pela manhã, Lori planejou outra visita. Desta vez iríamos à casa de D. Vera, irmã de D. Lira que se dedica a arte das erveiras também chamadas de raizeiras[58].

Entramos pelo portão entreaberto e quem nos recebe são os galos soltos pelo quintal. Muitos vasos de plantas em latas de tinta e potes improvisados. Neles, junto às plantas, estão arranjadas imagens de santos, conchas e pedras. Por toda parte, panelas areadas ao sol . Dona Vera vem nos receber, mulher de face serena e fala lenta. Ela logo nos oferece um café.

Em um altar disposto sobre uma cômoda antiga há muitos livros de orações,

58 As raizeiras e raizeiros são as pessoas que conhecer os poderes das raízes das plantas e produzem as raizadas, ou garrafadas: remédios feitos de folhas de ervas e raízes. Muitas pessoas procuram as raizeiras para problemas de saúde. São os

muitas imagens de Nossa Senhora da Aparecida, terços e fitas, uma rosa grande igual a minha, mas de plástico. Um porta-retrato, com duas fotos: uma de D. Lira ainda muito moça e outra, já bastante gasta, com a imagem de um homem que imagino ser o Frei Chico, também jovem. Tomamos o café. Como todos, ela estranha que eu tomo sem açúcar. *"Onde já se viu café sem doce!"*. Lorí lhe conta que estivemos com D. Generina, e D. Vera avalia que eu não careço de reza, *"que já estava abençoada"*. Ela me oferece um unguento de óleo bento. Recomenda passar nos pulsos e calcanhares, assim que acordar, todos os dias. Eu agradeço e lhe deixo um ofertório.

Em seus vasos de plantas, imagens de santas e santos estão apoiados na terra, rodeados de conchas e pedras. Tudo envolto em terços de rosário. Pergunto à Vera se ela também faz cerâmica. Ela sorri negando, que não era esse seu talento. Disse que uma de suas filhas, a Marta, também modelava o barro com Lira. Insisto perguntando como o barro está em seu trabalho? Ela diz: *"Primeiro, o barro é filtro das águas!"* - Ela explica: *"Para brotar no chão as águas da terra tem que enfrentar a lama. Nasce água limpa, porque a lama filtra e tira toda sujeira. O barro me dá água pura para as raizadas"*.

As tradições africanas dos orixás Obá, a senhora das águas doces e de tudo que brota na terra, e de Nanã, orixá avó da terra úmida, senhora dos portais da vida e da morte, emergem nos saberes de Vera, quando nos fala dessa força da lama. E continua: *"Segundo, uso barro nos emplastros para curar inflamação, inchaço. Mas tem que ser barro novo e limpo, e tirar na lua certa."*

Na saída de sua casa, vejo um arbusto baixo em flor plantado no chão. Bastou que eu me aproximasse com interesse pela planta e ela buscou lá de dentro uma sacolinha de plástico com o algodão colhido naqueles tempos para me ofertar. Eu lhe disse "que era muito, que não precisava" e Lori sussurra em meu ouvido: *"Leve! Não rejeite!"*. Aceitei, muito agradecida.

Ela me orienta que eu tirasse os caroços, e fosse fiando por pedacinhos[59] e fala um provérbio: *"o fio de algodão que tece a trama também dá luz no candeeiro".*

O simbolismo indiano da flor de algodão remete-se a pureza, limpeza da aura para a reconexão com nosso *"Eu Superior"*; tanto na medicina ayurvédica quando no receituário dos florais de *Sant Germain*, o algodão remove os obstáculos em nossa audição suprafísica, trabalha visão e audição no nível da alma.

59 Como me falou uma amiga e pesquisadora das tecelagens junto ao povo do Vale, cada 'tufinho' de algodão, cada penugem de fiapos em torno das sementes, são milhares de fiozinhos enroscados; tão juntos que dá um enorme trabalho desemaranhar o novelo e chegar à semente. Os fiapos oferecem abrigo às sementes e também facilitam o transporte delas, pelo vento, para sítios distantes, onde podem semear novos arbustos.

Pergunto à d. Vera sobre sua devoção aos santos naquele altar. Mulher de economia nas palavras, ela me diz:

> ***"Os santos acompanham a gente por onde vamos, a vida deles está em tudo, não só naquele altar. Quando acendo uma vela eu fortaleço a sua luz. E fortaleço a minha fé. Quando cuido do meu altar e cuido da minha vida. Faço os banhos de descarrego e tomo os banhos. As plantas têm cura. Os santos orientam a gente na escolha das ervas. Eles falam e orientam, e eu preparo."***

Indago sobre seu aprendizado de tudo aquilo. Seu relato sintético nos revela o hibridismo da religiosidade construída, na relação entre o catolicismo e as matrizes africanas. A lógica do funcionamento dos elementos da sua fé une terminologias do Cristianismo e as práticas que eu reconheço da Umbanda e do Candomblé. Esta comunhão é vista com naturalidade por D. Vera, como tantos do Brasil profundo (Saura, 2008) tanto que ela não consegue identificar quem se apropriou do quê. Quando indagada ela confessa que *"já recebeu tudo assim"*.

Sua prática espiritual configurada a partir dessa teia de interações compõe-se de figuras devocionais de diferentes matrizes (em seu altar, entre seus santos de devoção católicos, há uma imagem devocional de um Deus hindu). Em comum sua valorosa identificação dos poderes restaurativos e curadores nos elementos da natureza: as ervas, as raízes, os minerais e até mesmo conchas do mar estão dispostas por toda sua casa reverenciando a corporificação de forças do universo no cotidiano da vida humana.

Em nossa conversa, muito informal, enquanto côa nosso café, ela afirma sua confiança, de que não vê diferença entre o mundo vivido e o mundo espiritual. Esse valor lhe foi passado de geração em geração:

> *"Que o vivido confirma o espiritual, e o espiritual garante o vivido, esse é o conhecimento das erveiras transmitido de geração em geração, do povo negro; o conhecimento do poder dos ramos das ervas e das raízes e do benzimentos com oração".*

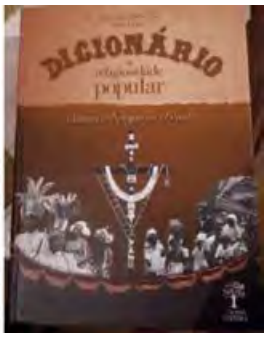
D. Vera expressa com naturalidade o entendimento de que as forças que ela serve, regem seu próprio comportamento. Ela se diz *"governada pelo espiritual que tem poder sobre tudo o que ela faz e sabe"*. Pergunto que erva é mais usada pelas rezadeiras? Ela responde de pronto: *"Arruda, alecrim e vassourinha de nossa-senhora, as três amarradinhas num ramo só, tiram quebranto"*[60].

60 Quebrante ou quebranto é um mau-olhado que produz esmorecimento geral do corpo. Sintomas são: fra-

Com o meu caderno, a minha rosa, o meu algodão, e benzida, eu me sentia pronta para encontrar D. Lira. E isso diz respeito a estar *'mais viva'*, com o sentido de vida intensificada pelas experiências passadas no recorte que Lorí me proporcionou; e diz respeito também a um sentimento de *desimportância* de tudo que eu já sabia antes de chegar. Parecia mesmo que meus saberes não tinham tanta serventia para dar conta da realidade da vida, dos fenômenos, que se apresentavam. Internamente havia uma turbulenta revalorização do que realmente importa.

****

Depois do almoço passamos pelo Museu. Desta vez Aline me apresenta os livros de sua biblioteca e eu ansiosa em constatar se nessas publicações encontraria os tesouros vividos nesses dias:



Muitos de seus livros são históricos, sobre a ocupação da região pelo garimpo. Ela me dedicou longo tempo a contar o que sabe sobre a fundação da cidade. Vejo também entre seus livros a tese da profa. Lalada Dalglish (2006), *'Noivas da Seca'*, que subsidiou o roteiro do filme *'Do Pó da Terra'*; a publicação da pesquisa de Beth Lima (2008), registrando centenas de artesãos do Brasil, *'Em Nome do Autor'* e um livro dedicado ao Rosário dos Homens Pretos, de Francisco Van Der Poll, o Frei Chico. Vendo o meu interesse, Aline me conta da atuação dele como pesquisador. Segundo ela, o Frei teria desenvolvido durante muitos anos uma ampla pesquisa sobre a religiosidade popular, não apenas no cristianismo, mas ampliando para todas

queza e dor no corpo. Há vários tipos de orações para benzer o quebranto usando raminhos de ervas que são passadas em cruz pelo corpo durante a oração e depois dispensadas na terra. Cf. Dicionário da Religiosidade Popular de Frei Chico.

as manifestações religiosas do Brasil. Esta ampla pesquisa foi publicada também. Aline então me mostra um livro grandioso, em volume e conteúdo, mas naquele momento eu não pude abri-lo. Lorí já me chamava para, finalmente, encontrar com D. Lira.

Na casa de Lira

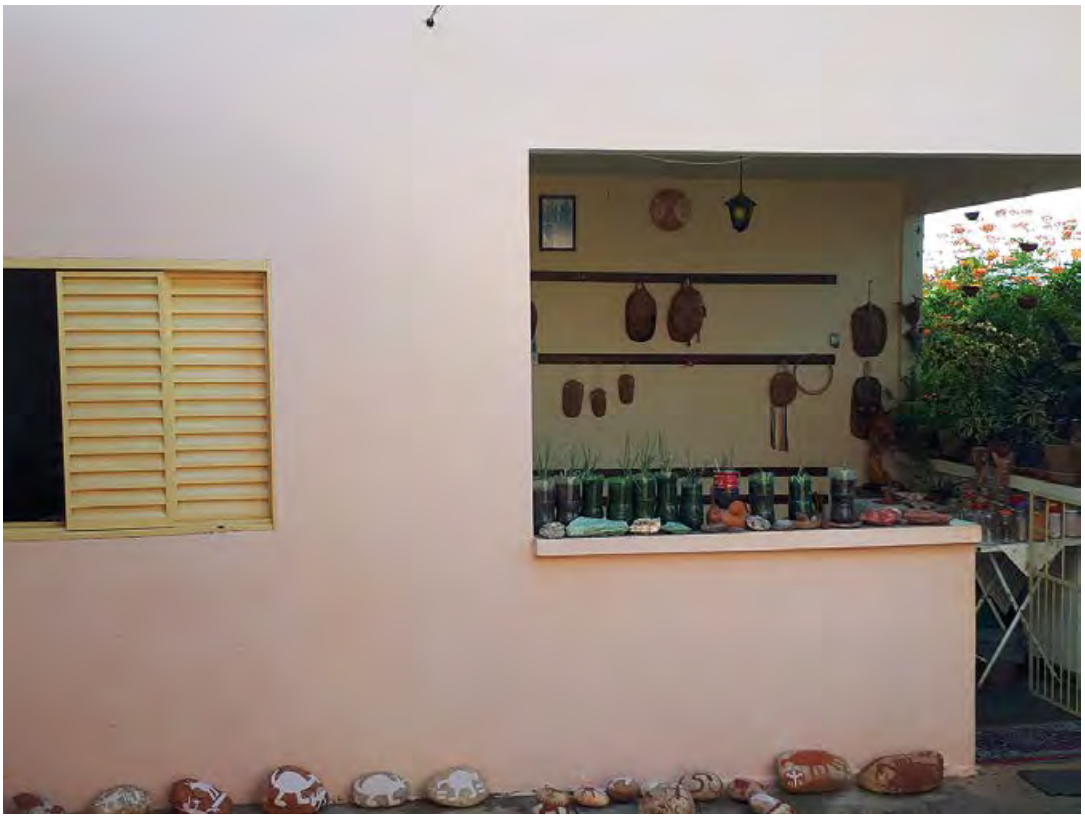
Como nos outros dias, naquela tarde o céu estava lindo. Lorí vai me ensinando o trajeto. Dalí alguns dias ele não estaria mais em Araçuaí. E eu teria que saber chegar sozinha à casa dela:

"Chegamos. Pode entrar que estão à sua espera. É a segunda à esquerda." - foi o que ele me disse quando seu carro entrou naquela rua arborizada, lá no alto da cidade.

Lá estava a casa de Lira Marques...

...naquela cor, que passaria a ser, uma de minhas favoritas!

A construção tem um pátio central que divide a casa da frente e a casa dos fundos, onde habita D. Lira. Nos cômodos da casa *'da'* frente habita sua irmã Palmira, com seus filhos e netos. Ao fundo, Dona Lira tem um cômodo de sala-cozinha, banheiro, quarto e uma varanda, onde fui recebida por ela e onde aconteceu nossa conversa daquela tarde.



Soube mais tarde que foi o próprio Frei Chico quem teria construído estes cômodos para Lira. E no cume do telhado ele instalou uma Lira em aço.

Foi o frei Chico quem me recebeu, já no portão, e me levou até Lira.

Inicialmente ela parecia acanhada, formal, séria e observadora. Frei Chico estava mais à vontade, ele me avisa brincando que *"ela ia me contar tudo"*, mas que

antes, era importante que eu soubesse que:

> ***"Nenhum dos dois existiria sem o outro, porque tanto eu fui importante para Lira, quanto ela me ajudou em tudo, o dicionário não existiria sem ela... ela deu um sentido para a minha vida".***

Agradeci por essa informação tão valiosa, mesmo sem compreender ainda exatamente ao que estava se referindo.

A filha do sapateiro e da lavadeira

Dona Lira me recebia em roupas formais, vestido elegante e sapatos de couro. Os cabelos arrumados em tranças e brincos nas orelhas. E parecia feliz. Logo que começamos a conversa, em seus setenta e três anos de idade, ela demonstrou-se articulada, lúcida e experiente em ser entrevistada. Ela falava como quem tinha total domínio do fio da sua própria história, e mesmo que às vezes minhas perguntas desviassem do seu roteiro, ela retomava do ponto em que havia deixado sua narrativa.

Deixei que contasse o que quisesse, ao seu modo; pedi para gravar, ela disse *"Claro! Claro! Pode sim!"* - com afetuosa consideração. Entreguei meus ouvidos a ela, meus olhos queriam mesmo passear pelo ambiente, mas não deixei.

"Começando do começo". ela me disse, que teve uma educação muito *"reta"*. Que para sua mãe, *"uma pessoa muito moralista"*, *"era o caráter acima de tudo"*. E logo foi revelando que foi educada por meio de provérbios. Citou muitos deles: *"mais vale um pássaro na mão do que dois voando; Deus dá o frio conforme o cobertor; língua não tem osso, mas quebra caroço; nada como um dia após o outro"* - eu incluo: 'com uma noite no meio', e obtive seu primeiro sorriso:

> ***"o homem põe e Deus dispõe; a esperança é a última que morre; a ira é má conselheira; de grão em grão, galinha enche o papo; de Deus virá o remédio; Deus tarda, mas não falta; Deus escreve certo em linhas tortas; quem anda com coxo, aprende a mancar..."***

Reconheci todos eles nas falas da minha própria mãe. E compreendo bem o peso destes argumentos que sempre são ditos com uma força do saber da experiência, que dão autoridade aos mais velhos. E, também situam o lugar de Deus na onipresença.

Perguntei sobre seu nome, e ela contou que Maria Lira Marques Borges era também o nome da sua avó. Diz que sempre moraram naquela rua, antes em uma *"casinha só de enchimento, de varinha barreada"*. Depois vieram para essa casa onde estão, que era de sua avó. Que havia mesmo nascido naquela Rua Coronel Inácio Murta. Sua mãe se chamava Odília Borges Nogueira e seu pai, Tarcísio Santana Marques. Ele foi sapateiro e sua mãe trabalhava em casa de família, lavando roupas. Elas eram quatro filhas. Do primeiro casamento, sua mãe teve três filhas, Lira, Vera Lúcia e Eliana, que já faleceu. Ela se apresenta como a primogênita. Do segundo casamento de sua mãe, nasceu a Palmira. Que vive com ela em casa. Sua mãe teve vários outros filhos, nesse segundo casamento, mas que *"só ela que vingou"*.

Pergunto se ela modelava quando criança? Ela responde que sim, que principiou a modelar ainda menina, mas usando a cera do trabalho do seu pai, que era sapateiro. Ela aquecia a parafina e modelava seus bichinhos. Mas desde aquele tempo, tinha a ambição de modelar o barro como sua mãe, que durante muitos anos fazia presépios em argila, famosos em toda a cidade. O barro era para ela matéria mais nobre e exigente. Somente quando era moça pediu para *'Sá Joana Poteira'* lhe iniciar nesta arte. E realmente, ela a teria ensinado tudo sobre a cerâmica: como e em que lua tirar o barro do barranco, o que acrescentar na massa para lhe oferecer maior resistência, como montar a fornada e lidar com o fogo.

Sua mãe tinha outros truques de adicionar elementos na argila para fortalecer a liga porque ela realmente *"não assava o barro"* (truques muito eficazes, pensei eu, afinal aquelas peças que vi no museu, sobreviveram décadas sem ter

sido queimadas). D. Lira aprendeu com *'Sá Joana'* e construiu pessoalmente seu primeiro forno de barranco. Ela conta com detalhes sobre os esforços para preparar e amassar o barro para construir o forno, também no empenho de buscar e cortar a lenha para alimentar a chama das queimas. Pronto! Eu acabara de reconhecer ali, naquele corpo franzino e frágil a mesma força que habita em mim: de uma mulher, nascida sob o signo de capricórnio, que decidiu trabalhar com a terra!

Ela revelou nestes primeiros relatos, o quanto a sua curiosidade e inquietação com o assunto da cerâmica, é que lhe fez superar a timidez e foi responsável pelo seu aprimoramento. Pois sempre que possível, perguntava para outros ceramistas experientes, que encontrava nas feiras e exposições de trabalho, sobre as suas técnicas. E assim teria feito desdobrar as suas investigações. Quando disse isso eu me lembrei de quando ela esteve assuntando comigo no Festival de Cinema sobre se eu adicionava cola na barbotina.

Quando retorna a falar de sua mãe D. Lira lembra que ela tinha muito gosto pelo teatro, pelo dramatizar histórias. Conta que chegou a fazer um pequeno palco em sua casa, e apresentava dramatizações de poemas e narrações de histórias. Sua mãe fazia os figurinos em papel crepom e pano. Convidava amigos, não cobrava ingresso, mas muitos ofertavam um pouco de querosene por assistir esse teatro. Ela também convidava as pessoas da cidade para jogar cartas de baralho em sua casa. D. Lira se lembra de que nessas ocasiões sempre vinham tipos humanos muito interessantes que imediatamente sua mãe modelava no barro em caricaturas divertidas, que ela usava para brincar com os perdedores no jogo. Parecia ter sido uma mulher muito espirituosa e comunicativa.

Lira conta com emoção:

> *"Quando eu participo de exposições e muitos elogiam meus trabalhos, logo penso que se minha mãe fosse viva, ela estaria comigo muito orgulhosa e isso me emociona. Ela era uma artista também, fazia teatro, fazia até cenário, juntava o pessoal da rua e interpretava personagens. Ela me ensinou a declamar poesias e cantar serestas e sabia quando alguém desafinava. Era severa nos ensaios. E era excelente em seu ofício de lavadeira de roupa e passadeira também."*

Ainda conta que quando acompanhava sua mãe no trabalho de lavar roupas, ela era pequenina e se cansava de ficar em pé o dia todo, mas sua mãe não permitia que parasse. E usava o canto para animá-la: *"Ela falava assim: _ Não pode parar não minha filha! Senão a gente não dá conta dessa entrega. Vamos cantar para o tempo passar mais rápido e o trabalho render"*.

Pergunto se foi com sua mãe que aprendeu o canto que cantou na Ciranda de Filmes? Aquele que falava da saudade de Taperoá. *"Foi sim"* - respondeu, e logo inicia a cantar:

> *"Eu tenho saudade de Taperoá. Oi, leva eu beleza, leva eu pra lá. Leva eu, beleza, leva eu pra lá. Agora me deu saudade, não posso dizer de quem, está longe desta terra quem meu coração quer bem, está longe desta terra quem meu coração quer bem. Eu tenho saudade de Taperoá. Oi leva eu, beleza, leva eu pra lá. Leva eu, beleza, leva eu pra lá. Quem me dera que eu visse hoje quem eu vejo todo dia, que meus olhos enchiam d'água, meu coração de alegria, que meus olhos enchiam d'água, meu coração de alegria. Eu tenho saudade de Taperoá. Oi leva eu, beleza, leva eu pra lá. Leva eu, beleza, leva eu pra lá. Leva eu, beleza, leva eu pra lá. Leva eu, beleza, leva eu pra lá".*

D. Lira lembra com pesar que, mesmo sendo muito inteligente, caprichosa e com talento para as artes, sua mãe vivia de lavar roupa para fora porque não podia estudar. Por essa razão ela tinha uma enorme vontade de que suas filhas tivessem estudo. Dona Lira relata as grandes dificuldades que passaram quando ela era criança e que além de ter que ajudar a mãe no seu trabalho, lavando roupa no rio, passando roupa no ferro em brasa, eles não tinham o suficiente para comer nem vestir. E o quanto isso lhe trouxe sensibilidade e certa revolta pelas injustiças sociais. Ela conta que quando sua mãe ficou viúva pela segunda vez, muitas pessoas ricas (para as quais sua mãe trabalhava) vieram pedir para que ela doasse suas filhas para serem empregadas em suas casas. Mas que sua mãe jamais aceitou entregar nenhuma de suas filhas, mesmo que não tivesse *"o de comer"*. Dona Lira relata uma destas ocasiões, em que uma mulher insistiu muito para que sua mãe deixasse que ela fosse viver e trabalhar em sua casa como doméstica. Ela era ainda uma criança quando presenciou isto, e conta do pavor que sentiu diante da possibilidade de se separar de sua mãe. Conta com enorme sofreguidão que essa vivência marcou muito sua personalidade, e que por esta razão, ela sempre foi muito sensível para o sofrimento do povo e solidária às causas sociais. Ela ouvia de seus antepassados as histórias da escravidão e tudo a deixava ainda mais indignada. E confessa que sempre foi muito ensimesmada, fechada e *"revoltosa"* por tudo que passara.

Ela lembra que em diversas ocasiões, quando era jovem e estava ajudando sua mãe, lavando e passando roupa, sentia muita vontade de largar tudo e modelar o barro, mas não podia sair dali. *"Isso vinha com uma sensação muito ruim, uma angústia danada, porque parece que se passar da hora, se não respeitar essa vontade, você não faz"*. E até hoje ela sente assim: ela espera pela vontade de

trabalhar em sua arte; não atende a encomendas, nem tem uma rotina diária de trabalho, ela atende ao chamado de uma *"vontade que vai crescendo"*. E ela deixa crescer. Não atende prontamente. Já entendeu que *"precisa acumular dessa vontade"* para que a concentração necessária se apresente.

Perguntei sobre seus trabalhos que vi no Museu, as cabeças que expressavam tanto sofrimento, e ela confirma serem manifestações da indignação que sentia com as condições dos mais pobres. Lira relata que sua revolta sempre foi muito profunda, e isso fazia com que ela fosse uma pessoa muito *"amotinada"*.

Relembra de quando viu os desabrigados da enchente de 1979, ficou muito indignada, e que só o barro lhe dava expressão.

Ela sempre trabalhou com esculturas, jamais fez panelas ou quaisquer utilitários. Mas sua mãe lhe dizia *"você nunca vai conseguir vender esse trabalho, você tem que fazer algo mais bonito"*. Contudo naquele tempo, o que havia dentro dela era aquela *"angústia, revolta e indignação imensas"*.

Sua mãe não compreendia seu trabalho, chegava a alterar suas peças para *"corrigi-las"* tirando os traços das feições negras de suas faces, afinando o nariz, suavizando os lábios e isso magoava muito Lira, criando conflitos. Como já nos ensinou Hampatê Bâ (2013), segundo o ditado malinês *"Tudo que somos e tudo o que temos, devemos somente uma vez ao nosso pai, mas duas vezes a nossa mãe."* O peso que D. Lira dedica à sua representa essa visão de mundo.

D. Lira foi bastante firme em dizer que tem orgulho de ter feito um trabalho diferenciado. De ter feito um trabalho autêntico. Embora não fosse considerado belo. Sua preocupação era outra. Ela diz que modelava porque precisava expressar sua indignação.

Disse que quando o Frei Chico conheceu seu trabalho, ele acalmou sua mãe, e intercedeu em favor dela, dizendo que ninguém deveria tentar mudar o que ela fazia, que era o que ela tinha *"necessidade de dizer a partir de sua sensibilidade"*. Foi o Frei quem teria falado com D. Odília, que Lira tinha suas razões para modelar daquela maneira e devia ser respeitada. Ela aponta com muita importância a atuação que Frei Chico teve desde os primeiros momentos em que se conheceram, na valorização de seu trabalho. Ele sempre a entusiasmou, valorizou seu estilo e desde o início ofereceu para ela muita segurança. Além da ampliação de seu repertório de imagens, mediando o seu contato com outras produções culturais.

D. Lira seguiu contando toda a sua vida, com delicadeza nos detalhes. Ela

tinha mesmo um roteiro pronto. Uma narrativa que pouco interagia com meus comentários ou perguntas. Entendi que ela estava me apresentando a história que já deveria ter narrado uma centena de vezes para jornalistas e pesquisadores que a procuram. Deixei que falasse tudo... Depois de quatro horas, ela pede uma pausa e nos oferece um lanche: polvilho doce e salgado, queijo branco e sucos: maracujá e abacaxi. Tudo tão caprichado.

Depois do lanche, Frei Chico assumiu a palavra e me revelou seu carisma, o propósito de sua atuação na igreja voltada para os pobres, motivo pelo qual escolheu vir para o Brasil e o Vale do Jequitinhonha. E que foi aqui que a pesquisa sobre a religiosidade dos pobres se originou. Ele teria vindo para servir a causa franciscana, mas aqui, diante do que presenciou na experiência da religiosidade nas tradições da cultura popular, foi que ele resolveu iniciar uma pesquisa, sobre o sentido que a religião tem na vida do povo. Ele repete sempre:

> ***"Lira e eu crescemos juntos... ela me ajudou muito mais do que imagina... o meu Dicionário não existiria sem o trabalho de Lira... o Livro é dela também, mas ela não quis que eu colocasse seu nome como autora, isso faz com que eu reconheça ainda mais a sua grandeza."***

Eu estava mesmo muito ansiosa para entender sobre a pesquisa que teria derivado aquela publicação grandiosa que Aline havia me mostrado. Mas teria que deixar para outro dia porque D. Lira parecia bem cansada.

Antes que eu fosse embora o Frei me indicou uma bibliografia: o *'Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro'* de Lélia Coelho Frota, antropóloga voltada para a arte popular, que teria sido, segundo ele contou, uma pessoa muito importante

para o trabalho de D. Lira, sobretudo *"no momento em que D. Lira precisou mudar sua arte da modelagem para o desenho"*. Este momento da trajetória de D. Lira me interessava muitíssimo, mas notei que ela estava muito cansada. Esse assunto também ficaria para outro encontro.

Já passava das 22 horas. Decidi pedir a Lori que viesse me buscar. Pedi pra voltar outro dia e ela me respondeu: *"Uá, mas claro, você não precisa saber de tudo?!"* No dia seguinte seria o dia da inauguração do Museu, e pela manhã ela iria à missa, então pediu que deixássemos marcado para segunda-feira.

13 DE JANEIRO DE 2018

Inauguração do museu

Pela manhã Lorí ainda quis passear comigo pela cidade. Ele me levou para conhecer a venda do Seu Lidirico. Famosa por todo o Jequitinhonha. O casal, que é dono da venda, aposta com os clientes como tem tudo que você pedir. E de fato, vendem de agulha de costura, bebidas, desinfetantes, produtos de higiene pessoal, tudo, esculturas das ceramistas do Vale e ainda as coxinhas de galinha mais saborosas da região.

Depois acompanhei Lori ao Museu, para acertar com Aline os detalhes da noite do dia seguinte na inauguração. Havia finalmente chegado o livro de publicação de Lorí sobre D. Lira e todos estavam curiosos.

O cimento do quintal agora estava seco e pudemos dispor das cadeiras em frente ao palco, onde a iluminação estava sendo instalada. Só então comecei a me dar conta da grandiosidade do evento, programado para aquela cidade naquela noite. As crianças do bairro haviam feito grandes desenhos inspirados nas pinturas de D. Lira. Aline me pediu que os recorte para fixar no fundo do palco. Toda aquela organização era surpreendente para mim.

Finalmente, quando voltamos à noite, as pessoas começaram a chegar.

Diante dos trabalhos, as pessoas manifestaram o mesmo arrebatamento que eu tive na primeira vez que os vi. Pessoas de todas as idades pareciam hipnotizadas. Atraídas por cada desenho, ofereciam um tempo estendido para contemplar cada um dos quadros como se esperassem receber deles alguma notícia. Ouvi um senhor dizer: *"E pensar que é feito de terra"*. Uma criança diz; *"Espera mãe, esse aqui está falando alguma coisa!"* E um rapaz que é assistente do museu, me oferece a impressão mais significativa: *"De onde são esses bichos? São da imaginação de Lira, mas são da minha imaginação também porque assim que olho para eles eu sei quem eles são, e já escuto o que falam!"*

Impossível não me lembrar de Bachelard quando diz que a *"imaginação é um sonoplasta"*[61].

61 "Para devolver às coisas seu valor oracular será preciso escutá-las de perto ou de longe? Será preciso que elas nos hipnotizem ou será preciso contemplá-las? Dois grandes movimentos do imaginário nascem perto dos objetos: todos os corpos da natureza produzem gigantes e anões, o rumor das ondas enche a intensidade do céu ou o interior de uma concha. São estes dois movimentos que a imaginação viva deve viver. Ela ouve apenas as vozes que se aproximam e que se afastam. Quem escuta as coisas sabe bem que elas vão falar demasiado forte ou demasiado suavemente. É preciso empenhar-se em ouvi-las (...) A imaginação é um sonoplasta, deve amplificar ou abafar. Depois que a imaginação se torna senhora das correspondências dinâmicas, as imagens falam realmente." (Bachelard, 2018, p.201)

As pinturas de D. Lira parecem proporcionar que cada um penetre no universo em que habitam seus bichos.

Chegaram D. Lira e Frei Chico. Ele vestia seu traje religioso de frei franciscano. E levava preso ao cordão da cintura o seu boneco-palhaço. Em torno dele, muitos estudantes vêm em busca de orientações de estudos, vejo que ele dedica complexas explicações e indicações bibliográficas. Compreendi que ele era muito extrovertido e um intelectual ativo na comunidade.

Em contraste, D. Lira mantinha-se muito quieta. Discretíssima. Tenta passar pelas salas e seguir para o quintal, mas atende as chamadas para as fotos de Lorí.

Primeiro com Aline Senna Carmona e sua mãe, Nair Senna, que eu também acabara de conhecer e descobrir que ela foi professora de d. Lira. Naquele momento fiquei sabendo que ela havia sido professora de Lira no supletivo.

Depois comigo e Frei Chico.

Quando D. Lira consegue chegar no quintal, ela se senta em uma cadeira na plateia lateral. Fiquei surpresa com a humildade dela, diante da homenagem que lhe será dedicada.

Mais e mais gente foi chegando até lotar a casa-museu e aos poucos todos os oitenta lugares da plateia estavam tomados e ainda havia gente em pé. Encontrei pela plateia todas as pessoas que havia conhecido naqueles dias, trabalhando no Museu. Alguns estavam com seus familiares. Outros estavam vestindo figurinos e iam se apresentar no *'Coral Trovadores do Vale'* ou no grupo *'Arraial dos Crioulos'*. Compreendi o vínculo que eles tinham e porque Aline havia me apresentado a todos eles quando cheguei.

E logo também chegaram os Tamborzeiros, grupo muito comentado por todos durante as conversas daqueles dias e que eu finalmente iria conhecer naquela noite.

As apresentações iam começar e Aline levou D. Lira para se sentar no palco, em uma poltrona dedicada a ela. Ela passa por mim e diz: “Ô moça, eu sou muito encabulada!” e pede a Frei Chico que estava no caminho para ficar perto dela.

Lorí e Frei Chico dão início ao evento agradecendo a todos a presença, apresentando a sua publicação de fotos sobre os trabalhos de Lira, que esteve à venda no final das apresentações. Fala do reconhecimento da obra dela pelo país. Divulga a minha presença na cidade como pesquisadora de seu trabalho pela Universidade de São Paulo.

A primeira pessoa a se apresentar é a mãe de Aline, D. Nair, que entrega flores e nos relata suas lembranças de D. Lira como sua aluna esforçada e criativa.

Em seguida, Frei Chico e D. Lira foram para o palco. Ele anuncia que irão cantar uma das canções mais lindas que recolheram do cancioneiro popular e cantam Tirana Rosa:

Subi no pé da roseira
O Rosa - tirana
Para ver se te avistava
O Rosa
Cada rosa que se abria
O Rosa - tirana
Cada suspiro que eu dava
O Rosa
Abalei o pé de rosa
O Rosa - tirana
Que nunca foi abalado
O Rosa
Namorei uma morena
O Rosa - tirana
Que nunca foi namorada. Oh Rosa
A rosa pra ser cheirosa
O Rosa - tirana
Deve ser de Alexandria Oh Rosa
Tirada do seio de Ana
O Rosa - Tirana

Dadas por mão de Maria. Oh Rosa
Adeus carinha de rosa
O Rosa - tirana
Claros dentes de marfim. Oh Rosa
Você anda o mundo inteiro
O Rosa - tirana
Mas não se esquece de mim. Oh Rosa!

Ouvi meu pai cantar aquela seresta tantas vezes. Sempre achei que fizesse parte do seu universo caipira do interior de SP.

Sobem ao palco os componentes do Coral Trovadores do Vale, cantam muitas canções, acompanhados de Frei Chico ao violão. Dona Lira está entre eles, lá no meio escondidinha. Frei anuncia uma canção e apresenta o informante de quem recolheram a cantiga:

Deus te salve casa santa
Onde Deus fez a morada
Onde mora o cálix bento
E a hóstia consagrada...

Eu reconheço o ritmo da toada e os versos da canção que conheci cantada por Ivan Lins. Para a próxima canção, o Frei nos conta como Lira havia se empenhado para recolher da informante todas as estrofes: Beira mar novo!

Vou remando minha canoa
Lá pro poço do pesqueiro
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia
Arriscando minha vida
Numa canoa furada
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia

Adeus, adeus, toma adeus
Que eu já vou-me embora
Eu morava no fundo d'água
Não sei quando eu voltarei
Eu sou canoeiro
Eu não moro mais aqui
Nem aqui quero morar
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia
Moro na casca da lima
No caroço do juá
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia
Adeus, adeus, toma adeus
Que eu já vou-me embora
Eu morava no fundo d'água
Não sei quando eu voltarei
Eu sou canoeiro
Rio abaixo, rio acima
Tudo isso eu já andei
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia
Procurando amor de longe
Que de perto eu já deixei
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia
Adeus, adeus, como adeus
Que eu já vou-me embora
Eu morava no fundo d'água
Não sei quando eu voltarei
Eu sou canoeiro
Beira mar, beira mar novo
Foi só eu é que cantei
Ô beira mar, adeus dona
Adeus riacho de areia.

Esta canção também é conhecida nas vozes de Milton Nascimento e Almir Sater. Lori está ao meu lado naquele momento então pergunto do que se trata esse repertório? Ele me conta brevemente que Lira e Frei Chico por mais de uma década recolheram cantigas da tradição popular. Sugere que eu leve a pergunta para D. Lira que ela terá muito para me contar. E finaliza dizendo: ***"Você está entendendo?"***

O terreno do museu é profundo, e muito depois do quintal cimentado, há ainda uma área de terra batida que agora estava na escuridão. Reparo que lá acenderam uma fogueira agora rodeada por homens com seus instrumentos de percussão, aproximando-os do fogo como que para aquecê-los.

As apresentações recebem um intervalo. Todos disputam os quitutes e bebidas da cantina. Passados 20 min, Frei Chico anuncia a presença dos *'Tamborzeiros da Irmandade do Rosário'*, dizendo que este grupo existe desde os tempos da escravidão.

Da escuridão do fundo do quintal, todos ouvem os tambores iniciando os batuques e a comitiva de quase vinte homens dos Tamborzeiros do Rosário dos Homens Pretos, vestidos de camisa e chapéus de palha brancos vai surgindo na área iluminada. Eles vêm tocando seus longos tambores, uma espécie de cuíca, triângulo, reco-reco e vão pedindo passagem com um canto de *'chegança'*. Eu sinto minha alma arrepiar. O ritmo do batuque acelerado e as curvas de som que a cuíca produz é completamente diferente de tudo que já ouvi. Não consigo esconder minha euforia. O cortejo dá a volta na plateia e ao subir no palco todos eles se ajoelham voltados para D. Lira. Todos tiram seus chapéus, curvando-se diante dela e prestam-lhe uma reverência. Um deles, (soube depois ser seu sobrinho), pede sua benção, beijando sua mão.

Logo em seguida, um dos mais jovens vem ao centro e, como mestre de cerimônias, grita *"salve a Virgem Maria!"* e todos respondem *"Salve!"* e segue chamando: *"Salve o museu de Araçuaí!"*, *"Salve D. Lira!"* E todos respondiam, a

cada chamada, em coro: *"Salve!"* Então os batuques retomam e cada um deles se apresenta ao centro. Cada um por sua vez, desenvolve uma coreografia especial.

A *"dança"* envolve posturas, gestos e caretas expressivas, também expõem estripulias corporais, como que se arriscassem o equilíbrio em torções e desafios. Há um momento em que um dos homens, no centro da roda, dança equilibrando uma garrafa de um litro de água na cabeça. Ele se curva, vira, deita-se, levanta-se, e ela não cai. Lorí me explica que essa *"é uma prova de sua fé."* Há um verso cantado que se repete dando circularidade aos batuques, mas que não consigo compreender as palavras ditas.

Depois que alguns deles estiveram no centro da roda, é a vez de frei Chico, que vai ao meio e apresenta sua trova chamando versos provocativos, que se remetem aos tempos da escravidão:

"Deus ajuda quem me comprou, Diabo leva quem me vendeu!!"

Ele salta, gira e rodopia! Tem uma intimidade com todos que demonstram por ele grande afeto e admiração.

Logo emenda versos que dizem: *"Dona Maria não sabe lavar, o sabão é preto não vai espumar!"*

E assim seguem, de verso em verso, chamando outro componente ao centro.

Quando é a vez do sobrinho de D. Lira vir jogar no centro, desenvolvendo seu bailado, ele puxa sua tia, que é a homenageada da noite. A princípio ela resiste, depois se entrega e cai na dança. Apresenta seus passos miúdos, gingando todo o corpo ela dá voltas e giros, demonstrando seu pertencimento àquele batuque.

Vibrando com o que eu assistia, nessa hora eu dei meus gritinhos, saudando sua vivacidade. As pessoas em minha volta olharam, aprovando minha empolgação. Eu me percebo como a estrangeira sendo aceita pela comunidade!

Foi uma noite inacreditável, capturada pelas lentes de Lorí Figueiró. No retorno à pousada ele confirma que estava satisfeito em me apresentar tudo que compunha o universo de Lira e se despede dizendo que *"agora era por minha conta"*.

Mais tarde no meu quarto da pousada, eu não conseguia dormir. Lendo um artigo de Tim Ingold (2011), sobre o trabalho da antropologia fenomenológica eu grifo parágrafos que tratam do *"afeto como recurso epistemológico fundamental ou fundante à compreensão antropológica (...)"* sobre *"permitir-se entretecer-se em uma comunidade de destino a respeito do sentido da vida. Permitir-se ser afetado pelas imagens"*.

Isso descreve o que estava acontecendo!

14 DE JANEIRO DE 2018

O céu de azul celeste celestial

Apesar da festa até tarde, acordei cedo. Resolvi passear pelos arredores. Só iria à casa de D. Lira na parte da tarde. Como todos os dias o céu amanhece nublado, mas, antes das 8 horas aparece aquele azul celeste incrível. O vento chega, e as nuvens vão para longe.

Ando pelas ruas intuindo olhares que me reconhecem. Fui ao mercado na intenção de comprar um queijo para levar à D. Lira. Recebi alguns cumprimentos de pessoas que Lorí havia me apresentado na festa de ontem.

As pilhas de abacaxi na feira de rua se acumulam em montes quase da minha altura. O perfume doce que se sente num raio de alguns metros é indescritível.

Tudo por lá estava montado exatamente igual ao primeiro dia em que cheguei. É uma sensação estranha perceber que, todos os dias, aquilo que eu vivo como campo de pesquisa, é vida vivida para todos os daqui!!

Há muitos cachorros pelas ruas, um deles tem a pelagem exatamente igual à minha cachorra chamada Pipoca: corpo branco, manchas circulares caramelo nas costas e nos olhos até as orelhas como se estivesse mascarado.

Por toda parte, aquele céu!

Depois do almoço com Lorí e Sandrinha, sigo para a casa de Lira.

D. Lira me recebe com simpatia. Na varanda nos acomodamos no banco. Estão lá dentro da casa, sua sobrinha e o Frei Chico. Ele como sempre muito simpático e sorridente, nos traz um café. Eu lhe dou o queijo e o abacaxi que trouxe do mercado, para ser servido. *"Olha que beleza!"* - diz D. Lira agradecendo e buscando lá de dentro um polvilho.

Pergunto o que achou da festa, ela se diz ainda muito emocionada até agora!

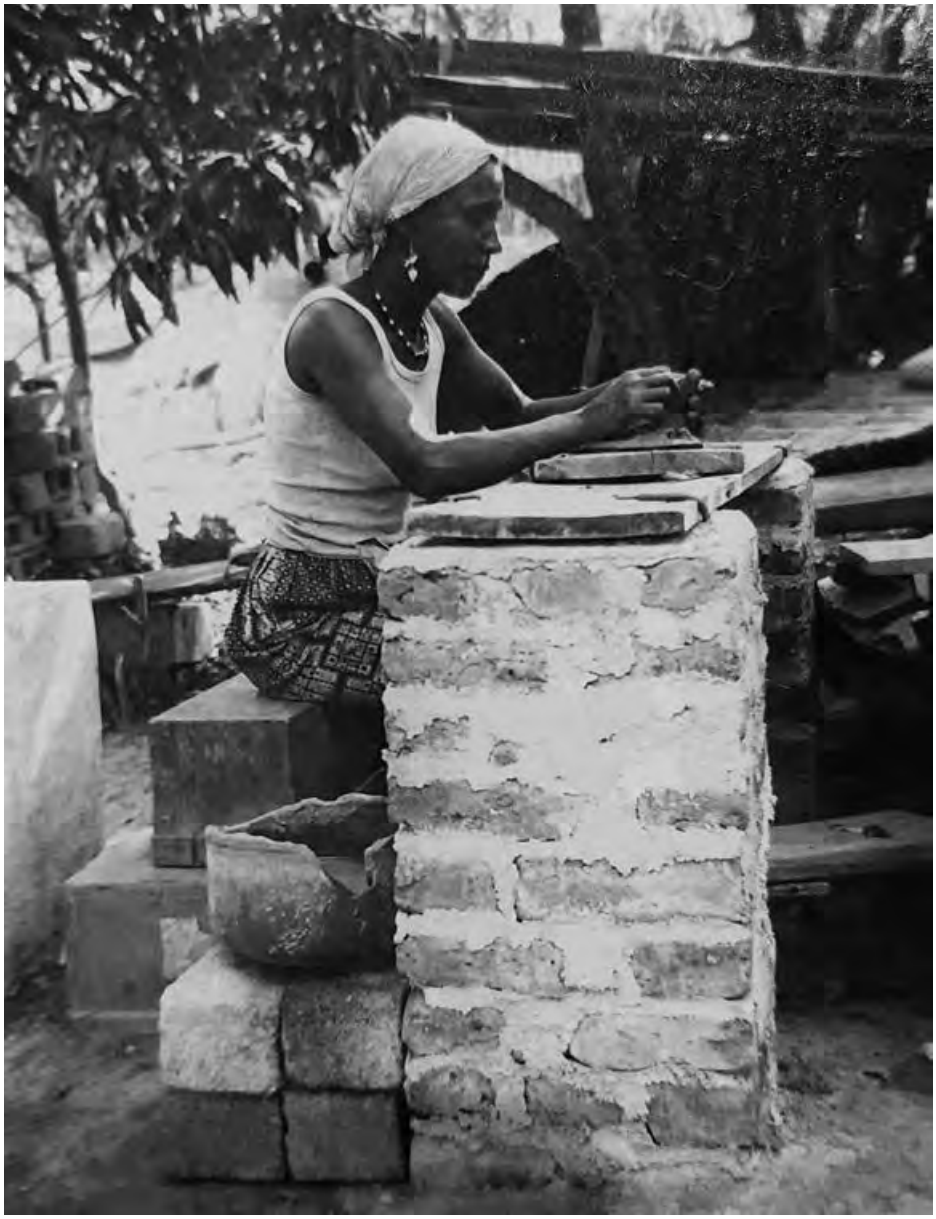
O álbum de fotos de Lira

Retomamos as conversas e ela traz para eu ver um robusto álbum de fotografias. Fotos tiradas pelo Frei Chico, registrando todas as fases do seu trabalho. Ela volta a falar que seu trabalho sempre teve o propósito de falar da cultura, do seu povo negro, suas tradições.

Ela me conta que no passado já ouviu pessoas dizerem que jamais colocariam suas peças em suas casas porque achavam feio; mas, mesmo ficando muito abalada com isso, ela não aceitava interferências em suas modelagens. Conta novamente que sua mãe também reclamava, sugeria que ela *"fizesse um narizinho mais bonitinho"*. Mas ela queria mesmo é representar os traços da face dos negros, e não aceitava intervenções. Faz questão de reafirmar que Frei Chico lhe entusiasmava nesse sentido e fortalecia sua atitude, intercedendo a favor dela junto a D. Odília.

Nestas imagens ela modelou figuras como ela imaginou uma celebração africana.

As fotos de Frei Chico expõem sua admiração e respeito pelo trabalho de Lira numa dedicada documentação. Eles se conheceram em 1970. Lira tinha então perto de vinte e cinco anos.



15 DE JANEIRO DE 2018

O canto do povo deste lugar

Hoje Lira me recebeu cantando:

Casinha de bambuê, forrada de bambuá, oê oê oê, oê oê oá.
Meu benzinho é um brilhante, não precisa lapidar.
O defeito que ele tem, namorar e não casar.
Casinha de bambuê, forrada de bambuá, oê oê oê, oê oê oá.
Você diz que não me quer, por isso não vou chorar.
Tenho muito quem me queira, que me saiba acarinhar.
Casinha de bambuê, forrada de bambuá, oê oê oê, oê oê oá".

Pergunto como foi o trabalho na pesquisa das canções que ouvi cantarem na festa? E ela me conta que o Frei chegou da Holanda, em Araçuaí, em 1969. E logo que chegou colocou um cartaz na igreja convidando quem quisesse participar de um coral. Ela pediu para sua mãe para poder participar. E que sendo assim, na igreja, ela permitiu. Lira sempre diz que sua mãe lhe deu uma educação muito reservada. Mesmo quando moça, ela não podia sair, e desde criança sempre esteve acompanhada da mãe, *"onde fosse"*.

Na primeira vez que ela foi à reunião do coral, no salão ela viu pelas paredes os cartazes que o Frei colocava e gostou dos provérbios e dos ensinamentos do Frei. E contou que quando começaram a cantar, e lá ouviu os batuques que conhecia, *"seu coração deu um salto"* de alegria. Ficou só pensando como pediria pra sua mãe para poder participar.

Mas D. Odília confiou muito no Frei desde que o conheceu e ela também aprovou o que Lira a havia contado: que as músicas que o Frei queria cantar no coral, eram os cantos de roda, beira mar, contradança e as cantigas de trabalho, que sempre D. Odília cantava com as lavadeiras enquanto lavavam as roupas no rio. Por esta razão Lira pode frequentar o coral da igreja. O Frei quando percebeu que ela tinha repertório, começou a pedir para ela trazer os cantos da tradição de sua família. E ela teria demonstrado muito empenho nessa pesquisa. Levou para o grupo muitos cantos de roda, e *"batuquinhos de presépio"*, que passou a pesquisar com todas as pessoas que conhecia, recolhendo sobretudo com as pessoas mais velhas. Conta que *"Sá Luiza, a benzedeira de sua comunidade, recolheu muitas danças, e também com Dona Fulozinha, Dona Blandina, registraram tantas danças, e que muitas o coral ainda não cantou"*. O Coral foi crescendo e começou a se apresentar em muitos lugares. A partir de 1974 viajaram por Minas Gerais em festas católicas e depois para São Paulo, chegando a se apresentar no programa Som Brasil, de Rolando Boldrin, na TV Cultura.

Ela fala que *"tomou gosto pela pesquisa"*, e que o Frei Chico, ao ver seu empenho, a convidou para trabalhar com ele. Ao longo de quase 10 anos, no total somaram 240 fitas gravadas pelo Vale do Jequitinhonha e uma pequena parte do Nordeste. Dois mil slides, 1000 retratos e uma enorme quantidade de anotações. Ouvindo nossa conversa o Frei vem até a varanda e me pergunta:

"Eu posso falar?" – ele me pergunta.

"Claro, por favor!!!"– Eu respondo.

Ele então me diz que veio da Holanda com o propósito de servir ao povo do

vale. E não como pesquisador. Embora fosse formado, graduado, não veio pesquisar. Foi conhecendo o povo daqui, e percebendo que tinham uma cultura muito diferente da sua é que ele ficou curioso e entendeu que este registro seria uma grande ajuda na valorização da cultura do povo. Foi aqui que ele ficou interessado em saber *"o que era um quebranto, uma espinhela caída, uma garrafada, uma benzedeira, uma reza brava para mau olhado, coisas da religiosidade popular."* E, também, por gostar de música quis levantar o repertório de canções do povo. Nessa sua fala ele se esforçou em reafirmar com veemência que toda a sua pesquisa não teria existido sem a atuação de Lira, como explicou:

> *"Por causa das barreiras culturais que existem o povo não abria a boca comigo, sobretudo sobre aquilo que representa as suas resistências culturais, como são as orações, as práticas medicinais, os benzimentos, o conhecimento das ervas. Eles não teriam contado nada disso para o vigário. Para mim eles diziam o que um padre comum quer ouvir: que tudo aquilo não existia e muito menos suas opiniões políticas. Reconheço que mais da metade do material que tenho e fundamenta meu dicionário foi Lira quem recolheu. Eu sistematizei e editei os dados, mas também nisso ela ajudou pois entregava tudo classificado. Sem o trabalho de Lira eu nunca teria escrito os livros que escrevi e publiquei, nem mesmo teria os encontros que ela possibilitou, e não teria estruturado os fundamentos dos conteúdos das palestras que venho oferecendo nestes quarenta anos. Ela me ajudou muito mesmo!"*

D. Lira escuta com serenidade a fala dedicada do seu amigo. Espera e quando pode retomar a palavra também traz seu depoimento sobre o que ele representou

na sua jornada.

> *"Eu sempre fui muito acanhada, e cabulosa, Sirlene. Eu gostava de cantar, mas nunca teria cantado em público se não fosse o apoio dele junto do coral. E quando mostrei meu trabalho na cerâmica para o Frei, muito antes de vender, ninguém nem sabia que eu fazia aquelas peças. Ele viu que se tratava da minha identidade. E me incentivou a fazer daquilo o meu trabalho.* ***Precisou alguém vir de fora para que eu sentisse segurança e valor no que era a minha tradição."***

O Frei se senta ao nosso lado e quer contar um episódio que segundo ele, nele eu *"vou entender a importância dela em sua investigação"*. Então conta que certa vez, viajando com Lira pela pesquisa em uma comunidade, ele teria perguntado ao vigário da região se ele saberia indicar alguém dali que conhecia uma *"reza brava para curar espinhela caída, para afastar mau olhado"*! E que o chefe religioso teria se indignado dizendo: *"Mas como assim!! O senhor, querendo saber dessas coisas?"* E ele teria lhe dito que não conhecia ninguém ali assim. Como o Frei insistiu muito, no fim de um culto que assistiam, quando todos passam para se despedir do pároco, ele acabou apontando para uma pessoa, dizendo: *"Aquele velho ali sabe, mas não fala que fui eu quem indicou, pelo amor de Deus!"* O Frei foi até o velho que estava sentado perto de uma árvore na praça, se apresentou e puxou assunto comentando sobre a missa. Então falou das rezas de antigamente, o quanto elas eram melhores... Até aí o velho concordava com tudo, mas dizia que tudo estava mudado mesmo...o Frei insistiu no seu interesse pelas rezas da tradição e o velho seguiu falando que tudo aquilo era coisa do passado, o Frei foi direto ao assunto e perguntou: *"O senhor conhece alguma reza para quebranto?"*. Diz que o velho disfarçou o estranhamento e disse que só antigamente que se acreditava em quebranto, que hoje em dia ninguém mais acreditava nessas coisas. Mesmo assim o Frei queria saber como era a tal reza. E o velho disse que tinha esquecido. E assim foi por quase uma hora de conversa. Não adiantava insistir, mudar a pergunta. Até que o Frei desanimou; mesmo sabendo que o velho estava escondendo o que sabia. Quando se aproximou de D. Lira, ela quis saber o que tinha acontecido. Ele contou tudo a ela que disse: *"deixa comigo!"* Pegou o seu caderninho e o gravador e foi lá perto do velho. Então o Frei me disse: *"Dali uns 40 minutos volta Lira abanando o seu caderninho! Ela tinha conseguido"*. O Frei perguntou se ela havia dito ao velho que trabalhava para ele. E Lira disse que sim, e viu o velho de longe olhando para ele e rindo muito. Assim, com esta história ele ratifica o que sempre diz: sem D. Lira as pessoas comuns não teriam confiado a ele o que sabiam, acreditavam e praticavam na religiosidade.

O Frei reconheceu logo o talento de D. Lira na comunicação com o povo. Começou então a pedir a sua participação na elaboração dos questionários. Ele formulava as perguntas e mostrava para ela, que adaptava o vocabulário para que a comunidade entendesse o que ele queria saber. E mesmo quando ela assistia a conversa que ele conduzia, era ela quem entendia, nas respostas dos *"informantes"*, todo o conteúdo que desejavam absorver.

Ela foi mesmo sua assistente especial. E então ele passou a oferecer leituras para ampliar o repertório de Lira: como Câmara Cascudo que traziam elementos importantes para os roteiros das conversas que levavam com a comunidade. Naqueles tempos, o Frei lhe entregou um cavalo e um gravador e muitas vezes ela ia mesmo sozinha para a zona rural buscar repertório. Ele me fala em tom de segredo que com Lira, ele havia descoberto que a cultura do Vale não estava nas relações de trabalho, nem na paróquia. Pois diz que ele só foi saber que o sacristão era violeiro, que a cozinheira paroquial era rezadeira na pesquisa de Lira.

Entendi que tudo que D. Lira viveu ao lado do Frei, o coral e a pesquisa trouxeram para ela a valorização da sua identidade cultural, do seu potencial inato como pesquisadora da cultura popular, sem falar no respeito e amizade que um sente pelo outro. Isso transborda na convivência com eles.

Passei algumas horas com eles me contando histórias como essa e ao final da tarde eu entendi que décadas em que ele morou em Araçuaí a partir de 1970 (agora

ele vive em Belo Horizonte), Frei Chico e D. Lira desenvolveram uma pesquisa, que resultou na elaboração do *'Dicionário da Religiosidade Popular'*, publicado 40 anos mais tarde, em 2013; Além dos muitos CDs gravados com o coral Trovadores do Vale que registra, canções que fazem parte do cancioneiro nacional e que também foram gravadas por dezenas de artistas da música, entre eles Milton Nascimento, Ivan Lins, Almir Sater, Rubinho do Vale entre tantos outros.

D. Lira, com sua memória incrível canta acalantos, excelências, cantigas de roda, brincos e tantas outros tipos de cantigas que existem. Que enorme privilégio eu tive! Depois da conversa de hoje, quando eu realmente compreendi a complexidade da vida e o trabalho de D. Lira, eu só consegui expressar meu sentimento em uma piada: eu disse que havia atirado em um coelho e acertado em um dragão... eles riram muito! Mas de fato era isso, naquela ceramista havia também uma extraordinária pesquisadora, autodidata, da cultura popular.

15 DE JANEIRO DE 2018

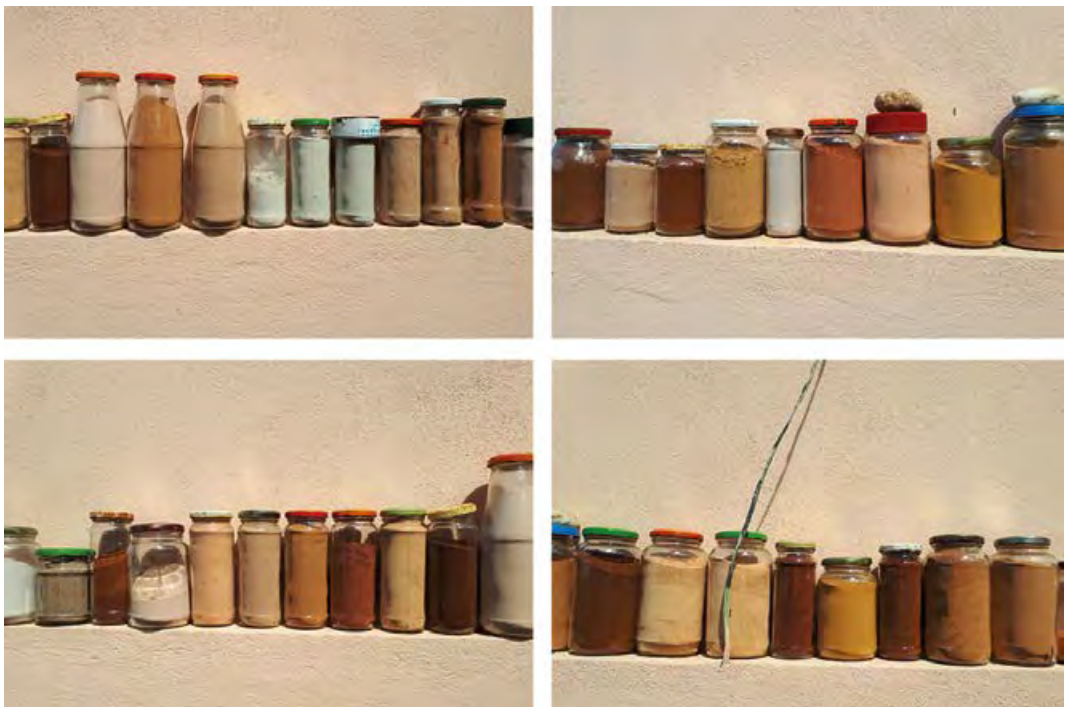
Cores da terra

Como havia combinado com D. Lira, pedi a Lorí que me levasse a sua casa pela manhã. Consegui chegar por volta das 9 horas. Palmira, sua irmã me deixa entrar, mas avisa que D. Lira havia ido ao mercado e eu poderia esperar na sua varanda!

Ah! Eu finalmente ia poder ver tudo que ali estava exposto:

O Muro em frente e o muro lateral que circundam o quintalzinho que separa as casas de Palmira e de D. Lira tem como um degrau onde ficam apoiados e expostos dezenas de vidros com as terras coloridas que Lira utiliza em suas pinturas.

Há uma organização na distribuição das cores por tonalidade. O que torna tudo ainda mais belo. Este foi o primeiro dos muitos registros deste cuidado na acomodação das coisas que D. Lira tem tudo.



Em uma mesinha lateral são abrigados os outros potes de vidro com as argilas que ainda não passaram no pilão. E outros tantos vidros que acabam de receber as argilas recém pulverizadas no velho pilão de D. Lira.

Há muitos vasos de plantas que vivem aos seus cuidados, e mudas que ela replanta dispostas pela mureta baixa da varanda.

Pelas paredes algumas de suas máscaras ficam expostas

A visão que se tem do quintal de D. Lira é como um mirante para a região sul da cidade.

E pelo chão, neste pequeno quintal entre as duas casas, suas pedras permanecem acomodadas em uma disposição singular!

Não há uma pedra igual a outra. Cada animal e a maneira como se acomodam sobre as rochas também é singular. Há um caso em que dois animais que parecem abraçar a rocha.

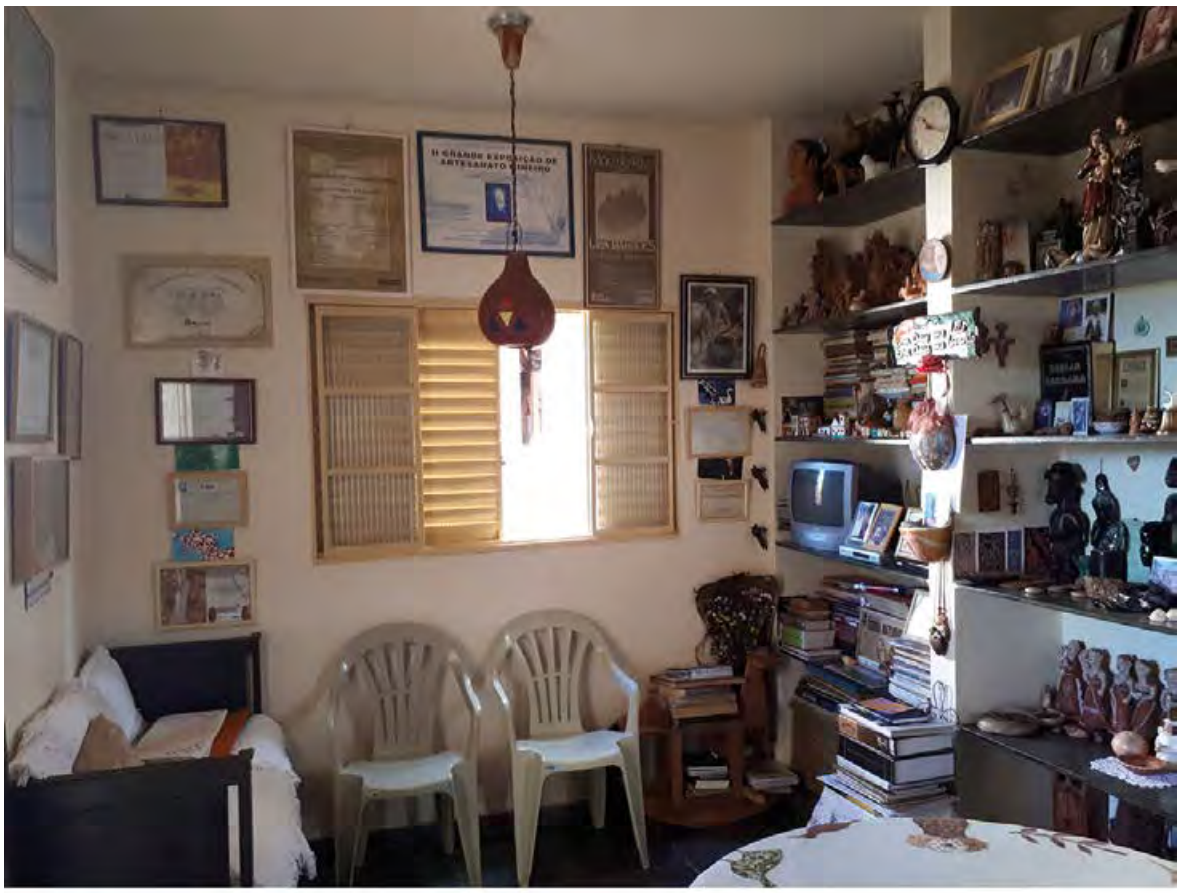
Para dentro da sala de Lira

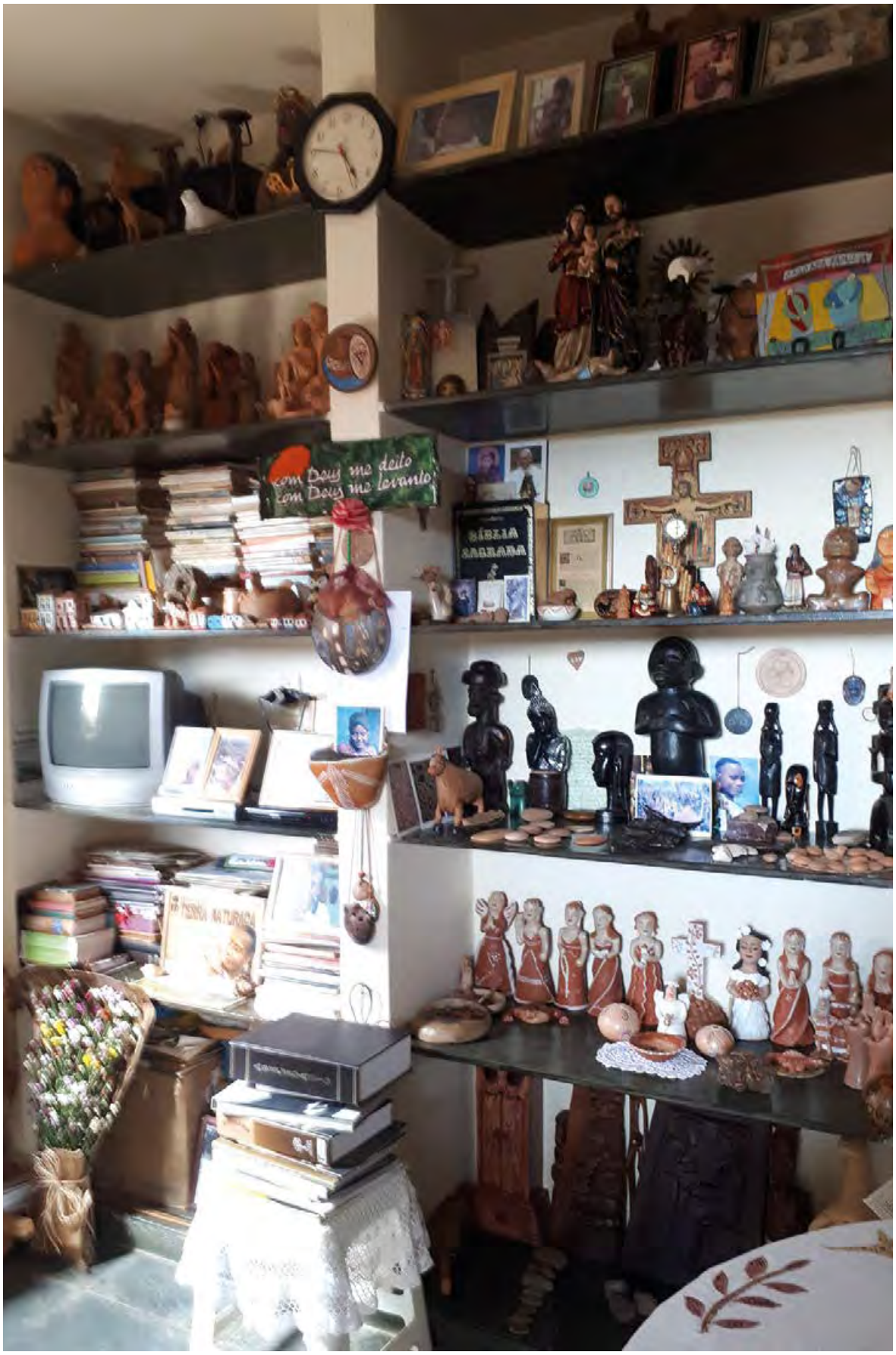
Dona Lira chega carregada de sacolas que entrega ao seu sobrinho neto. Quando me vê, já fui levando uma bronca:

"Oh Sirlene, você demorou, então fui buscar uns abacaxis para o refresco. O sol já está forte agora, na varanda está quente vamos entrar que é melhor!".

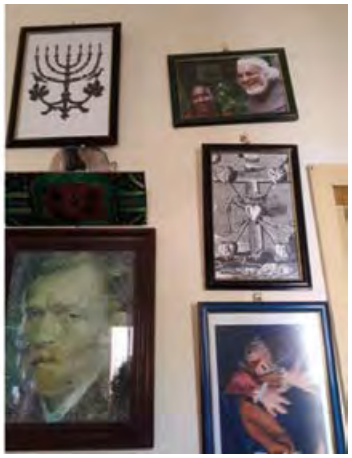
E foi dizendo isso que ela me colocou para dentro da sala de sua casa. Senti uma tontura ao olhar a primeira vez aquela parede toda ocupada com uma grande estante. Virei meu rosto e outra vertigem eu senti ao olhar a parede lateral. Fingi normalidade, contei que havia fotografado as coisas no seu quintal. Ela disse que

eu podia continuar fotografando enquanto ela fazia o refresco. E se pôs a trabalhar no cantinho onde havia uma pia. *"se você prefere um café eu passo um novo, esse aqui fiz antes de sair!"*




Com Deus me deito
Com Deus me levanto
BÍBLIA SAGRADA

Pelas paredes e sobre o armário, muitas fotos emolduradas: a maioria de Frei Chico em diferentes momentos de sua vida, mas também: de sua mãe, do boneco palhaço do Frei e do coral Trovadores do Vale. Há alguns quadros com gravuras de um simbolismo profundo. E uma cópia de um autorretrato de Vincent Van Gogh.



Ouvia ao longe D. Lira dizendo: *"Aqui amanhece sempre nublado. E você tem a esperança que vai ser um dia fresco. Mas logo o farol acende, eo ar fica quente demais. Quando é nove horas, parece que é meio-dia!"*

Fui voltando, voltando... antes que conseguisse tirar meus olhos das prateleiras e, vi, apoiados em uma das colunas os cartões com imagens de fractais.

Frei Chico também chega na casa dela e abre seu notebook para trabalhar nos conteúdos de suas palestras enquanto conversamos. Eu estava diante de vestígios de mais de cinquenta anos de vida de uma pessoa. Não sabia por onde começar a perguntar. Cada um daqueles objetos iria me remeter a histórias de grandezas diferentes: artesanato local, arte africana, uma cópia do autorretrato de Van Gogh... E eu sei que ela estaria aberta a contar todas elas para mim. Por onde começar? Como compreender que partilhávamos os mesmos encantamentos pelos minerais e sementes, pelo artesanato popular brasileiro, pela África?

Quando D. Lira abriu o queijo do dia e eu dei o primeiro gole no seu suco de abacaxi, saiu de minha boca uma questão que retomava a primeira visão que eu havia tido ali hoje. E perguntei: *quando foi que a senhora começou a usar a argila para pintar pedras?*

Cabeça, mão e coração

Lira então me conta que no final da década de 1980, para participar de uma exposição em Belo Horizonte, ela se hospedou na casa de uma amiga. Como se queixava de uma forte dor nos braços, e vendo que D. Lira não conseguia sequer trocar de roupa sozinha, e que suas costas estavam inchadas a amiga resolve levá-la à um ortopedista. Lira sentia muita dor nos movimentos dos ombros, o médico que a examinou percebeu que se tratava de uma tendinite muito grave. Recomendou que Lira não carregasse mais peso, não fizesse esforços musculares com os braços. Ela conta que ficou desesperada com o diagnóstico e a recomendação médica porque isso implicaria deixar seu trabalho na cerâmica.

Ela então passou um bom período em tratamento, em Belo Horizonte, tomando injeções e fazendo fisioterapia. As dores melhoraram, mas o prognóstico era o mesmo: não poderia mais carregar peso. Estava impedida de trabalhar na cerâmica. Muito deprimida e preocupada com aquela situação, foi até Betim para encontrar o Frei que então morava por lá, para dividir o problema com o amigo. Ele tentou acalmá-la. Iriam achar uma solução. Ela me conta:

> *"Ele jogou um bocado de lápis, nanquim, tintas e papéis na mesa e me disse: - Lira vai desenhar! Eu falei chorosa assim: -Frei, mas eu não sei desenhar! Aí ele tinha um bocado de máscaras minhas na parede, pegou uma delas e disse: Isso que você faz aqui (apontando para as figuras que elas têm na cabeça) isso é desenho! Mas eu pensava que eu nunca peguei um pincel. Só o barro me dá garantia."*

Ela conta que tentou pintar com aquelas tintas acrílicas e mesmo com o nanquim, mas não gostava dos resultados:

"Aquela tinta não tinha corpo!"

Naqueles dias de viagem para fazer fisioterapia, D. Lira havia visto que a rodovia Fernão Dias estava sendo duplicada. E em vários trechos os cortes das colinas estavam abertos. Aquelas terras todas, muito coloridas, haviam chamado a sua atenção. Então, ela teve a ideia de pintar com as argilas. Assim que contou isso ao Frei Chico ele pegou o carro, uns sacos plásticos e foi ele mesmo com ela buscar as terras coloridas que ela queria. Juntou tudo com os outros materiais artísticos que ele havia proposto e ofereceu espaço em sua casa para ela pintar e dizendo: *"Experimenta!"*

D. Lira descreve que ficou experimentando juntar aqueles materiais,

"desenhando" e que de vez em quando ele vinha e elogiava muito, dizendo "*Lira está muito bom esse desenho!"*

Mas ela achava que ele só estava dizendo aquilo para tirá-la daquela tristeza. Ele lhe pediu que ela juntasse uma quantidade de desenhos para levarem pra Lélia ver.

E Lira ainda não acreditava:

"Eu pensava: ele está só me animando. Não tem nada de bonito aqui! – disse ao Frei. Porque é no barro que eu tinha confiança né! Mas no desenho..." - Contou D. Lira

Ao ouvir isso o Frei vem ao nosso encontro dizendo;

"Oh Lira, eu posso acrescentar? Você me dá licença de contar esta parte?

Dissemos claro, por favor! Então ele falou:

"A Lira dizia: 'eu não sei desenhar' pensando 'eu não sei desenhar em perspectiva' e eu falava para ela: 'Você não precisa desenhar em perspectiva! Você tem que fazer o que acha bonito'. E aí eu pegava imagens daqueles desenhos das pirâmides do Egito, com as pessoas de lado, desenhos da antiguidade de tantas culturas que não utilizaram a perspectiva como representação e muitas outras figuras que eu tinha guardado e dava para ela. Eu lhe mostrei que durante milênios não houve esta preocupação com a perspectiva. Mas nunca pedi para ela imitar nada. Ela nunca imitou. Ela é uma artista madura, não tem medo de mudar, não fica fazendo a mesma coisa para agradar ninguém além dela mesma! Ela cria coisas novas sem susto. Desculpe se atrapalhei."

Lira deu boas risadas com o depoimento de Frei Chico. Eu agradeci seu relato. Ela esperou calmamente que ele terminasse para continuar falando comigo. Eu me surpreendo com o respeito que cada um deles tem com os tempos da fala do outro. Ela retomou seu pensamento e continuou dizendo:

> *"Como eu estava te explicando Sirlene, eu achava que ele só estava falando aquilo para me animar. Mas eu peguei gosto de investigar as cores nas argilas. Fui fazendo um tanto. Misturei nanquim com terra. Aí ele voltava e falava, 'deixa eu ver, faz mais um' e ia guardando. Eu não acreditava que ele estava gostando, eu dizia ao Frei, mas eu nunca desenhei na minha vida, nunca peguei num pincel para pintar. Foi então que ele me disse: Lira, nas suas peças de cerâmica você já faz desenho! Aí que eu me lembrei toda vida, eu fiz desenho assim na fronte das peças, porque geralmente as minhas máscaras têm a fronte bem larga e eu sempre gostei de colocar símbolos ali. Mas eu mesma nunca tinha percebido que eu estava desenhando. Foi ele que me fez refletir que aquilo era desenho. Ele buscou umas tantas máscaras que ele tinha e foi me mostrando: 'Oh, isso aqui é um desenho que você faz'. E eu dizia: Mas era com risquinho. Não era de pintar."*

Lira conta que nessa época começou a coletar terra:

> *"Porque eles estavam duplicando a Fernão Dias e eu ia lá no morro aberto na estrada e pegava as terras, aquelas terras coloridas que a máquina ia mostrando. Era terra vermelha de várias tonalidades, terra amarela, várias tonalidades, de terra branca, roxa. Ia coletando tudo. Ele me levava lá com o carro e eu ia pegando. E fiz aquela coleção. Mas primeiro eu comecei a desenhar com nanquim. Aquele preto bem positivo. Mas, como eu disse para você: não tinha corpo. Eu até tentei misturar com as terras. E a coisa foi se ampliando."*

E que começou a experimentar pintar em várias superfícies:

"Além do papel, peguei madeira, tecido até pedra, de tanto que estava muito entusiasmada".

É como diz:

> ***"Aí parece que um trem entrou na minha mão!** – risos – É parece até que uma coisa pegava na minha mão, porque eu fui me animando, e ele elogiando e guardando! E aí moça, eu fui foi fazendo muito! Até*

o dia que a Lélia chegou pra ver a exposição que estava acontecendo em Belo Horizonte e Frei Chico chamou, e ela veio nos encontrar."

Frei Chico pede a palavra, novamente e me conta de quem se trata esta Lélia, que D. Lira estava citando:

"Ôh Lira, ela conhece a Lélia? Pois então: Lélia Coelho Frota era uma grande conhecedora especialista em arte popular, antropóloga, foi presidente do Patrimônio Histórico Artístico nacional no MEC, ela começou a me ajudar com o dicionário e entrou em contato com a Lira e sempre que possível ela acompanhou Lira e colocou em contato com Nemer, Jorge dos Anjos e levou seu trabalho em cerâmica no circuito de arte das galerias. Eu já te indiquei o livro dela, não é?"

Segundo D. Lira quando Lélia Frota viu seus desenhos ela disse:

"Lira de Deus! Que trabalho bonito! Sem desmerecer as suas cerâmicas, mas esses seus desenhos são ainda melhores!". Então D. Lira confiou que devia estar mesmo bom: *"Afinal ela era mesmo especialista e conhecia tantos trabalhos maravilhosos de arte".*

"Isso foi em 1974" - foi Frei Chico que me informou, falando lá de longe que:

"A Lélia conhecia pessoalmente todos os artistas da arte popular do Brasil e era uma militante para mostrar que entre arte popular e arte oficial de belas artes não há diferença quando se trata de arte!"

Quando terminou a feira de Belo Horizonte, Lélia Coelho Frota organizou uma exposição individual de D. Lira no Rio de Janeiro. Isto teria animado muito D. Lira como ela disse:

"Eu fiquei numa alegria e aí eu comecei a pintar tudo que aparecia na

frente. Eu fiquei assim: pintava pano, tábua e pedra. E foi nas pedras que eu encontrei mais afinidade com o desenho que eu queria abraçar. E aí, não era pedra que dava conta. O povo trazia de todo canto pra mim!"

Foi Lélia Coelho Frota quem levou D. Lira para ter uma entrevista com Walter Sebastião, jornalista e crítico de arte de Belo Horizonte. Sobre este momento Lira conta:

"Essa história de entrevista foi difícil para mim, porque toda vida minha timidez foi grande, mas aí mostrei o trabalho. Ôh moça, quando ele viu os desenhos ele endoidou! Então ele publicou no jornal Estado de Minas dois desenhos e uma cerâmica minha. Na exposição do Rio Janeiro, Lélia convidou pessoas da área, gente culta mesmo e no primeiro dia venderam todas as pedras. Depois desse sucesso a Lélia ficou dando essa assistência para mim e eu sempre fui muito grata a ela, mas muito grata mesmo."

Depois disso, D. Lira expôs em São Paulo, na Sala Portinari, e teve mais três exposições no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, na Galeria AM, um espaço muito sofisticado.

Lira estava radiante neste relato, enquanto relembrava a descoberta das suas pinturas pelos centros cultos de arte. Pergunto se ela havia feito bichos assim antes modelando em barro. Ela responde que

"Sim, mas era diferente, esses são os bichos, que estão na minha cabeça, no meu coração. Não pinto o que existe, agora eu pinto o que eu vejo... é diferente."

Pergunto se eu vou vê-la trabalhar enquanto estiver em Araçuaí... ela ri e me explica:

"Olha...agora não vou pintar, porque estou vazia. Tem vez que eu dou uma parada que parece que tudo o que a gente tinha vontade de fazer já saiu tudo.... E parece que dá um oco na cabeça da gente...ai a gente para... as vezes uns 15 dias, as vezes um mês... é uma coisa que é difícil de explicar...aí você começa ir sentindo... ir sentindo... eu tenho que pegar ... ***eu tenho que pegar. E toma a cabeça, a mão e o coração ... são os antepassados que pegam na mão da gente****... aí a gente começa a fazer de novo. Quando você começa... dentro de*

uns quinze dias... de uma hora para outra, isso aqui fica cheio de coisa, que não tem nem mais espaço para ninguém andar, nem para pôr nada para secar, é muito bom! Muito bom mesmo! É o que me faz viver! Me dá um prazer danado! Palmira vem aqui e fica surpresa mesmo! Não tem onde pisar. Aí vou ficando leve, vou ficando oca de novo. E agora acontece que estou assim oca. Sei que não vou desenhar."

Lira me faz compreender que sua arte atende a um chamado.

Frei está lá dentro ouvindo e entra na conversa, desta vez sem pedir a palavra:

"No começo, no Vale, não tinha esta arte figurativa. Só Ulisses e Noemisa. Quando começou a arte de Lira. Muita gente criticou que o trabalho de Lira não era do Vale. Foi com o FESTIVALE, que era um movimento cultural, com os corais, o teatro e a cerâmica. Isso mudou a imagem do vale da Miséria para o Vale da Riqueza."

Não sei se compreendi ao certo o que o Frei quis dizer desta vez, mas Palmira, irmã de Lira, chega com o almoço que ela trouxe lá da sua casa, e nós três nos sentamos para comer, Frei Chico, Lira e eu. Estava tudo muito gostoso, caprichado. Lira faz uma breve oração e começamos a comer.

O Frei gosta de cerveja, D. Lira nos serve com muita atenção e carinho. É ele quem fala por todo o almoço e engrena na conversa durante o cafezinho. D. Lira fica por perto, quieta, parece absorvida em seu mundo interno.

Não sei como começou, mas logo depois que almoçamos, acho que fui eu quem lembrei daquele dia em São Paulo, na minha oficina do festival Ciranda de Filmes, quando os dois puxaram uma roda e cantaram uma ciranda, com o grupo que assistia as histórias. Pergunto se ela se lembra disso. Bastou que eu desse o primeiro verso e os dois começaram a cantar com a maior seriedade:

Bate palma pra dentro
Oi Vira e bate pra fora
Inda ontem vim de la
Da mata da Carambola

Você diz que amor não dói
Amor dói no coração
Pegue amor e viva ausente
Para ver se dói ou não

O dinheiro de São Paulo
É dinheiro excomungado
O dinheiro de São Paulo
Que levou meu namorado

Palmatória quebra dedo
Chicote deixa vergão
Cassetete quebra costela
Mas não quebra opinião

"A gente tem mais de mil versos pra jogar!" - diz Frei Chico. Então eu me atrevo a jogar um:

Não tenho medo do homem
Nem do ronco que ele tem
O besouro também ronca
Mas se vê não é ninguém...

D. Lira riu muito, eu conto que aprendi com D. Lydia Hortélio, mas ela não a conhece.

Fiquei imaginando se elas se encontrassem. E eles continuam:

Bate bate coração
Não rebenta esse peito
Onde mora tanta pena
Num palácio tão estreito.

Batatinha quando nasce
Esparrama no jardim
Eu também tô procurando
Quem toma conta de mim

Todo homem quando embarca
Deve rezar uma vez
Quando vai a guerra, duas
E quando se casa, três

É bonita como a rosa
Ela cheira como um cravo
De que serve ser bonita
E falsa como o diabo
Eu disse:
Eu de lá você de cá
E os dois continuaram:
Riberão passa ao meio
Eu de cá dou um suspiro
Cê de lá, suspiro e meio...

E rimos muito juntos celebrando conhecer o mesmo verso!!!

Eu passei pelo mar
E também por um riacho
Quanto mais eu te vejo
Mais bonita eu te acho

Senhora dona da casa
Me dá água de beber
Não é água não é nada
É vontade de te ver

Você diz que me quer bem
Eu também to te querendo
Um beijinho paga com outro
Nada fico te devendo

Ficamos em silêncio alguns minutos para celebrar o prazer da brincadeira. Eu pergunto quando foi a primeira vez em que ela esteve em São Paulo? D. Lira busca na memória e diz que em 1975, quando ela ainda estava na pesquisa com Frei Chico, houve uma vez que ela expôs no Sesc Pompéia. Nesta ocasião, o Coral Trovadores do Vale, teria vindo também para abrir a exposição que somava os trabalhos de *'D. Zefa'* aos seus.

Frei Chico se despede de nós, ele iria arrumar suas coisas, porque ainda hoje volta para Belo Horizonte onde reside atualmente.

Já estamos no fim da tarde, D. Lira retoma comigo dizendo:

"Sabe Sirlene, agora eu gosto de fazer o que eu mesmo gosto de contemplar. Eu tenho muito ciúme do que eu faço. Gosto de saber se vão cuidar bem deles."

Então ela chega mais perto e me conta algo em tom de segredo:

"Quando tenho os trabalhos prontos, às vezes, bem tarde da noite, eu esparramo tudo pelo chão e eu fico contemplando. Isso me dá inspiração. Toda vida eu trabalho assim: com a inspiração."

Pergunto então se ela teria trabalhos prontos, agora em sua casa, para a gente contemplar!

"Tenho uá!"

Ela salta buscar uma pasta e começamos a esparramar em nossa volta:

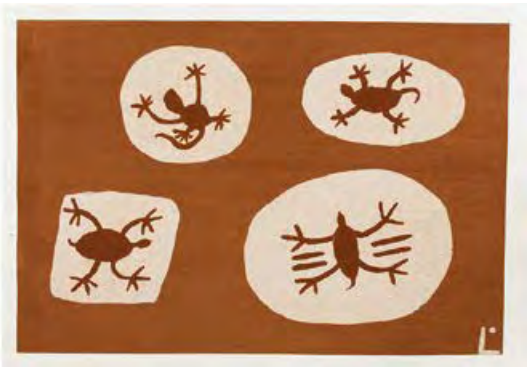


foto: Cauê Ito

foto: Cauê Ito

Parecendo aflita com o meu silêncio, ela me pergunta:

"Você tem medo deles, dos meus bichos, Sirlene?"

"Não, claro que não! Essa minha cara, é porque eu fico tão encantada!" – Respondi. E ela achou graça em minha resposta.

Ficamos por quase uma hora olhando os trabalhos. Cada desenho que abria era mais encantador que o outro. Mantive o silêncio até que eu não resisto perguntar:

"De onde vem esses bichos, D. Lira?"

"Uá, são os bichos que eu imagino!
São os "Bichos do Meu Sertão".
Assim que eu chamo eles!"

Foi o que ela respondeu

Entendi que não deveria dizer mais nada. Nem queria que ela dissesse.

Ficamos em silêncio por uns de 30 minutos...até que ela disse:

"Eu sou muito orgulhosa deles..."

Ajudo ela a guardar, está na hora de ir embora.

Ela diz *"Amanhã você chega cedo!*

Eu lhe pedi para que amanhã ela me mostrasse suas ferramentas de trabalho. Ela avisa que se trata de *"coisas muito simples"*. Eu digo: *"Melhor ainda! Tudo que é simples não é melhor?"*

Eu me despedi do Frei Chico, que viajaria de volta para sua casa em Belo Horizonte naquela noite.

Lori veio me buscar. À noite, no hotel, quis logo me recolher para sonhar com as imagens que havia visto. Entendi seu silêncio: ***'Os bichos do Meu Sertão!'***

Só conseguia me aprumar na lembrança das Veredas de Guimarães Rosa:

"O sertão é do tamanho do mundo... Sertão é dentro da gente"!

16 DE JANEIRO DE 2018

"Lorí, meu passarin, já vai avoá!"

Lori e Sandrinha me acompanharam bem cedinho a casa de d. Lira, para que se despedissem– dela, eles também voltam para suas casas em Belo Horizonte e Diamantina, naquele dia. Vi que Lorí entrega para Lira uns sacos com grandes torrões de argila. Ele recolhe essas terras de suas andanças pelo Vale.

Especialmente Sandrinha está muito tocada com a despedida. Entendo que ela vem menos à Araçuaí e por isso sabe que vai demorar para rever D. Lira. No dia seguinte será meu aniversário, e Sandrinha comenta na frente de Lira, ao se despedir de mim. Criamos um vínculo muito positivo. Sandrinha é uma mulher muito sensível, me ofereceu muita cumplicidade, em todos os momentos que estivemos juntas aqui. Antes de ir embora, Lori também entrega à Lira uma foto que revelou para ela. Eles são mesmo muito amigos. Dona Lira me diz: *"Ele se importa com a gente, sabe Sirlene!"* Lori e Lira irão nos próximos meses excursionar com a exposição por vários municípios de Minas Gerais, em museus, escolas e centros culturais. Juntos eles se complementam, e divulgam os trabalhos um do outro. Foi mesmo uma grande sorte a minha ter encontrado Lori no meu percurso de pesquisa e ainda maior por ele ter oportunizado minha entrada na casa de D. Lira.

O Relato de Tião Rocha

Depois que foram embora eu pensei em assuntar sobre o Coral Trovadores do Vale e sobre a Associação dos artesãos. Eu li em um material do museu, um depoimento de Tião Rocha (antropólogo e educador), sobre seus primeiros encontros com D. Lira, que Aline havia me mostrado. Neste depoimento o antropólogo membro da Comissão Mineira de Folclore, nos idos de 1975, quando já havia visto Lira

algumas vezes, teria arriscado umas quatro ou cinco perguntas para ela sobre seu trabalho e ela não lhe respondeu nenhuma. Além disso, ele fala neste depoimento, que chamou sua atenção a maneira como ela carregava seu trabalho, *"um por um, como se fossem bebês em seu colo"*. Ele descreve o trabalho com as cabeças chamando-as de *"figuras monstruosas"*. Conta que tentou conversar com ela sobre outros assuntos e ela também se manteve calada. Ele então perguntou se ela estava preocupada com algo, e ela teria dito que sim e lhe contou que deixou que um amigo levasse seu trabalho para uma feira.

Ele então disse: *"Você está com medo de não vender?"*

E ela respondeu: *"Não, é que eu não quero vender!"*

Ele conta então ainda que no dia em que este amigo de Lira voltou para Araçuaí, ele estava na casa de Lira, e viu que a notícia de que algumas peças tinham sido vendidas deixaram-na paralisada. E que, quando este amigo devolveu as outras esculturas que não foram vendidas, Lira começou a chorar, numa alegria fantástica, falando com as peças que *'estava com tantas saudades delas!'* Mais tarde, naquele mesmo dia ele próprio teria demonstrado vontade de comprar um de seus trabalhos. E ela disse que não venderia. Mas que iria lhe dar. Depois de alguns dias, quando ele visitou novamente a casa de Lira, ela entregou a ele uma peça (que ele descreve como um *"monstro de boca e nariz dobrados"*) dizendo: *"Essa aqui eu que estou te dando, agora você pode escolher mais uma que você gostou"*. Ele escolheu. Queria pagar, mas *"ela não aceitou de jeito nenhum"*. Quatro anos mais tarde, quando se encontraram ela perguntou a ele: *"Você ainda tem o ousado?"* Ele pediu que ela o descrevesse, e ela o descreveu em detalhes. Surpreso com isso, pois nesses quatro anos sabia que ela havia feito centenas de peças, que vendia bastante, *"como conseguia se lembrar?"* Nesse episódio ele concluiu que *"a Lira não fazia uma peça de barro, ela paria, dava à luz, ela dava vida."* Nesta reportagem, Tião Rocha registrou ainda que achava isso extraordinário, do ponto de vista artístico.

Professor da Universidade Católica naquela época, Tião veio para o Jequitinhonha muitas vezes a partir dos anos 80. Como professor de antropologia ele apresentava muitas fotos dos trabalhos de Lira aos seus alunos, e depois trazia o Coral dos Trovadores nos eventos da universidade. Seus alunos ficaram muito interessados em saber quem era a Lira, entre os componentes do coral. Começavam a fazer perguntas. Mas ela se encabulou e não respondia nada. Ao longo de muitos anos ele chamou o coral, para se apresentar aos seus alunos muitas vezes, e pôde notar o quanto ela foi se soltando, ficando menos introvertida, e que pela música ela

ficava mais à vontade.

Por ter lido tudo isso eu cheguei a casa de Lira dizendo que queria saber melhor a importância do Coral para ela.

Mas ela logo retrucou: *"Uá! Você não queria conhecer as minhas ferramentas?"*

Ferramentas de Lira

Apontando uma bacia, sobre uma peneira, sobre uma caixa plástica, que já estavam ali por perto, onde muitas coisas se acumulavam. Fiquei muito surpresa, por ela ter se lembrado e levado a sério a minha demanda. Ontem quando saí da sua casa, ela parecia tão absorvida na experiência de apreciarmos os seus trabalhos, que eu não confiei que tivesse me ouvido. Engano o meu: ela ouviu e me levou muito a sério.

"Tem esses pauzinhos... sei que parece que é tudo igual, mas cada um tem uma pontinha diferente. Às vezes fico caçando um melhor para o que preciso fazer." - Foi o que ela me explicou

"Esse rolo aqui, me ajuda a quebrar os torrões de argila."

Ela prefere usar madeira no lugar de pincéis porque a cola que usa como aglutinador das argilas acaba endurecendo as cerdas dos pincéis.

Lira conta que quando a terra está frouxa, desintegrada, é bem fácil de esfacelar. *"Só da gente triscar nela, ela já tá derretendo."* O melhor é achar a terra bem separada de uma cor só. Mas na maioria das vezes não é assim.

Uma pena de galinha, muitas lâminas de facas bastante enferrujadas,

sabugos de milho, pedrinhas, materiais que ela vai recolhendo no cotidiano, são suas ferramentas de corte, lixa, polimento e pintura.

Ela separa cuidadosamente as cores dos torrões de argila que recebe, tritura os grãos até que fiquem sedimentos finos. Estes são distribuídos em potes menores onde recebem uma mistura de água e cola no volume adequado para que mantenham os grãos unidos, mas deslizem a cor.

Ela conta que cada cor de argila se comporta diferente com a água. É tudo uma questão de muita prática, e experiência, intimidade e vínculo com cada material.

Pergunto como faz para quebrar os pesados pedaços de terra que ela recebe. Então ela busca atrás da mesinha o seu pilão e sai demonstrando os gestos que são necessários para quebrar os grandes pedaços secos que recebe.

Pergunto onde é que estava tudo isso?

“Uá embaixo dessa mesinha... eu deixo tudo guardadinho porque sei que vou demorar para pegar...é como eu falei para você: eu só trabalho quando vem aquela vontade. Isso eu respeito demais em mim. Sempre foi assim. Eu nunca aceitei trabalhar por encomenda.”

Pergunto então como é a sua relação com a venda das peças, com a Associação de Artesãos, e as feiras que participa e as galerias que expõem seus trabalhos. Se eles impõem algum ritmo ao seu trabalho?

Como sempre faz, sobre qualquer assunto que proponho, ela busca o começo do fio da meada do sentido da coisa.

"O que tem sentimento, não é de vender"

Então me conta que começou a fazer cerâmica por essa *"vontade e precisão de criar"*, que ela não sabe explicar, mas que a acompanha desde menina, uma vontade de expressar o que sentia, e que ela aprendeu a respeitar, porque sabe que se não puder fazer *"vira uma coisa muito ruim dentro"* dela.

Novamente ela diz que sempre foi muito quieta, *"muito quieta mesmo, mas era por fora! Por dentro era aquela trança de pensamentos"*. E diz que *"o barro era como um jeito de dizer o que sentia"*. Mas durante muitos anos ela não mostrou para ninguém suas peças.

> ***"Toda a vida foi assim, o meu trabalho no barro era para mim. Quando alguém ficava sabendo, queriam ver, se gostavam, as pessoas queriam comprar e eu não queria vender. Eu podia dar para quem eu quisesse. Mas vender eu não queria."***

É o que ela me disse. Eu pergunto por quê? E ela afirma não saber explicar, mas era como sentia. E isso tinha muita força dentro dela. Ela me explica que dessa maneira era ela quem decidia que trabalho ia estar com aquela pessoa. Ela tinha uma necessidade enorme de saber onde seus trabalhos estavam. Revela que sentia uma aflição muito grande em não saber onde iam estar suas peças. E sofria muito por isso. Por muito tempo foi assim. Então guardava tudo com ela. Foi o tempo em que modelou o que chama de bustos. As faces que eu vi no museu.

Cada face levava um nome, como vai lembrando: *"poder, desaforo, basta... são os sentimentos assim que eu tinha."* Mas depois de muito tempo ela foi percebendo que não tinha como guardar tudo o que fazia, mas também acreditava que *"o que tem o sentimento da gente, não era de vender!"*

Com a chegada dos alunos do Campus Avançado[62], mais gente queria

62 Campus Avançado consistiu em um projeto governamental de desdobramento do Projeto Rondon que desenvolvia ações dos estudantes das universidades para o reconhecimento das necessidades regionais. O Campus Avançado, a rigor, foi uma estratégia de interiorização do desenvolvimento pelas universidades. Não seria um programa, mas uma estrutura aberta e flexível para programas a serem planejados pelas universidades. Cada câmpus pode programar suas ações: — implementação de programação curricular de estágios obrigatórios e não obrigatórios; — relacionamento estreito com as comunidades interioranas, seus valores e sua cultura; — desencadeamento de um processo educativo que tenha como resultado a participação da comunidade em seu próprio processo de desenvolvimento; — contribuição aos esforços governamentais e

conhecer e comprar seu trabalho, também houve a intervenção dos projetos do *'Campus'* em organizar a comunidade de artesãos em cooperativas. Outros artesãos amigos seus, como *'D. Zefa'* e Adão, começavam a vender bem e ganhar um sustento com isso... mesmo assim Lira sofria em vender: *"maior era meu ciúme de tudo que eu fazia!"*. Foi aí que Frei Chico, vendo seu conflito, seu sofrimento com a possibilidade de se afastar dos seu trabalho, e por outro lado a sua necessidade de ter um retorno econômico para se sustentar, ele teve uma ideia: propôs a ela que ele fotografasse tudo e fizesse um álbum de seus trabalhos, para que ela tivesse o registro deles perto dela pra sempre. E foi assim que nasceu aquele álbum que eu tinha visto em sua casa. Só depois que o álbum passou a existir é que ela conseguiu deixar suas peças serem vendidas.

Mas ela logo entrou em conflito com a Associação dos Artesãos, que de certo modo ajudou a criar. Porque a administração pela CODEVALE queria impor ao artesão uma certa produtividade e os preços das peças. E isso Lira Marques não aceitava. Por mais que fosse tímida, Lira sempre soube fazer valer seus direitos.

D. Lira conta que sentiu muita humilhação quando criança e mesmo nos primeiros tempos de artesã. Foi humilhada por ser negra e pobre. E aquele era o sentimento que mais lhe perturbava e que ela *"precisava do barro para falar dele"*. Essa peça tem esse teor. Por tratarem de sentimentos íntimos seus, ela nunca mostrava nem pensava em vender. Ela insiste em dizer que *"não podia nem imaginar que seu trabalho ficasse com quem não entendia o seu significado".*

E continua a dizer:

> *"E Frei Chico começou a trazer livros e eu fui também colocando no meu trabalho o que eu sentia a partir das leituras que fazia, sobre o negro e o índio, eu tive inspiração para as figuras dos bustos e das máscaras na condição do negro no mundo"*

Pergunto a ela quais são as suas peças mais significativas desses tempos. Conta então que uma vez leu um poema de Felix Lope Vega, que achou muito bonito, se sentiu tocada mesmo. Então modelou uma escultura em que duas cabeças estão juntas em um só corpo; uma das faces demonstra bondade e a outra demonstra maldade... descreve também outra peça que ela fez depois que uma pessoa teria denegrido seu trabalho, esta peça se chama *"Me ajude a levantar"* ... *"e tem uma peça que se chama Fantasma, de 1974, que representa toda a revolta de tudo que passei na infância porque mãe não tinha como dar o de comer..."*

---

privados para o desenvolvimento de regiões interioranas. Fonte: Ministério da Educação http://www.dominio-publico.gov.br/download/texto/me002223.pdf

Pergunto como foi isso, de alguém tê-la magoado, falando mal de seu trabalho. Ela então me conta:

> *"Tem trabalhos que às vezes eu dou um nome, porque ele é um tema que está contido no trabalho. Por exemplo, a peça do parto. Não se trata apenas de uma cena de uma mulher tendo um filho, não. O parto é todo esse sofrimento que está no Brasil inteiro, mas que aqui no Vale do Jequitinhonha, eu vi muita tristeza pela miséria que existe, pessoas que vivem sem dignidade. É claro que não existe só pobreza não, existe a beleza. Você vai olhar, no Vale inteirinho tem artesão, cada um tem a sua linha de trabalho. Tem os poetas, têm os músicos. Só porque é de barro muitas pessoas disseram que era um boneco, sem sentimento, sem expressão. Um artesanato que se faz muitos iguais. Meu trabalho nunca foi assim. Eles podem chamar como quiser. Eu chamo de arte. Mas eu estava te falando da peça que eu chamei de me ajude a levantar. Eu fiz porque me ofendi através de uma palavra ruim que uma pessoa falou comigo, vindo aqui na minha casa pela primeira vez conhecer o meu trabalho, e virou pra mim e falou assim: "Uai, essas peças não tem nenhum valor. Ah, moça, você está boa de moer caco de vidro com a bunda". É uma expressão usada para dizer que alguém não quer trabalhar. E ela ainda disse "Você está boa de procurar um serviço". Eu fiquei muito triste. Então modelei "Me ajude a levantar". É como eu te falei, a gente põe sentimento no que faz. Essas coisas de dizer se o trabalho da gente é artesanato ou arte sempre atazanam a gente. Aborrece mesmo Se eu disser que faço artesanato, parece que tem menos valor. Se eu disser que é arte, parece que quero ser diferente. Mas é como o trabalho de Ulisses. A gente vê que ali , naquela forma que só ele cria, tem um bocado de coisa, inexplicável . Então vou chamar de artesanato. Não pode. Mas ele era um artesão porque tinha sabedoria na lida com o barro. É difícil de explicar. Por isso eu falo que sou artista-artesã"*

17 DE JANEIRO DE 2018

Lira me convidou para almoçar com ela. Era meu aniversário e ela queria me dar de presente um almoço. Ela havia me perguntado de onde tinham vindo os meus pais; respondi que eram italianos; então ela cozinhou uma macarronada com molho à bolonhesa no forno. Que presente!

Os sonhos de Lira

Em outras páginas de seu álbum vi muitos trabalhos com modelagens de cobras. Lira me conta sobre seus sonhos.

Este seu relato foi o mais longo que recolhi:

"Eu sempre sonhei muito com cobras, sempre elas querem me pegar, mas elas nunca conseguiram. Só me perseguiam. Sonhava que eu cavava a terra e achava corpos disformes; sonhava eu em cidades que eu nunca fui onde tudo era muito grande; com aviões que soltavam bombas e eu me escondia atrás de uma porta que não me cabe; com uma cidade de ruas estreitas; sonhava que a cobra virava outros animais; eram sonhos muito perturbadores e eu vivia com medo. Às vezes a cobra virava um outro animal. Uma vez ela virou um cavalo com patas enormes que ia pisar em mim. Outra vez virou um outro bichinho. Que eu jogava pedras nele, mas nada acertava; as pedras desviavam... determinados sonhos assim que eu comecei a encabular. Eu contava pra Zefa e pra Sá Luiza, meu sonho e elas davam muita definição para os sonhos.

Sá Luiza foi uma benzedeira muito importante na vida de Lira.

"Eu levantava à noite e escrevia na folha da porta: sonhei assim... Aí Frei Chico me deu a ideia, de ficar com um caderninho na beirada da cama e registrar os sonhos. Aí eu comecei a transmitir os medos para

o meu trabalho.
Uma vez eu sonhei com uma cobra que se enrolava na cabeça de uma pessoa ... e eu modelei uma máscara com essa cobra arrodeada na cabeça dela.
Quando eu fui a Salvador, pela primeira vez, com Frei Chico, num encontro, em um museu, eu vejo uma peça assim uma máscara com uma cobra enrolada na cabeça. Eu falei para ele: "Olha!!!" E ele entendeu por que acompanhava meu trabalho. E ele disse: - "Para você ver Lira que essas imagens estão no seu sangue, são os seus ancestrais."

Lira pegou tom de intimidade e já emendou contar outro sonho:

"Uma vez eu tive um sonho que eu estava no mato tirando lenha junto com minha mãe, aí me saiu de lá do emaranhado de cipó uma cobra que nunca termina de passar. E eu olhava e ela estava passando, ela estava passando ... enorme...aí eu disse pra minha mãe: me dá um facão que eu vou partir ela no meio. Eu nem sei, não fosse sonho, se eu tivesse essa coragem. Só sei que no sonho eu falei e no que eu ia matar a cobra, chegou um homem e falou que eu não matasse a cobra não, que ela era Febo! Febo!
Ai como eu que já ficava encabulada com esses sonhos com a cobra, fiquei mais preocupada. Porque às vezes é assim, a gente sonha e quando amanhece o dia, eu sei que eu sonhei, mas não lembrava. Só se sabe que sonhou. Mas com o passar do dia, vai vindo à tona, a gente vai lembrando, ele ia chegando. Dessa vez justo essa palavra eu não lembrava.
Eu cheguei no trabalho com Frei Chico, contei o sonho para ele, mas a palavra final eu ainda não lembrava. Ele pegou um dicionário e fui olhando. Se acredita que depois de muito tempo eu achei a palavra e mostrei para ele...Febo. E nós ficamos procurando, procurando, o significado, até que ele achou: Febo era Sol, é aquele que é resplandecente, luminoso. Mas a relação da cobra com o sol eu não sei.
Às vezes eu sonhava que eu estava subindo uma montanha, eu vejo o abismo lá embaixo, parece que eu vou cair e vejo uma ponte e eu atravesso a ponte. E não caio.
Era sempre assim. Eu sonhava sempre as mesmas coisas.
Eu juntei uma porção de sonho na cadernetinha. Até que eu fiquei muito doente porque toda vida eu tive a pressão alta. Isso foi na época

do Campus Avançado, e eles arranjaram para mim um médico para eu ir, lá em Belo Horizonte. Só que não era clínico. Era um psicólogo. E ninguém falou comigo isso. Tereza era coordenadora dos estudantes que vinham aqui para Araçuaí e falou com Frei Chico. E ela me falou: a gente vai te levar para tratar! E eu fiquei alegre, porque eu achei que era com um clínico. E lembro que ela falou: "você leva seu álbum". Mas nem de leve eu achava que era isso. A Tereza presenciou muito meu trabalho, o Frei Chico toda vida acompanhou meu trabalho, e quando eu fiquei doente eles acharam que talvez era uma conversa com um psicólogo que eu precisava. Mas eu nem imaginava, como eu estava doente com o meu nervosismo, eu toda vida tomando remédio com pressão alta. Aí eles me levaram pra Belo Horizonte e não me falaram nada. Depois de uns quatro dias que eu estava lá na casa da Tereza em BH ela falou: Oh Lira a gente vai te levar num psicólogo! Oh Sirlene, quando falou assim, eu fiquei tão nervosa, eu não ia xingar ela, porque ela era uma pessoa muito especial e porque eu não tenho esse costume de xingar as pessoas; aí eu só imaginei como que ia fazer para ir embora. Ela com um medo danado de como eu ia agir. Mas como toda vida eu fui muito tímida, eu não falei nada. No caminho eu ia pensando 'eu não vou falar nada para esse homem'. Não falei nada porque eu era muito tímida. Eu estava tremendo de raiva. Toda vida eu fui muito introvertida. Eu melhorei um pouco depois que eu entrei no coral. Para Frei Chico adquirir minha amizade, e eu ser mais espontânea com ele, foi bem difícil. Eu era muito encabulada mesmo. Envergonhada de um tudo. Mas eu fui e levei o álbum. E quando que a gente chegou lá, desde que eu vi a pessoa eu já agradei da maneira dele. Aquela pessoa meiga, me recebeu muito bem. Ele falou assim 'Ah eu soube que você faz umas coisas muito bonitas eu quero ver'. E pediu para eu mostrar o que eu faço. Aí eu já gostei e fui mostrando e ele foi elogiando tudo. Eu fui relaxando. E foi só isso. Aí ele marcou para outro dia. Eu passei a noite pensando 'o que esse homem vai me perguntar amanhã?'. Quando foi noutro dia ele me perguntou como foi a minha criação. E eu expliquei que mãe era muito enérgica e que eu nunca saia de casa. Que eu era da casa para a igreja, da igreja para a casa. Foi no terceiro dia que ele me perguntou do meu relacionamento com outras pessoas. E depois ele me pediu uma porção de exames, de sangue de fezes e da cabeça. E aí que foi uma graça, uma piada, porque me arranjaram uma vaga num hospital de gente que tem problema mental para fazer um exame com um neurologista. E a gente

foi lá, e logo na entrada eu encontrei uma menina com uma canequinha enferrujada amarrada na cintura cantando 'eu quero me casar', eu fiquei assustada, depois sentou umas pessoas que parece que iam tomar é choque, e era aquela gritaria; e daqui a pouco minha mãe implicou com uma pessoa que parecia que estava fazendo careta para ela, um não tinha tomado o remédio e ficava batucando e me dando um paletó para segurar... depois que tudo passou foi bem engraçado de lembrar. Mas na hora passei foi nervoso"

Agradeci a confiança dela em me contar tudo aquilo. E ela me respondeu com muito compromisso: *"Uá você tem que saber de um tudo para falar do meu trabalho não é moça?"*

Eu disse que não havia entendido por que seus amigos achavam que ela devia ir ao psicólogo. O que seus amigos viam que ela tinha que se curar? Qual era o problema que viam nela? Só a timidez?

Ela explica:

"Eu tinha medos: medo de ficar sozinha, eu tinha medo das pessoas, medo de falar e eu tinha muita dor de cabeça, dor no peito, eu ficava assustada com os sonhos, eu não saia de casa. Disseram que eu entrava em pânico. Mas os exames não mostraram nada, estava tudo bem, só tinha pressão alta, então pensaram que se tratava de problemas psicológicos."

Lira contou que o psicólogo que a atendeu queria que ela seguisse em terapia, mas para ela não tinha como ir a Belo Horizonte tantas vezes. Ela seguiu em tratamento com visitas mensais por pouco tempo e fala que foi muito bom porque os pesadelos diminuíram. E mesmo quando sonha assim ela agora sabe que não precisa temer. Toma remédio para a pressão alta... ela diz:

"Não me preocupo mais, sonhou tudo bem... até nisso a gente fez pesquisa eu e Frei Chico e eu procuro entender os símbolos do sonho. Pelo que eu entendo que são os antepassados da gente. E as pesquisas sobre os símbolos me ajudaram muito."

Lira então entende que durante muito tempo o barro foi sua maneira de expressar o que a perturbava, tanto do ponto de vista psíquico, quanto do ponto de vista social. Para ela importava registrar o que a sensibilizava: suas angústias internas e as injustiças sociais diante do que assistia. Ela conta que por esta razão

mesmo seus colegas ceramistas não gostavam de seu trabalho. Diziam *"como Lira pode querer vender isso?"* Seus companheiros na associação não entendiam que não era possível *"fazer bonito"* se ela queria mesmo era representar o que era triste e angustiante. Ela se sensibilizou muito diante da miséria que assistiu em seu entorno. Ela conta de uma grande enchente que aconteceu em sua cidade e durante anos as pessoas pobres que perderam suas casas viviam amontoadas em barracas. Conta que quando olhava aquilo, via as pessoas como espectros saindo do chão! Ela registrou isso tudo em seu trabalho e sentia os olhares de desaprovação tanto de sua mãe quanto dos seus companheiros na associação dos artesãos.

> ***"O que é bonito e bem-feito para eles é coisa tudo igual, isso eu não faço. Quero ter a minha expressão. Faço o que preciso. Toda vida foi assim. Não quero que me digam se tem que ser mais leve, mais florido. O que é perfeito para eles não me dá prazer de fazer. Eu faço o que meu coração e minha cabeça manda! Nunca liguei pro que diziam o pessoal da Associação!"***
>
> *"Isso ela me confessa exaltada."*

Eu agora compreendo o que me disse a vendedora na loja da Associação dos Artesãos quando perguntei sobre D. Lira: *"Lira sempre foi e é uma pessoa muito calada e contemplativa",* que *"consegue ficar mais de uma hora sem dizer palavra', ou que 'é desligada', que 'parece estar em outro universo"*, mas que politicamente D. Lira sempre foi muito articulada e que ela nunca aceitou trabalhar por encomenda, por isso não aderiu às propostas da CODEVALE.

Ela estava cansada, então disse que poderíamos continuar a conversa amanhã.

18 DE JANEIRO DE 2018

O caderno de símbolos

Cheguei perguntando sobre suas RUNAS, o que significam?

Ela me conta que sempre foi fascinada por símbolos e que fez uma pesquisa grande, ela busca um caderninho para me mostrar dizendo:

"Vai vendo aí que eu busco o café."

Conta que foi a partir destas figuras que ela pode desenvolver as pranchas que marcavam o abecedário do Dicionário publicado pelo Frei Chico (2013) sobre a religiosidade popular. Esse assunto teve que ficar para outra hora porque precisamos sair juntas ao mercado.

19 DE JANEIRO DE 2018

A pesquisadora da cultura popular

Hoje cheguei determinada a recolher detalhes sobre a pesquisa dos cantos, rezas, e elementos da religiosidade popular. Lira me diz que o Frei Chico chegou em Araçuaí em 1969 e o coral existe desde 1970. Foi a primeira iniciativa dele como pároco da cidade.

Lira logo conta com muita animação:

"Eu soube do coral e fui lá pra dar o nome, que eu deparei com eles cantando cantigas, já mexeu comigo...ouvir os toques de batuque, toque de tambor e o tipo de música que minha mãe cantava, quando passava roupa o dia inteirinho, ela numa mesa e eu na outra, a gente cantando, ia pra beira do rio era cantando, e que ela e as lavadeiras cantavam no rio... eu e minha mãe conhecia aqueles cantos todos... Então logo eu percebi que o que o padre cantava lá era os batuques, tudo igual que eu conhecia."

E eu pergunto como que ele conhecia esses cantos se ele veio da Holanda:

"Porque a cozinheira dele na paróquia, a dona Filomena, estava fazendo comida e cantando, lavando louça e cantando. Ele escutou, se interessou, gostou e pediu: Oh Filô é muito bonito isso que você cantou, canta de novo isso para mim. E ele ia gravando. Então as primeiras músicas que o coral cantava eram da Dona Filó. Percebi o que cantavam lá e cheguei aqui doida... falei: ô mãe, o padre canta batuque, o padre canta roda..."

Foi por essa razão que sua mãe deixou que Lira participasse do Coral. E ela aos poucos foi demonstrando que conhecia muitas canções e Frei foi se aproximando dela para saber seu repertório. Deu a ela um caderninho e pediu a ela que escrevesse nele os versos dos cantos que recolhesse de seus parentes e conhecidos. E ela o fez com muito empenho. Todo encontro Lira trazia novas cantigas. E o Frei então a convidou para trabalhar com ele na pesquisa que queria desenvolver sobre a religiosidade do povo. Frei deu a ela cavalo e gravador e ela saiu por todo canto do Vale registrando cantigas de trabalho, cantos de beira mar, cantos de tropeiro, canto das lavadeiras, cantos de incelências[63], tudo catalogado com data, local e informante.

63 https://www.google.com/search?q=incel%C3%AAncias&oq=incel%C3%AAncias&aqs=chrome..69i57.1475j0j9&sourceid=chrome&ie=UTF-8

Paralelamente o Frei ampliou sua pesquisa sobre os benzimentos e as rezadeiras. E foi D. Lira que recolheu receitas das garrafadas, a sabedoria popular sobre as ervas de cura.

Ela me conta sobre as simpatias: Em toda a sua vida ela tinha convivido com as simpatias. Quando era criança, como Lira estava demorando para dar os primeiros passos, sua mãe banhou suas pernas com *"chá de canela de veado"*. Como ela me contou:

> *"Como eu demorei para andar, minha mãe cozinhou uma canela de veado. Tem criança que retarda no caminhar. Mãe cozinhou essa canela de veado e banhou minhas pernas dos joelhos pra baixo. E eu andei, foi tanto que eu corri que eu quebrei o braço. Eu quebrei o braço no primeiro dia que andei porque saí correndo. Tem também quem dava água na campainha do padre pra criança falar e olha a ligação a campainha faz barulho, o veado caminha rápido!"*

Ela conta que as raizeiras como Sá Luiza faziam muita garrafada. E todos iam pedir pelas suas curas:

> *"Frei Chico levava garrafadas pra Holanda para a mãe dele. O Pierre que era um austríaco, Vera Regina que era uma alemã que trabalhou aqui como voluntária levava pra Alemanha."*

Pergunto se ela conhece as receitas

> *"Claro. Muitas. Quando coloca álcool é para passar na dor... no mercado tem tudo que é tipo de erva para fazer...eu mesmo fiz muita garrafada. Eu mesma peguei raiz de arnica que o pessoal da roça traz para vender no mercado e você bota no álcool. Fica bonito... umas ficam amarelinha outras ficam branquinhas. Guiné você põe a folha e a raiz... na pinga conserva, aí toma para a tosse. Para tomar tem que pôr na aguardente. Na água aljofra*[64] *, quer se dizer, apodrece. Frei Chico levava para sua mãe na Holanda ia para lá a cada três ou quatro anos."*

Pergunto como ele divulgava estes conhecimentos? Ela me conta então que:

> *"Eu mais Frei Chico demos uma palestra uma vez para mais de 70 médicos do hospital Alberto Cavalcanti, em BH e a gente falou sobre simpatia e superstição em Belo Horizonte. A ideia era levar Sá Luiza que era rezadeira e raizeiras. Mas ela não aguentava viajar por conta da idade, e problemas de saúde... toda vida eu fui criada com esses remédios, e mãe sempre levava a gente para rezar de quebranto, como*

64 https://www.google.com/search?q=aljofra&oq=aljofra&aqs=chrome..69i57j0i512l5j0i7i10i15i30j0i-30j0i15i30l2.13943j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8

ela já não estava bem de saúde. Eu fui. E os médicos olhavam um para o outro desconfiados. Que é difícil deles acreditar. Os médicos ficaram de boca caída."

Questiono como Frei Chico era visto na comunidade religiosa e D.lira me conta que ele tem muita presença, mas ele é livre para pesquisar:

"Frei Chico escreveu um livro de orações para estudiosos, e a CNBB aprovou. Que vai se chamar "Com Deus me deito, com Deus me levanto". Na reunião do clero com o Bispo, D. Silvestre, que era o bispo na época, mandou levar Sá Luiza para falar com os padres... Depois de um tempo ele pediu uma reunião com Sá Luiza e todas as raizeiras da região. Lá no xique-xique, eu reuni todas e fomos. E Dom. Silvestre, mandou fechar as portas, e pediu que cada uma rezasse as suas orações. Depois ele se ajoelhou e pediu que todas viessem ao seu redor e colocassem uma de suas mãos na cabeça dele e rezarem juntas o pai nosso. Foi lindo. Isso é trabalho do Frei, e agora que eles estão se abrindo.
O Frei fez um enorme registro de como o povo reza por exemplo eu rezei ontem no nosso almoço: 'Bendito louvado seja a três palavras de DEUS, o pão que vós me deu agora me dê para sempre pelo amor de Deus, amém'. Às vezes você encontra a mesma oração com variação porque o vale é muito grande"

Ela conta que o mesmo acontece com as rodas:

"Eu vou em Turmalina, por exemplo, um vilão redondo, é um tipo de dança: em Vergílio da Lapa o mesmo tipo de canção chamava "batuque de roda"; em Teófilo Otoni, que eu fui ao encontro de mulheres, volta a chamar Vilão Redondo, em outro canto chama "Batuque de Palma". É assim: (vai me mostrando com o corpo) à medida que você vai dançando tem um giro, por isso que chama redondo, tudo entoado o bate dos pés e as palmas."

Conto para ela que minha mãe me levava em uma benzedeira e que me ensinou a rezar para o meu anjo da guarda... início a oração dizendo:

"Santo anjo meu senhor..."

E Dona Lira continua:

"Meu zeloso guardador

Já que a ti me confiaste a piedade divina
Sempre me rege, guarda, ilumina, amém".

"Isso mesmo minha filha é assim que se diz aqui, isso correu o mundo... porque tem uma força... Isso é de uma beleza! ... Está por toda a parte!" ela acrescenta.

Fiquei de certo modo muito emocionada em reconhecer na sua sabedoria as raízes da minha formação. Na sua voz eu estava me dando conta da extensão de uma cosmogonia. Frei Chico e ela haviam recolhido muitas orações como esta que pertenciam à tradição oral do povo, que não estavam registradas em nenhum livro sagrado. Conto para ela que minha mãe me ensinou a dizer antes de dormir e quando acordava: *"Com Deus me deito, com Deus me levanto..."* e ela também completou, dizendo: *"Com a graça divina do espírito santo".* Informando que também havia recolhido esta oração. E voltou a falar:

> *"Então, como eu estava te falando Sirlene, sobre as simpatias: é impressionante, nem médico nem a igreja aceita isso, mas elas funcionam. Mãe era assim: se a gente adoecesse ela tratava com chás; às vezes até pelo cocô, ela via se a gente estava com intestino sujo, ela olhava o nosso cocô e tinha senso. E ela sabia quando era preciso levar no médico também. A mãe não deixava a gente tomar banho menstruada. Agora se tinha um algodoeiro e tirar a folha e tomar um pouquinho do chá antes, aí podia. A semente do algodoeiro serve para a dor do ouvido também. Bate ela no almofariz. Ela tem um óleo, você esquenta e pinga no paninho. A gente fez as classificações, por exemplo chá de hortelã pimenta é para a gripe, mas como ele é quente, tem que tomar com cuidado se não ataca o fígado. Frei Chico disse que há uma medicina que tem isso, que leva essas coisas em consideração: o quente, o frio, o úmido e o seco. A gente registrou também a maneira de preparar o remédio. Tinha o que fervia a folha e tinha o que fervia as raízes"*

Minha mãe era filha de farmacêutico no interior de São Paulo, sabia muitas receitas de unguentos e pomadas caseiras. Lembro que eu tinha muita dor de ouvido quando era menina, e mamãe esquentava em uma colher um pouco de azeite com uma fatia de alho e folhas de arruda. Umedecia um macinho de algodão com isso e colocava na minha orelha, ainda aquecido. Conto que minha mãe falava muito sobre pegar quebranto e ela me explica que:

"Tem o quebranto e mal olhado. Porque as vezes as pessoas olham com encantamento. E aí a criança delenga. Mesmo daqueles que estão achando que a criança é linda. Aí ela fica prostrada. Não quero dizer que a pessoa olhou com ruindade, mas de achar linda mesmo tem peso no olhar! Já o mau olhado é quando as pessoas olham com inveja, ciúmes, olham com olho atravessado, com maldade, não gostam de você. Isso adoece a pessoa. E é verdade... você sabe o que é uma pessoa não gostar de você? Fazer pensamento ruim de você! Sabe a força que isso tem?...então quebranto é uma coisa e mal olhado é outra coisa."

Então ela se lembra do meu pedido e pergunta: *"Mas o que você queria saber mais sobre o coral!"* Eu que já havia esquecido da pergunta, pedi para tratarmos disso outro dia. Já estava na hora de ir para o Museu. Eu havia combinado com a Aline Carmona uma conversa. Prometi à D. Lira chegar cedinho no dia seguinte.

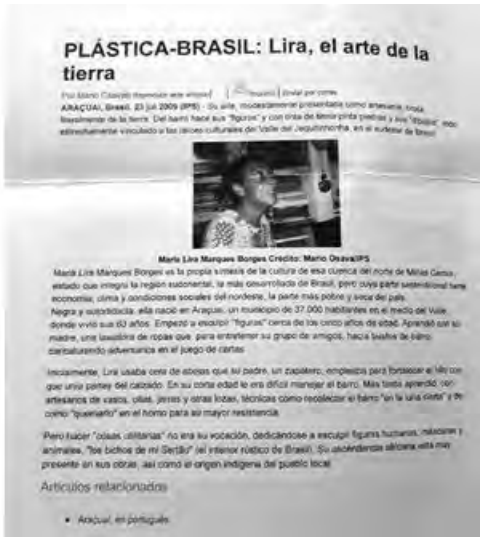
Conto a ela que prometi à Aline ajudá-la na organização dos materiais do Museu: as reportagens em jornais e revistas a seu respeito. Lira avisa que vou ter trabalho: *"tudo aquilo está muito misturado."*

Ela mesma me propôs que outro dia eu veja as publicações que ainda estão com ela e tratam de seu trabalho; e já vai me mostrando um tanto de revistas e livros que separou para me mostrar. Entre eles um catálogo de uma exposição no Sesc-SP que ela me mostra dizendo; ***"Eles chamam meu trabalho de um tal de naifs, você sabe o que é isso Sirlene?"***

20 DE JANEIRO DE 2018

Os documentos do museu

Mais tarde no *'Museu Presente de Frei Chico e D. Lira'*, encontrei Aline que me possibilitou ver as pastas nas quais Lira havia guardado muitas reportagens sobre seu trabalho e momentos de sua vida. Neste material o trabalho de Lira é divulgado como artesanal e decorativo; e é reconhecido regionalmente (recebeu condecoração do governo estadual) como expressão do Jequitinhonha. Pude saber o quanto Lira já ganhou prestígio local e latino-americano e permanece coerente ao seu percurso. As reportagens também registram que o trabalho de Lira seguiu completamente diferenciado dos trabalhos impulsionados em cerâmica pelas figureiras, poteiras e louceiras do Vale, que ganharam reconhecimento internacional.



Algumas reportagens chamam a atenção para este diferencial de seu trabalho, apontando como mistério e exotismo de forças, que atuam no seu processo artístico.

21 DE JANEIRO DE 2018

A missa

Hoje fui à missa da igreja na praça central da cidade.

A missa se inicia com cantos acompanhados aos batuques dos tambores e o violão, tocados por pessoas que compõem os grupos dos Tamborzeiros do

Rosário e do coral Trovadores do Vale. A capela está lotada e eu me sento em um banco lateral. Pensando não ter sido percebida por ninguém. Ao final da missa o padre, bastante comunicativo, pergunta se temos aniversariantes da semana, muitos indicam Lira, que está sentada nas primeiras filas da igreja; ele pede para cantarmos parabéns para ela. Depois o padre pergunta se há na missa alguém de fora,e todos olham para mim . E eu que pensava estar completamente anônima ali (!). Ele agradece a minha visita e abençoa a minha viagem. Saio da igreja sem coragem de interpelar Lira, que estava acompanhada dos integrantes do coral dos Trovadores.

23 DE JANEIRO DE 2018

Viver da cerâmica

Fui à casa de Lira na parte da tarde, e logo pedi que me contasse sobre quando começou a vender seu trabalho. E ela me disse:

> *"Então senta aí porque este é um assunto comprido. Como eu já te disse Sirlene, desde que eu era pequena eu toda a vida ajudei minha mãe a lavar e passar roupas em casa de família. E toda a vida, nas horas vagas, eu fazia meu artesanato, que nem vendia naquele tempo. Eu ia juntando e muitas vezes aquilo quebrava, e eu tornava a fazer. Até que chegou o Frei Chico aqui pra Araçuaí, tinha também a Codevale (Consórcio Público de Desenvolvimento do Vale), que atuava na região. Depois veio o campus avançado pra cá, e vinham os estudantes. O Frei Chico criou o coral Trovadores do Vale. Eu logo ingressei no coral. Que a minha criação foi assim, da escola para casa, da escola pra casa e Igreja. A minha mãe não deixava a gente ir ao baile. Ele juntou um grupo e formou um coral. Ele colocou um anúncio na Igreja convidando mais moças pra participar do coral, e fui eu e uma colega conhecer. E quando começou a cantar bateu forte no meu coração foi que eu senti, era os cantos de roda, era batuque, era o que minha mãe cantava! Eu voltei e falei: "Mãe, mas o padre canta isso, o padre canta aquilo, é os cantos de roda, é canto de batuque". Aí pus ela doida pra me lembrar o que sabia, ela ia cantando e eu ia colhendo aquilo e levava lá pro Frei e ele foi incentivando e quando ele viu que eu tinha dom pra coisa, ele me convidou pra trabalhar com ele. Aí eu comecei a ajudar ele na pesquisa. E, com a chegada do*

campus avançado os estudantes vinham pra ver o que tinha na cidade, conheciam o coral Trovadores do Vale, a Zefa, e o Adão que vendia o artesanato e as coisas deles, e começaram a vir aqui em casa, eles já vinham até sabendo que Lira trabalhava com cerâmica. Convidaram, às vezes, para fazer uma noite cultural, o coral ia lá para o campus avançado. Na Folia do Divino ou da Folia de Reis, eu ia também. E isso foi crescendo. E o Frei Chico foi o grande incentivador. Já tinha também aqui os tamborzeiros da Festa de Nossa Senhora do Rosário, e isso tudo foi, nessa época que foi o nosso apogeu, o artesanato, os Trovadores, a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, Vinha muita gente conhecer Araçuaí e o frei falava: "Vai lá ver os trabalhos da Lira". Chegava outra turma, ele trazia. Trazia algum padre que vinha aqui visitar a cidade. Mas eu era muito encabulada e tinha vergonha demais de mostrar o que eu fazia. Eu mostrava forçada, e quando que as pessoas gostavam, eu dava, porque não sabia cobrar. Eu por mim não queria vender nada. Eu queria minhas peças junto de mim. Tratava feito fosse gente. Se alguém levava eu encontrava a pessoa e queria saber como estava minha peça. Eu era desse jeito. O Frei precisou então criar um álbum de fotos para eu guardar as imagens dos trabalhos e assim eu aceitei começar a vender os trabalhos. No começo foi assim.

E depois fui vendo que era bom, participar das feiras e mais e mais gente gostar do meu trabalho. É mesmo uma coisa muito boa isso."

Deixei que ela repetisse muitas coisas que já havia me contado. Percebo que este recontar tem uma função muito importante de rever o significado de seu trabalho. Pergunto se hoje ela se sente valorizada, reconhecida?

Ela diz que sim, mas que *"tem muitas coisas novas, muito bonitas. Eu vou vivendo. Aparecem às vezes até estrangeiros em casa para comprar meus trabalhos.* Ela me oferece um dos grandes de presente *"Pelo seu aniversário, leva este que tem os olhinhos que você gostou tanto!"*

24 DE JANEIRO DE 2018

Lira e o Frei

No primeiro dia que cheguei aqui, lembrei que o Frei me disse que *"um não existiria sem o outro"*. Pergunto a Lira se ela também sente assim?

"Ahhh mas é claro, as pesquisas com Frei Chico pra mim foram um incentivo fundamental. E mesmo eu não sabia do valor que a minha cultura tinha, os cantos de roda que eu via a minha mãe cantar, a gente não sabia o valor que tinha. Eu só vim entender isso quando o Frei formou um coral e pediu essas canções. Os cantos de trabalho, tanto os que minha mãe cantava lavando as roupas como os cantos para tanger o gado, canto dos canoeiros para levar as mercadorias, que saíam daqui as canoas. Os tropeiros saiam daqui pra Diamantina, as canoas saiam daqui até Salto da Divisa, que já é Bahia, iam até Belmonte levando e trazendo os mantimentos. Tinha uma moça que naquele tempo ia estudar em Diamantina e ia a cavalo. Então eles iam todos cantando, naquele tempo não tinha rádio. Também com os Irmãos do Rosário, com os mais velhos, negros descendentes de Berilo e Chapada do Norte que é onde tinha os quilombos."

Ela considera que os cantos africanos foram os mais difíceis de registrar porque havia palavras que muitos não sabiam o significado e dá como exemplo um canto de congada que fala: *"Negro da costa tá de calundu, hei, hein hei sinhá".* O termo calundu foi difícil de encontrar quem soubesse o significado. (Lira achou entre os tamborzeiros de *"irmãos do Rosário"* quem disse que calundu é pirraça)

E este é um canto de canoeiro:

> "Beira mar novo foi só eu é que cantei. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. To remando minha canoa lá pro poço do pesqueiro. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Adeus, adeus, toma adeus. Eu já vou-me embora. Eu morava no fundo d'água, eu não sei quando eu voltarei. Eu sou canoeiro. To remando minha canoa lá pro poço do pesqueiro. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Eu não moro mais aqui, nem aqui quero morar. Oh, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Moro na casca da lima, no caroço do juá. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Adeus, adeus, toma adeus. Eu já vou-me embora. Eu morava no fundo d'água, eu não sei quando eu voltarei. Eu sou canoeiro. To remando minha canoa lá pro poço do pesqueiro. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Rio abaixo, rio acima, tudo isso eu já andei. Oh, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Procurando o amor de longe, que o de perto eu já deixei. Oh, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Adeus, adeus, toma adeus. Eu já vou-me embora. Eu morava no fundo d'água,

> eu não sei quando eu voltarei. Eu sou canoeiro. To remando minha canoa lá pro poço do pesqueiro. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. Rio abaixo, rio acima, numa canoa furada. Ô, beira mar, adeus dona, adeus riacho de areia. “

Tem os cantos de penitência para pedir chuva:

> “Oh que nuvem, tão bonita, oh que nuvem tão bonita. Nosso senhor que manda chuva. Manda a chuva, por esmola. Nosso senhor que manda a chuva”

Lembrei do filme, de vê-la cantando esta canção. E tudo fez um sentido único de estar ali.

Ouvi-la cantar com tanto compromisso e dedicação era mesmo uma experiência extraordinária. Só estávamos nós duas, foi uma experiência amorosa, de profunda delicadeza. Pergunto no final deste encontro se o Frei continua com novas pesquisas e ela me conta que ele tem promovido reuniões mensais onde convida representantes do povo, quilombolas, indígenas e que pretende reunir relatos de milagres. Estes depoimentos irão compor seu novo livro que já tem um título: *“Quando Deus andou no mundo”.*

Lira me explica que a experiência devocional além de respeito com os antepassados dá sentido existencial, ao viver do povo:

> ***“Porque o que permanece na memória da gente, tem valor profundo, foi experiência, não essas coisas ordinárias que a gente esquece logo. É igual aos ensinamentos que recebi para tratar o barro, isso da estrutura na peça, pois então, o que é da tradição de nossos ancestrais, constrói a gente, fortalece.***

25 DE JANEIRO DE 2018

Despedida

Em minha última visita à sua casa, como de costume, pela manhã passei no mercado, comprar o abacaxi e o queijo. Tomamos o último café juntas. Ficamos muito tempo em silêncio. Às vezes ela dizia: *“Pois é Sirlene!”* Levei também toda a minha bagagem da pousada para a sua casa. De lá, Aline iria me buscar para me levar ao aeroporto às onze horas da manhã. Quando fomos nos despedir ela me

pediu que a avisasse quando chegasse em São Paulo. E me acompanhou até a calçada, como nunca tinha feito. Debruçou-se na porta do carro, entrando sua face para dentro. Eu já estava acomodada no banco do passageiro e quando me viu emocionada, ela disse: *"Pois é Aline, a gente se acostuma!"*

"... ôh Beira mar... Adeus dona... Adeus riacho de areia"

Tomei o voo naquele pequeno avião, de volta para Belo Horizonte, mas desta vez iria me hospedar em um hotel por dois dias até meu voo para São Paulo sair. Foi bem importante passar estes dias sozinha em silêncio. Havia em mim outro ritmo de pensamento, outro estado de alma. Uma comunhão com o silêncio. Ao reencontrar minha família em São Paulo, sentia o aceleramento no pensamento e na forma de falar de minha filha. Eu pedia calma. Ainda no carro que me levava para casa, o

celular toca, é Lira querendo saber se cheguei bem à São Paulo. Agradeço a sua atenção, digo que já estou com muitas saudades. Ela responde: *"Fica com Deus moça!"*

Neste primeiro trabalho de campo foram vinte e dois dias de viagem entre Araçuaí e Belo Horizonte. Quinze deles em convívio direto com Lira. Trouxe de lá gravações em áudio e vídeos, centenas de fotografias, anotações e relatos e muitos de seus trabalhos que adquiri. Deixei com ela a minha promessa de enviar-lhe papéis especiais, para trabalhos artísticos que ofereceram suporte mais resistente à tinta pesada das terras. Também deixei com ela a promessa de voltar logo. Deixei toda a minha gratidão por ter compartilhado sua história, por ter me mostrado seus trabalhos daquele modo tão íntimo, por me receber em sua casa tão carinhosamente e permitir que eu acompanhasse seu cotidiano de vida. Volto com uma enorme responsabilidade de oferecer visibilidade a tudo que aprendi aqui.

Depois de conhecê-la, de receber tantos depoimentos seus, de habitar sua casa, sinto que todas as suas cerâmicas e pinturas de argila operam referenciadas a tudo que por ela foi vivido na singularidade de seu universo. As modelagens registram tudo o que sentiu a partir do que viu e viveu; suas pinturas nos fazem ver o que tocou sua alma, ver o que ela alcança com sua imaginação. Por tudo isso ficou ainda mais claro a decisão de trazer seu percurso para o foco temático da tese, decidi escrever este trabalho com ela.

Volto daqui entusiasmada para os estudos sobre a imaginação criadora a partir da relação com a terra. Volto desejando explicitar as fronteiras entre os territórios do artesanato e da arte. Volto motivada a falar da criação que emerge do coração, falar sobre a experiência artística como uma realidade intermediária entre o espírito e o mundo material. Desafiada a encontrar uma abordagem e uma forma de escrita que contemple o vivido nos acontecimentos sem aprisioná-lo no reino analítico da razão fria. Tratar o barro como canal de passagem, caminho poético de individuação para o ser.

Só agora, quando revejo os registros, ouvindo as gravações, percebo o quanto cheguei tão distraída em Araçuaí; em um misto de ingenuidade e disponibilidade; e que o ouvido, visto, degustado e sentido trabalharam em mim através de lampejos, abrindo clarões de visibilidade do que antes não via.

Imbuída nas orientações dos procedimentos fenomenológicos de pesquisa de ter as experiências do mundo como ponto de partida da compreensão, de apoiar-se nas descrições do vivido para possibilitar que se apresentem as essências, este primeiro momento da pesquisa de campo pautou-se nos relatos e vivências partilhados. Desafio enorme para narrá-los. Tudo ainda parece um enorme rascunho, uma lista de pistas, pegadas de um mapa que ainda não se construiu.

foto: Lori Figueiró

capítulo 4

A prosa do mundo ocidental: o atrito intercultural na clivagem entre expressões artísticas

O Poeta e o Oleiro

“Há muitos, muitos anos atrás, estava o oleiro Hammudah a decorar um vaso lindíssimo, quando uma pedra, atirada da rua, lhe partiu um outro vaso também muito belo. Furioso e gritando por sua indignação, Hammudah dirigiu-se para a porta da sua olaria onde já havia um monte de curiosos. Deparando-se com o culpado, o poeta Fauzi, que estava à sua espera, envolveram-se os dois numa grande discussão. Levados perante o Qadi (o juiz), um homem calmo e bondoso, vendo a exaltação do oleiro interrogou-o em primeiro lugar:

- Mas, afinal, o que se passa? Parece que foste agredido, é verdade?

- Sim, senhor juiz, é verdade. Estava eu na minha oficina a preparar dois novos vasos para vender, quando ouvi um ruído surdo e a seguir um baque. Tinha sido o poeta Fauzi, que ao passar por minha porta e ver um dos meus belos vasos, já pronto, a secar, lhe atirou uma pedra que o partiu ao meio. Isto não se faz! Quero que me seja paga uma indenização!

Virando-se para o poeta, o juiz perguntou:

- Por que procedeste desta maneira? Que tens a alegar em tua defesa?

- Qadi - respondeu Fauzi - há três dias voltava eu da mesquita, quando ao passar à porta do oleiro, percebi que ele declamava um dos meus poemas. Ao notar que os versos estavam errados, aproximei-me dele delicadamente, e ensinei-lhe a forma correta, que ele repetiu sem qualquer dificuldade.

- No dia seguinte, no entanto, quando por lá passei, ele declamava-os novamente, mas completamente deturpados. Cheio de paciência o ensinei novamente, pedindo que não os depreciasse. Hoje, ao voltar do trabalho, qual não é o meu espanto, quando ouço a minha linda poesia ser declamada por ele com as rimas trocadas, estragando completamente os meus versos. Então, apanhei uma pedra no chão e parti-lhe um dos seus bonitos vasos. O meu procedimento não passou, afinal, da resposta de um poeta que se sente ferido na sua sensibilidade artística a um indivíduo grosseiro.

Ao ouvir estas alegações, o juiz disse ao oleiro:

- Tens algo em sua defesa oleiro?

- Senhor, nada posso alegar, além de que acreditei na liberdade de minha interpretação.

Ao que o Juiz interveio:

- Espero que tenhas aprendido a lição. Procura respeitar as obras alheias a fim de que os outros artistas respeitem as tuas. Se te julgavas com o direito de estragar o verso do poeta, achou-se ele também com o direito de partir o teu vaso. Lembra-te de que se o poeta é o oleiro da frase, o bom oleiro é o poeta da cerâmica!

Determino que o oleiro Hammudah fabrique um novo vaso de linhas perfeitas e cores harmoniosas, no qual o poeta Fauzi irá inscrever um dos seus lindos poemas. Esse vaso será vendido em leilão e o produto dessa venda será dividido igualmente entre os dois.

E reza a lenda que o sucesso da obra foi tão grande, venda foi tal, e tantas foram as encomendas, que tanto o oleiro como o poeta acabaram por se tornar homens de muita riqueza e amigos para o resto da vida.”

Conto de tradição oral persa; reconto atribuído à Malba Tahan

O que é dito sobre arte na prosa ocidente

Entre o fazer expressivo com o barro e o que se diz a respeito deste fazer, rondaram discursos ruidosos que se impuseram em julgamentos e classificações sobre as criações. A eficácia desses discursos foi de tal sorte que se impregnaram à experiência criativa da arte cerâmica e persistem até os dias atuais. Trata-se dos critérios que sustentaram os enquadramentos dos chamados objetos artísticos e artesanais. Estes critérios tiveram sua forte expressão nos desdobramentos da ação colonizadora europeia e se estendem aos dias de hoje (Sousa Santos,2019). Estes juízos condicionaram tanto a experiência criadora quanto a experiência contemplativa dos objetos criados no barro.

Embora, do ponto de vista fenomenológico, este enfoque possa nos desviar das essências contidas no fazer e no fruir da arte cerâmica, considerei importante mapear estas concepções que atravessaram as relações com o ofício do ceramista, elementos que envolveram significativamente a recepção dos trabalhos de D. Lira Marques Borges e que também, de certo modo, atormentaram o seu fazer, impondo-lhe provas. Cumpro este mapeamento, não como busca de enquadramentos para a obra de D. Lira, mas sim, como levantamento do ambiente que circundou o seu fazer expressivo junto a esta materialidade da argila; mantendo atenção ao fato de que o quê se diz, e o porquê se diz, atende a camadas importantes e diversas do viver.

Afinal, como já nos ensinou Michel Foucault:

> Os códigos fundamentais de uma cultura - aqueles que regem sua linguagem, seus esquemas perceptivos, suas trocas, suas técnicas, seus valores, a hierarquia de suas práticas – fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais há de se encontrar. (FOUCAULT, 1987, p:10)

De fato, os termos arte e artesanato impregnaram os discursos em torno do

ofício do ceramista exigindo, constante enquadramento dos objetos criados na argila. Este enquadramento impinge certo sofrimento à Dona Lira e muitos artistas-artesãos do Jequitinhonha (como à Ulisses Pereira da Rocha e mesmo Noemisa) quando não vêm reconhecidos o caráter artístico de seus artefatos. A definição entre estas categorias, de modo excludente, exerce uma pressão cultural e suas consequências impõem direcionamentos hierárquicos aos trabalhos. Os meus primeiros contatos com o universo de Lira Marques, sua autodenominação enquanto artista-artesã e o diferencial que se coloca em sua obra frente aos trabalhos das outras ceramistas do Vale do Jequitinhonha, confirmam que esta discriminação ronda o seu processo e seria imprudente negligenciar a presença deste campo de sentido, ainda que não traga contribuições para a compreensão que almejamos alcançar.

Os estudos sobre a bibliografia que contextualiza os enfrentamentos desta polarização na formação cultural brasileira revelaram que este antagonismo demarca um conflito que se disfarça no embate do gosto popular e erudito. Ou seja, por trás dessa polaridade situa-se uma disputada hierarquia de valores culturais, como pude perceber acompanhando as repercussões em torno de um episódio significativo para a arte brasileira: a mostra que inaugura o espaço do MASP.

A Arte do povo brasileiro na curadoria das elites

Em 2017, em comemoração ao cinquentenário da inauguração do espaço do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) na Avenida Paulista, o museu reeditou a exposição que ocorreu em sua abertura[65]. Para a inauguração deste seu destacado espaço, o MASP exibiu a mostra cujo título era 'A Mão do Povo Brasileiro'. Nela, mais de mil objetos da coleção particular de Lina Bo Bardi expunham, lado a lado, brinquedos e engenhocas lúdicas de arame e buriti, moedores de café, raladores de mandioca, dezenas de colheres de pau, uma diversidade de rústicos instrumentos musicais de corda e percussão, ex-votos, bandeiras de procissão católica, ferramentas de agricultura como enxadas, regadores e rastelos, vestimentas em couro dos cangaceiros, arreios e ferraduras, badalos de cabras em cobre, pequenas e gigantescas máquinas rudimentares do canavial, vestimentas de celebrações do candomblé, trajes em tecido e penas da dança de caboclinho, arcos, flechas e adornos corporais de diferentes nações indígenas, esculturas minúsculas e monumentais de santos católicos, pinturas em tela com tinta acrílica, esculturas de animais em madeira, exóticos pentes em casca de jaboti, esculturas dos orixás em arame e tecido, dezenas de figuras do cotidiano em cerâmica do mestre Vitalino, cestarias indígenas em palha de diferentes etnias, garrafas figurativas

65 https://www.youtube.com/watch?v=Uvq0hLW9dv8

de areias coloridas, máscaras e carrancas em madeira e cerâmica. Muitas peças eram adornadas com símbolos exóticos aos nossos códigos culturais urbanos contemporâneos, mas excetuando as cerâmicas de Vitalino, todos estes objetos tinham em comum o anonimato de seus autores.

Naquela exposição, concebida por Lina Bo Bardi, Pietro Maria Bardi e pelo cineasta Glauber Rocha, o museu ofereceu visibilidade extraordinária aos objetos sempre marginalizados pela história da arte ocidental consagrada[66]. Com ela, Lina Bo Bardi, solidária à arte do outro (Price, 2001), atingiu seu objetivo: estimular a reflexão sobre o estatuto da arte popular frente ao gosto das classes dominantes brasileiras.

Como visitante[67], em 2017, eu pude conferir que ali encontravam-se toda a sorte de objetos artesanais e artísticos lado a lado.

Reagrupamentos deste patrimônio cultural material receberam diferentes denominações ao longo da história ocidental: arte primitiva (produzida por povos considerados não-civilizados), arte ingênua ou Naïf (para designar pinturas de estilo formal não acadêmico, com tratamento estético isento de criticidade), arte de fronteira (referidas aos artistas populares no limite dos estratos econômicos sociais), folclórica (enfeites, brinquedos e engenhocas criados para festejos e rituais da cultura popular), étnica, tribal ou arte dos povos sem escrita (artefatos de comunidades quilombolas e nações indígenas, aborígenes, autóctones), ou simplesmente, artesanato. Todas estas categorias reafirmaram o distanciamento, a recusa e a negação destas produções em relação ao que a suposta norma erudita europeia, edificante do campo da arte no ocidente, definiu por Arte, identificada desde suas origens pela concepção de Belas Artes[68]. Os critérios que justificaram estes enquadramentos dizem respeito ao fato de utilizarem matérias-primas menos nobres, pela expressão de motivações exóticas e enigmáticas aos olhos colonizadores, por incorporarem peças produzidas em série, muitas vezes, voltadas ao uso prático e

66 Um episódio emblemático marcou ainda mais esta exposição. Ocorre que Lina Bo Bardi havia obtido, em acordo com o consulado italiano, que esta mostra teria um desdobramento em uma exibição em Roma. Mas isto foi proibido pelo general, que então ocupava a presidência do Brasil, na ditadura que nosso país acabava de mergulhar. O militar justificou-se dizendo que “aquelas tralhas não representavam a arte brasileira”. Esta proibição suscitou na época um artigo no principal jornal italiano, escrito pelo arquiteto Bruno Zévi, cujo título era: L’arte dei poveri fa paura ai generali! (A arte do povo amedronta o general). Conforme registra o catálogo da segunda edição desta exposição, em comemoração ao cinquentenário do Masp, em 2016.

67 Eu mesma como visitante da exposição, absorvida pelo conjunto do que fala ao meu afeto cardíaco pude ouvir entre o público visitante questionamentos de toda sorte.

68 Na publicação de Charles Batteux em 1746, As Belas-Artes Reduzidas a um Mesmo Princípio (Les beaux arts réduits à un même príncipe) apresentava-se pela primeira vez o termo Belas Artes para definir as regras do belo a partir das quais define-se o que é arte, sempre considerada a partir da expressão da genialidade de um indivíduo, seu dom e habilidade representativa.

cotidiano e sobretudo, por serem produzidas por pessoas que emergem de camadas economicamente desfavorecidas da sociedade e de grupos étnicos marginalizados em relação à cultura letrada, por não terem formação universitária nas academias de arte.

O isolamento do artefato (SENNET, 2012) do "conjunto arte", é expressão do fundamento etnocêntrico da colonização europeia sobre o credenciamento do objeto artístico enquanto tal.

> Como quer que fosse, o problema da desigualdade das artes, passando pela desigualdade dos homens, estava posto. Decerto que isso acontecerá já a partir da Idade Média. Mas foi preciso esperar o século XV para que as "belas artes", ao acederem ao estatuto de artes liberais, fossem reconhecidas como uma forma especializada do trabalho intelectual, logo que a Renascença foi obrigada a confundir na unidade duma mesma figura — um Alberti, um Leonardo — as funções de um cientista, de um filósofo, e/ou de um erudito, e até as de "artista". (DAMISCH, 1984)

A construção das categorias erudito e popular, embutidas na fronteira entre arte e artesanato, confirma que a relação entre os objetos se sustenta na relação entre pessoas como seres sociais, em uma rede de intencionalidades, ideologias e relações de poder. Como afirma Els Lagrou (2013), esta classificação enuncia mais sobre quem a profere do que sobre os objetos a que se aplica.

Como nos alerta Ângela Mascelani:

> Se este tipo de problemática pode parecer superficial em relação ao conhecimento do fenômeno criativo e estético em si, seguramente não o é quando problematiza a hierarquia nas artes, trazendo elementos para se repensar tanto os processos de legitimidade artística e da formação do gosto quanto às questões da individualidade e da autoria nos meios populares. (MASCELANI, 2009, p.14)

Lina, Glauber e Pietro viram qualidades artísticas na produção dos artesãos e artífices brasileiros? Por que reuniram em um mesmo projeto expositivo do principal museu de arte de São Paulo ferramentas de trabalho, objetos utilitários e objetos simbólicos? Quem são os donos das mãos produtoras destes artefatos, que a elite erudita denominou 'povo brasileiro'?

Para compreender o sentido desta curadoria, sigo o alerta normativo de Boaventura Souza Santos (2019) em relação à ideia de que não existe justiça social sem justiça cognitiva. Assim, busco enunciados culturais que contemplem a alteridade em jogo. Porque, de fato, ao privilegiar uma determinada visão sobre a criação estética, e a partir dela determinar o que é arte e o que não é, cometem-se epistemicídios[69], a morte de saberes impregnados nos fazeres.

69 O termo epistemicídio cunhado por Boaventura de Souza Santos (2019) refere-se à eliminação de formas

A fala de Gilberto Gil, quando então ministro da cultura, na abertura da Mostra de Arte Africana no CCBB[70] oferece uma pista importante. Ao apresentar a concepção africana de Emoriô, Gil afirma que:

> Como toda arte afro-brasileira, Emoriô não é uma tradução literal da matriz Yoruba, nem uma citação fundamentalista, mas a lembrança do jeito africano de produzir Beleza. Mas existe mesmo uma arte africana? Ou melhor dizendo, há algumas características gerais que identificam a produção artística em diversas civilizações africanas? Para ser fiel à memória dos intelectuais da negritude: a nossa arte não é contemplativa, nem uma realização narcisista. Ela nunca foi apenas uma representação do mundo. Ela é, em todas as Áfricas, e também nas Áfricas de exílio, um instrumento de construção de mundo, um instrumento mágico que faz chover ou que espanta as pragas, um instrumento filosófico que traduz um conceito e divulga uma sabedoria, um instrumento que possibilita o amor, o prazer, o paladar! (GIL, 2004)

O acervo do Museu Pierre Verger[71], na Bahia, nos informa sobre a expressão do idioma Yorubá. Lá se encontra a explicação de que Emoriô não se trata de uma palavra, mas sim, de uma oração: “e mo ri O” cuja tradução corresponde: “eu O vejo”. E este “O”, é escrito com letra maiúscula, para enfatizar a referência a um Ser Superior, digno de reverência.

Assim, compreendo que na exposição de 1969 do MASP, a elite culta, branca e erudita, reuniu objetos nos quais não se pode deixar de identificar, em primeiro lugar, a presença da negritude[72] (Margarido, 1964) e dos povos originários nas “mãos do povo brasileiro”. Reconhecendo também a permanência do valor cultural enunciado pelo ministro: que muitas destas peças representam um momento de memória das culturas tradicionais (Santos, 2008) das quais são reminiscências, um momento de produzir, com cuidado e beleza, um objeto afirmativo de ação no mundo, e não apenas de representação dele. Ações em que o sabor, o saber e o sagrado não se dissociam. Exatamente, por isso, a exposição do acervo de Lina Bo Bardi junta, lado a lado, ferramentas e objetos de simbologia mítica e sagrada.

Raízes culturais de um discurso excludente

Segundo Alfredo Bosi (1986), desde o Império Romano a concepção de arte no ocidente sofreu uma ruptura. O que ‘antes’ foi considerado arte (tanto os produtos da tecelagem, da cerâmica, da ourivesaria, quanto a música, o teatro, a poesia, a pintura) a partir da civilização mercantilista romana sofre a cisão entre

de conhecimento diferentes dos saberes hegemônicos.

70 Catálogo de Exposição: ARTE DA ÁFRICA, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2004.

71 https://www.pierreverger.org/br/

72 Léopold Senghor

artistas e artesãos, correspondendo respectivamente ao credenciamento de trabalho intelectual e trabalho manual. Esta ruptura teria se fortalecido ancorada na epistemologia cartesiana de valorização dos produtos do pensar, da mente, das ideias, em detrimento dos fazeres do corpo, da manufatura ou manualidades.

Na medida em que, na ideologia capitalista, se dissociam o trabalho intelectual e o trabalho manual, respectivamente vinculados à elite e ao povo, condena-se a produção popular ao domínio da irracionalidade, da inconsistência, da espontaneidade do fazer. (Gomes Lima, 2010, p.22)

Considerado como um produto de um projeto do intelecto, o objeto artístico na consagrada visão de mundo eurocêntrica dirige-se a contemplação e sua fruição não é entendida como utilitária (nem se reconhece a função social que esta fruição desempenhou para o eurocentrismo). Deste modo, em torno da polaridade artesanato e arte, somou-se a cisão entre útil e belo, entendendo-se que, como nos alertou Mário de Andrade (1938) “este ideal de beleza, constituía, na verdade, uma beleza ideal”.

Ainda um último atributo irá delimitar a concepção de arte ocidental na modernidade: de que a criação artística é fruto de uma genialidade original de um indivíduo que assina a obra. Assim, firma-se a convenção ratificada na lógica expositiva dos museus e no mercado da arte por tantas décadas (Favaretto, 1995).

A partir deste decreto tácito a elite brasileira colonizadora, tributária dos valores culturais eurocêntricos, determina que todo o conjunto de objetos produzidos fora dos cânones de tais normas associa-se a um produto de valor inferior, popular. Esta demarcação tem sido reafirmada exaustivamente para garantir uma hegemonia cultural, e dela excluir os belos objetos artesanais, o artefato anônimo das culturas tradicionais, e as tantas criações enigmáticas para a visão eurocêntrica, enfim, a arte popular. Mas, de fato, o crivo em relação ao critério de não-funcionalidade, na triagem que define o artístico, obscurece a compreensão de que mesmo as obras de arte europeias, desde sempre, cumpriam funções políticas e religiosas que, em última instância, intervinham no funcionamento estrutural da sociedade garantindo os interesses das classes dominantes (Gell, 2001). Ou seja, funcional, todo objeto expressivo é.

A assertiva do antropólogo Marcel Mauss (1974), segundo a qual um objeto de arte define-se como tal por um grupo social determinado, abala os mecanismos de legitimação da arte ocidental. Primeiro, contribuindo para o entendimento de que o objeto artístico é reconhecido como tal em um consenso social. Segundo, oferecendo visibilidade aos trabalhos das exóticas culturas africanas, australianas

e ameríndias através dos relatos de campo etnográficos que causaram imenso impacto estético na arte europeia.

O diálogo entre a antropologia e a arte tornou possível a compreensão de que o choque entre as concepções acerca do conjunto das criações que são concebidos por arte e do conjunto daquilo que se concebe por artesanato, corresponde a um paradoxo do sistema cultural, súdito da empreitada colonizadora europeia. Tal entendimento eleva o contexto desta polaridade ao plano dos confrontos culturais e expõe o real crivo de uma demarcação que não se pauta em parâmetros estéticos (Montes, 2012).

A eficácia desta demarcação se apresenta até nossos dias e, nela, a noção de artesanato não designa um estilo artístico, mas sim circunscreve um território de inferioridade: da produção da arte popular (Mascelani, 2008).

Como afirma Geertz:

> A capacidade de uma pintura de fazer sentido (ou de poemas, melodias, edifícios, vasos, peças teatrais ou escultóricas), que varia de um povo para outro, bem assim como de um indivíduo para outro, é como todas as outras capacidades plenamente humanas, um produto da experiência coletiva que vai bem mais além dessa própria experiência coletiva. O mesmo se aplica à capacidade ainda mais rara de criar essa sensibilidade onde não existia. A participação no sistema particular que chamamos arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. (Geertz, 2003, p.165)

A reverberação dos movimentos surrealista e modernista alargaram os horizontes da cultura ocidental, quando a arte dos primitivos foi capturada pelo seu exotismo (Gell, 2001). As forças que dinamizaram estes movimentos foram certamente as responsáveis pela abertura e incorporação da estética da arte dos povos originários no circuito das artes consagradas (Clifford, 2008). De fato, o projeto modernista e suas extensões na contemporaneidade, mesmo não tendo disseminado a sua completa inteligibilidade ofereceu subsídios relevantes para estremecer a ideologia das Belas Artes, nutrindo a sensibilidade estética cotidiana que, bombardeada por novos códigos visuais, viram ruir a categoria beleza[73]. Tendo destronado o belo como finalidade da obra artística e sem destituir a aura da obra arte (Benjamin, 1994), o modernismo instalou o irônico, o crítico, o cínico, o lúdico, o patológico, o inconsciente, o imaginário, o efêmero, no palco da cultura

73 A unanimidade da Beleza como fim último da arte é destronada nos desdobramentos dos movimentos surrealista, modernista e dadaísta simultaneamente ao surgimento da antropologia e fortalecimento da psicologia (DANTO, 2018)

erudita, gerando possibilidades estratigráficas de experiências estéticas (Danto, 2018). De certo modo, o olhar que contempla Da Vinci, decifra Picasso, estranha Duchamp, diverte-se com Calder, sofre com Basquiat, experimenta Oiticica, aceita Bispo do Rosário e acolhe os artistas populares em museus e galerias dos centros urbanos. Mas, ainda é importante frisar que, no caso dos artistas-artesãos, cujos trabalhos são acolhidos pelo crivo da arte popular, ainda permanecem enigmáticas e negligenciadas as raízes que mobilizaram as suas criações, a cosmogonia que os atravessa.

> O uso que o Ocidente faz das obras de "primitivos", deixando de lado o valor que estas obras certamente possuem em seus próprios termos, contribui para acentuar a ausência de conhecimento; estou certo de que a maioria das pessoas considera a escultura africana como um Picasso do mato, ou ouve a música javanesa como se fosse um Debussy barulhento. Se existe algo em comum é que certas atividades humanas estão destinadas a demonstrar que as ideias são visíveis, audíveis, 'tactíveis'; que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas. (Geertz, 2003, p.181)

O que esteve em jogo no chamado primitivismo artístico[74] foi apenas a incorporação de estilos exóticos ao prazer estético ocidental. Não se ofereceu visibilidade ao papel destes artefatos como mediadores de relações sociais em suas culturas de origem (Gell, 2018). No entanto, esta flexibilização, abriu portas para apreciação do artefato artesanal excêntrico, do ponto de vista europeu:

> Como há documentação segura, a partir do século XIX, sobre manifestações de arte ínsita, julgamos oportuno fazer delas uma breve referência. Foi a partir da geração de Gauguin e Van Gogh que começou a busca do que, em termos gerais pode ser chamado de expressão artística primordial, na realidade a expressão daquelas qualidades que caracterizam o que Lévi-Strauss chama de 'pensamento selvagem', ainda que os resultados tenham sido fortemente intelectualizantes e imbuídos de uma visão sacralizante da arte, o fato é que se iniciou então a discussão da supremacia dos valores da cultura ocidental. Outro momento importante data de 1907, quando Picasso deu atenção à arte negra e a arte polinésia, embora se ativesse antes a seus aspectos plásticos formais do que ao espírito do seu conteúdo. (Frota, 1975, p.23)

A antropóloga Lélia Coelho Frota nos ajuda a elucidar a tarifa cobrada muitas vezes pela arte europeia ao dar passagem para a entrada da arte das culturas tradicionais: de que ela subtraia seu conteúdo de vida, suas chaves de acesso ao sagrado, ao mito, e entre como objeto estético esvaziado do seu teor cultural, até o ponto em que isso seja possível.

No Brasil, os esforços ingênuos mobilizados pela 'Semana de Arte Moderna

74 Tendência vanguardista da arte moderna no final do sec. XX, que incorporou referências estéticas registradas nos relatos etnográficos e coleções de artefatos de culturas exóticas – africanas, australianas etc. - rompendo com os cânones das Belas Artes acadêmicas europeia.

de 22' de unir as três raças, o índio, o negro e o português, em uma brasilidade forjada[75] e cordial repercutiram por muitas décadas[76]. A ideia do artesanato como reserva das raízes de um Brasil primeiro, contagiaram a curiosidade pela expressão popular enquanto enraizamento da nação (Mammì, 2018).

Nos anos 1930, a visibilidade ao artesanato da cultura popular brasileira, como batizado pela elite, foi incluída em um projeto de construção da identidade nacional. Amontoavam-se nesta designação uma infinita variedade de manifestações (Velloso, 2011). Intelectuais voltaram-se para esta produção artesanal e foi Mário de Andrade quem desenvolveu uma das primeiras apreciações refinadas sobre este território, concluindo que:

> (...) o artesanato é imprescindível para que exista um artista verdadeiro. Artista que não seja ao mesmo tempo artesão, quero dizer, artista que não conheça perfeitamente os processos, as exigências, os segredos do material que vai mover, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode) mas não pode fazer obras de arte dignas deste nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente, ele não é um artista bom. E desde que vá se tornando verdadeiramente artista, é porque concomitantemente está se tornando artesão. (Andrade, 1938)

Os poemas de Mário de Andrade, embora valorizem a mistura de raças e ironizem o conceito de beleza, como no Prefácio Interessantíssimo de sua Paulicéia Desvairada, não foram suficientes para romper a barreira elitista à arte popular. Como registra a história da arte brasileira, o mundo rural e as culturas afrodescendentes e indígenas apenas participam como inspiração para as produções de artistas como Di Cavalcante e Tarsila, que representavam a valorização da alma nacional. Abordagem conivente com a política nacionalista do Estado Novo (Velloso, 2011) que impulsionou releituras do universo popular sem, no entanto, refinar a escuta em relação à voz aos próprios artistas-artesãos que permaneceram circunscritos ao território do anonimato, por décadas.

Como nos adverte Krenak (2019), na base das escolhas tomadas na formação da cultura ocidental estão as premissas de uma sociedade que se afirmou superior às outras com as quais teve contato, transfigurando a diferença em desigualdade.

Assim, retomando, em 1969, a mencionada exposição inaugural do MASP constituiu um momento culminante desse fluxo[77]. Nela, a presença da obra em

75 http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v64n1/18.pdf

76 A retomada do esforço de reunião de contos tradicionais, como feito por Silvio Romero, então por Câmara Cascudo, entre outros folcloristas, nutriram os primeiros gestos rumo à aceitação do universo popular pela elite culta.

77 A presença das esculturas em barro de Mestre Vitalino naquela exposição é emblemática. Suas peças tornaram-se públicas a partir dos anos 50 e, com a sua morte em 1962, foram consagradas como símbolos

cerâmica de Vitalino inaugurou a atuação do artesão como "mediador entre os mundos erudito e popular" e:

> (...) também contribuiu para desestabilizar estereótipos sobre o mundo rural, revelando homens de carne e osso que, por todo o Brasil, se dedicavam às atividades sensíveis – da moda de viola e outros gêneros musicais à literatura de cordel; da criação de adereços para festas à produção de ex-votos, santos e demais objetos de cunho religioso; do entalhe em madeira à atividade artesanal cerâmica. (MASCELANI, 2009, p.18)

Embora acolhida pelos movimentos literários, sensíveis à luta de classes que se desdobram nos anos 1950 e 1960 no Brasil, a valorização artística das expressões de culturais populares permaneceram muito tempo apartadas dos espaços oficiais de arte[78].

Observa-se um grande hiato entre os primeiros sinais de reconhecimento da arte popular, entre a Semana de 22 e a exposição de inauguração do espaço do MASP na avenida Paulista. Apenas a partir do final dos anos 1970, uma lente de aproximação se coloca na observação da artesania do povo pelo interesse de colecionadores de arte popular que acumularam considerável acervo dos trabalhos de artesãos-artistas de todo o Brasil, e ganham espaços museológicos[79]. Desta vez, recebe relevância a singularidade da autoria individual de alguns artesãos e, lentamente, vimos cair por terra a premissa de que a produção popular é sempre anônima (Mascelani, 2008; Gomes Lima, 2010). A evidência de estilos pessoais na produção artística popular implica no surgimento de novas categorizações. Surge a formulação 'artes do imaginário' com ênfase na subjetividade do artista, livre de condicionantes sociais, emersas da conexão profunda entre indivíduo e o imaginário ancestral. E a noção de 'arte ínsita' direcionada a exploração de manifestações do inconsciente-coletivo na obra dos artistas-artesãos, evocada pela mitopoética[80] (Montes, 2012; Frota, 1975).

---

nacionais. Somadas às temáticas de Canudos, do cangaço, da migração, das romarias, do sertanejo, compunham o chamado mundo rural evidenciado no Brasil nas décadas de 50 e 60. E foram as peças de Vitalino que, ao manifestarem um olhar poético sobre a realidade do cotidiano agreste brasileiro, forneceram um alicerce à noção de arte popular brasileira dos centros urbanizados do país (Frota,1988). Isto se deu exatamente em um momento em que a temática do sertão interessava sobremodo ao movimento literário pré-modernista do qual a publicação de Grande Sertão Veredas em 1956 é emblemática, pois valorizava em profundidade o pensamento 'da gente do povo' (Bosi, 2015).

78 É neste contexto que é preciso compreender e valorizar o papel de Lina Bo Bardi, que, sem dúvida, foi uma das principais forças da cultura erudita solidária, promotora da valorização estética e, portanto, do reconhecimento artístico contidos nos artefatos dos artesãos. Para justificar este acolhimento da arte popular à narrativa dominante da arte, Lina criou também uma terminologia para os artefatos que reúne em sua coleção: 'design espontâneo', voltando-se para a engenhosidade criativa e a capacidade destes, em não atender aos paradigmas da industrialização em curso. Mammì (2018).

79 www.popular.art.br

80 Mitanálise, mitocrítica e mitopoética ver: Ferreira-Santos & Almeida, 2012

Assim, é muito recente, no Brasil, o surgimento de espaços culturais voltados para acolher os trabalhos dos artistas-artesãos da cultura popular. Entre eles o arquivo do Museu da Casa Pontal e o Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro, desde o final de 1970, abrigam centenas de trabalhos de artesãos-artistas, também registrados na encantadora pesquisa do casal Beth Lima e Valfrido Lima (2008). Neles se encontram obras de Mestre Manoel Galdino (PE), de Ulisses Pereira (MG), de D. Lurdinha (GO), de Cícero Alves dos Santos, o Véio (SE), de Leví Cardoso (PA), de Valdir Agostinho (SC), de D. Lira Marques Borja (MG) nossa interlocutora nesta tese, entre tantos outros. Nestes espaços, consideradas as diversidades de suas linguagens e suportes, cada um deles é apresentado como um grande artista cuja imaginação alcança dimensões extraordinárias que ainda desafiam as fronteiras conceituais intelectuais.

Nas pesquisas acadêmicas, a partir dos anos 1980, teremos o registro imagético e etnográfico de um mapeamento dos artesãos (Gomes Lima, 2010; Mascelani, 2008) e no final dos anos 1990, também vemos ressurgir o interesse acadêmico voltado a valorização das culturas tradicionais e sua representatividade imaginária de integração com a natureza e com modos sustentáveis, comunitários de viver, que incluem suas produções materiais e imateriais (Saura & Zimmermann, 2020). Entretanto, a ebulição de todo este fluxo cultural permaneceu apartada da educação. Atesta isto a emergência e atualidade da abordagem de ensino decolonial (Walsh, 2019), que pesquisas contemporâneas ratificam (Azevedo, 2019; Suzuki, 2019; Monteiro, 2019).

O que poderia emergir se a educação mirasse o universo da produção artesanal, não apenas em seus produtos, mas sobretudo, nos seus processos de criação? Esta pergunta emerge em lampejos e segue permeando minhas inquietações, motivando questionamentos.

A arte como resistência

Muito do que já se denominou como arte primitiva e foi resguardado no termo artesanato popular brasileiro, refere-se a atualizações de elementos das culturas tradicionais. E entre elas, expressivamente das nações afrodescendentes, nas quais, estes objetos significam ferramentas de operar o mundo, construir o mundo, atuar no mundo, celebrar rituais e reverenciar o sagrado. Valores que não foram trazidos materialmente, na diáspora escravagista, mas que vieram como saberes culturais encarnados (Irobi, 2012). Como também o são os artefatos para os povos indígenas, objetos que, como tantas vezes registrados pela etnografia, atendem à uma demanda de uso empírico, consagram a arte do bem-feito sem prescindir

do simbolismo (Lagrou, 2013). Beleza e reverência ao que lhes é simultaneamente artístico e sagrado são lembradas na modelagem da caneca, na trama das cestarias, no entalhe da colher de pau, na forja do ancinho, tanto quanto emergem na criação de imagens totêmicas. Mas, apresentadas no padrão da cultura museológica, entregues à neutralidade da contemplação expositiva, subtraem-se os seus contextos e suas seivas.

> A comum inclinação para olhar com condescendência, ainda que aprovada, a arte marginalizada, onde se inscreve a dos "primitivos" deve, pois, ser reexaminada por nós. Eles não se inserem num mundo à parte, rústico e pitoresco, ou trágico e socialmente reivindicador, sobre o qual nos inclinemos como espectadores interessados. Apenas exprimem, com valores próprios e uma linguagem de igual importância à nossa, uma realidade interna comum a todos, aproximando-a pela utilização de outros elementos. A arte para eles faz parte de um fluxo da vida. É mais um respirar natural que uma atitude de exceção. (FROTA, 1975, p. 22)

Apesar do alerta de toda obra de Lélia Coelho Frota, as denominações arte primitiva ou arte ingênua[81], são designações comuns que nos remetem tanto a uma anterioridade cronológica quanto a um predicativo de simplicidade, no sentido pejorativo do termo. São tratamentos generalizantes inundados em valores etnocêntricos que construíram e enraizaram uma atitude social de depreciação, frente aos trabalhos dos artesãos e artífices oriundos das culturas tradicionais, principalmente por circunscrevê-los em um estilo não acadêmico.

Grande parte dos artistas-artesãos brasileiros tiveram baixa ou nenhuma escolaridade. Suas formações se deram nas tradições de suas comunidades, onde se atualiza a memória de que o gesto que cria o objeto utilitário, também cria o objeto simbólico, dentro da mesma riqueza imaginativa. Desta maneira, tendo emergido de corporações de ofícios, fabricantes de telhas e moringas, enxadas e serrotes, não separam arte e trabalho, ofício e artesanato (Mascelani, 2009). As mesmas mãos que entalham a madeira para a criação da colher, também esculpem carrancas; modelam as telhas, tijolos e máscaras; forjam enxadas e esculturas.

Lélia Coelho Frota em seu Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro (2005), trata das relações entre a criação popular e a arte contemporânea, a partir de uma abordagem preocupada em aproximar a estética e a antropologia. Ela aponta outro tópico importante de fricção entre os universos da arte e do artesanato, que diz respeito ao fato dos especialistas em arte, considerarem importante dar acesso a informações da biografia dos artistas consagrados, como referência imprescindível para que os receptores logrem a compreensão da obra. Assim compreende que ignorar, esconder, desinteressar-se pela vida que emoldura as criações dos artistas

81 Na tradução do francês: art naïf.

populares que compuseram por muitos anos as principais ações para sua rejeição como arte. De fato, situar a vida do artista na história é recurso de compreensão de sua obra em diferentes abordagens de leitura de obra de arte no ocidente. Lélia denuncia o descaso em relação às personalidades que movem as criações populares, com frequência apresentadas em conjunto, unidas na denominação de cultura popular, por mais que o valor formal da sua concepção tenha autonomia para isso. Para a antropóloga as denominações de arte primitiva, ou ingênua (naif) que situam estas obras em uma dimensão atemporal, ou reminiscências de sociedades tribais anacrônicas às sociedades complexas só se justificam para delimitar o território e sobrevalorizar as produções da arte ocidental, constituindo uma ação colonialista eurocêntrica.

Inesquecível a pergunta de D. Lira, quando me mostrava as dezenas de reportagens e artigos a respeito de sua arte: “Eles falam naifs, você sabe o que é isso, Sirlene?”

Descolonizar o entendimento a respeito do artefato popular, corrigir as assimetrias, para compreendermos a realidade híbrida das culturas complexas é uma tarefa política. (Souza Santos,2019)

Nesta perspectiva crítica, Lélia Frota trabalhou para tornar conhecidas as vidas dos artistas populares; trabalhou para evidenciar a poética imersa em suas obras, e sobretudo, para destruir as denominações que recebiam quando apresentadas na lógica das galerias e museus das culturas letradas.

Em sua publicação Mitopoética de 9 artistas brasileiros, Lélia Frota (1975) contextualiza a história de vida destes criadores ‘procedentes de camadas do povo comum’. Nesta publicação, Lélia dá visibilidade às produções artísticas que muitas vezes são apresentadas como anônimas, quando não anedóticas ou mesmo enquadradas em qualificações depreciativas. Posicionadas sempre em oposição às produções vinculadas à norma culta, da tradição letrada ocidental

Mais do que expor as biografias dos artistas populares, a antropóloga e pesquisadora de arte procurou dar visibilidade à um corpus de informações sobre as criações “populares”, um repertório documental acurado de seus próprios padrões de gosto, as formas de qualificação de um artesão, os nexus transculturais.

Em uma conferência[82] de 2009, Lélia[83] denunciou o etnocentrismo dos críticos de arte norte-americanos citando uma reportagem sobre determinada exposição

82 https://www.youtube.com/watch?v=1lzpznQQARc

83 Como carinhosamente tomei a liberdade de chamá-la em função de sua proximidade com D. Lira.

no museu de NY, o MoMA, em 1984, onde foram colocados lado a lado obras de artistas modernos, como Picasso, e artefatos da arte nigeriana; na comparação dos críticos sempre se enaltecia a obra do artista ocidental que ao absorver a expressão ou mesmo os processos de criação dos povos não letrados, acabaria por torná-los mais elevados. E nunca o contrário.

Na sua compreensão, a não contextualização histórica e biográfica das obras de artistas populares pelos museus de arte tem por objetivo evidenciar apenas os padrões de forma. Os museus antropológicos, por sua vez, privilegiam informações etnográficas em coleções de arte indígena em detrimento da estética. De todo modo importa o objeto e não o sujeito que o criou. Para Lélia ao menos, este tipo de "passaporte" possibilitou o ingresso das artes de fonte popular nos museus e galerias como objetos de exposições, embora mantidos em rótulos de posição periférica em relação às criações da elite. Observa que alguns artistas populares conquistaram assim valores mais altos para seus trabalhos no mercado da arte, porém mantendo uma larga distância em relação a produção dita erudita; e, "é claro que recebem, na grande maioria das vezes, pequena percentagem dessas vendas, o que os mantém vivendo de maneira muito modesta"[84].

Ainda nesta conferência, Lélia aponta que a rejeição da cultura popular tem raízes arcaicas no mundo ocidental, mas que no Brasil, a originalidade da cultura popular interessou significativamente aos pesquisadores do mundo todo, aos institutos, e às editoras. E assinala que, desde a década de 90, ela pode ver ampliada sobremodo o interesse de intelectuais, "embora as principais manifestações simbólicas ainda escapem aos pesquisadores"[85] . Por outro lado, ela assistiu ao crescimento da vulgarização avassaladora do objeto artesanal pela ação por parte do turismo. Mas também observa que o Vale do Jequitinhonha, a partir da década de 70, trouxe o exemplo de que arte popular não é estanque, incorpora demandas e que, para o bem e para o mal, sofre transformações.

Esta discussão que preencheu os discursos do nosso "falar sobre arte" no século passado, persiste até os dias atuais, embora atenuada. Na atualidade, encontramos nos meios acadêmicos pesquisadores da arte contemporânea que consideram "praticamente impossível tentar diferenciar, por categorias, o universo do artesanato em relação ao campo da arte, frente ao hibridismo das produções contemporâneas" (Ilana Goldstein,2014, pag, 18). E há pesquisadores do artesanato popular que afirmam a persistência das caracterizações que separam essas duas manifestações artísticas em barreiras que explicitam cada vez mais uma

84 https://www.youtube.com/watch?v=1lzpznQQARc

85 Idem

hierarquização de gêneros, onde o artesanato se mantém como menos sofisticado e consciente, mais impulsivo e espontâneo, não artístico e ligados aos fazeres do corpo. (Ricardo Lima, 2017).

Mesmo a razão distanciada, o pensamento “de sobrevoo” (Merleau-Ponty, 2015b) do ocidente, já alcança a compreensão enunciada na história da tradição oral do oriente de que o “poeta é o oleiro da frase, o bom oleiro é o poeta da cerâmica”. Pesquisas importantes sobre as nações indígenas trouxeram-nos o entendimento de que “podemos afirmar que entre os ameríndios, artefatos são como corpos e corpos são como artefatos” (Lagrou, 2009). A tradição pictórica ocidental, que inventa a pintura na tela dos quadros, subestimou a pintura nos próprios corpos. É imensurável a dimensão da perda que esta exteriorização nos trouxe, enquanto ocidentais, ao nosso poder de discernimento, de assimilação do papel dos grafismos na própria pele. Muitas vezes, experiência avassaladora de entrega e pertencimento à uma cosmologia do Sagrado. O “hábito” de criar objetos para a exposição e contemplação, sem usá-las, de criar um sistema de valores de mercado que levam em consideração a classificação entre funcionais, ornamentais e expressivos, fez desaparecer as instruções dos saberes que envolvem a eficácia da capacidade humana de criar desenhos expressivos e através deles, estruturar-se e acessar conhecimentos sublimes.

Desde as graduações na universidade, aprendi que o poder estético da articulação das formas, sons, cores, vozes, volumes, gestos em movimento, enfim, tudo que nós no ocidente concebemos como pertencentes ao conjunto Arte, estruturam nossas identidades ao mesmo tempo em que expressam e criam cultura. E que, o sentido da expressão artística se relaciona com uma sensibilidade subjetiva e pessoal que nasce conectada à uma comunidade cultural que, por sua vez, ela mesmo fornece elementos para criar. Neste trabalho nos aliamos à concepção de “arte como sentimento de mundo” (Ferreira-Santos,2014) capaz de restabelecer as mediações perdidas como veremos nos desdobramentos de nossas reflexões.

Pois, nossos estudos e sensibilidades nos fizeram ver que, estudar um fenômeno no campo das artes diz respeito a explorar a arena de uma sensibilidade que é essencialmente imaginativa. Objetos artísticos não são meros encadeamentos de formas externas e alheias; não se encontram apenas no plano instrumental; não são ilustrações de conceitos de um mundo intelectual específico; celebram, dão passagem e visibilidade a uma dimensão de grandeza subjetiva do poder imaginativo cujo sentido conecta-se a dimensões do viver muito além do discurso estético e talvez dos padrões culturais de uma época.

Propusemos neste capítulo explorar com aprofundamento o berço de onde nasceram visões acerca das produções artistico-artesanais brasileiras, buscando compreender os elementos valorativos nos quais a realidade de Lira Marques viu-se imersa, afetada e atormentada. Nas palavras dela:

> *"Tem trabalhos que às vezes eu dou um nome, porque ele é um tema que está contido no trabalho. Por exemplo, a peça do parto. Não se trata apenas de uma cena de uma mulher tendo um filho, não. O parto é todo esse sofrimento que está no Brasil inteiro, mas que aqui no Vale do Jequitinhonha, eu vi muita tristeza pela miséria que existe, pessoas que vivem sem dignidade. É claro que não existe só pobreza não, existe a beleza. Você vai olhar, no Vale inteirinho tem artesão, cada um tem a sua linha de trabalho. Tem os poetas, têm os músicos. Só porque é de barro muitas pessoas disseram que era um boneco, sem sentimento, sem expressão. Um artesanato que se faz muitos iguais. Meu trabalho nunca foi assim. Eles podem chamar como quiser. Eu chamo de arte."*

Nossos estudos e pesquisas junto a Lira Marques, nos animam afirmar que os objetos artísticos-artesanais são em essência, ainda estão ocultos na experiência de quem atravessa o processo de suas produções, e também nos processos de sua recepção contemplativa (que escapa ao conceito). E a lógica da nomenclatura que lhes atribuímos diz mais sobre nós do que sobre o trabalho que qualificamos. Como no episódio relatado por D. Lira.

> *"Mas eu estava te falando da peça que eu chamei de "me ajude a levantar". Eu fiz porque me ofendi através de uma palavra ruim que uma pessoa falou comigo, vindo aqui na minha casa pela primeira vez conhecer o meu trabalho, e virou pra mim e falou assim: "Uai, essas peças não tem nenhum valor. (...) E ela ainda disse "Você está boa de procurar um serviço". Eu fiquei muito triste. Então modelei "Me ajude a levantar". É como eu te falei, a gente põe sentimento no que faz. Essas coisas de dizer se o trabalho da gente é artesanato ou arte sempre 'atazanam' a gente. Aborrece mesmo. Se eu disser que faço artesanato, parece que tem menos valor. Se eu disser que é arte, parece que quero ser diferente. Mas é como o trabalho de Ulisses. A gente vê que ali , naquela forma que só ele cria, tem um bocado de coisa inexplicável . Então vou chamar de artesanato? Não pode! Mas ele era um artesão porque tinha sabedoria na lida com o barro. É difícil de explicar. Por isso eu falo que sou artista-artesã"*

capítulo 5

O arranjo cristalino tetraédrico do "Pensamento Redondo"

Reencontro com Francisco van der Poel

Há alguns anos mantenho estreita relação com amigos artistas da dança, que compõem o Núcleo Pé de Zamba[86]. O Grupo esteve em viagem na região do Vale do Jequitinhonha visitando as comunidades afrodescendentes[87]: recolhendo repertório dos representantes da cultura quilombola para a elaboração de um espetáculo que se apoia nas expressões das culturas tradicionais brasileiras. Neste trabalho de campo, sob a minha carinhosa recomendação, o *“Pé de Zamba”* subiu até Araçuaí e esteve com D. Lira Marques em busca de repertório das culturas Bantu. Dela receberam contribuições muito extraordinárias, fundantes para o espetáculo que criaram: *“ser-Taõ-mar”*[88].

86 “Coletivo dedicado à pesquisa multiartística para a cena, a partir das culturas tradicionais brasileiras, o Núcleo Pé de Zamba trabalha sobretudo pela Dança, mas também pelo Teatro, Literatura e Música. Foi criado em 2009 e defende que nos meandros de nossas culturas tradicionais, reside rica matéria-prima para criação de espetáculos plurais; no propósito de ampliar as pontes de intercâmbio entre a tradição e a contemporaneidade, sem abrir mão de princípios éticos junto às comunidades que pesquisa e que colaboram mais diretamente com suas criações, dando-lhes visibilidade e atuando como parceiros sempre que se faz possível. Contemplados no 25º Edital de Fomento à Dança para a Cidade de SP, os integrantes do grupo saíram em trabalho de campo em janeiro de 2019 para visitar comunidades tradicionais quilombolas em cidades do Vale do Jequitinhonha. O objetivo era recolher elementos para a composição de um espetáculo a partir das referências da corporalidade dos festejos culturais da tradição do Brasil profundo”. https://www.pedezamba.com.br Recomendei firmemente que chegassem à Araçuaí para que conhecessem d. Lira, seus cantos e danças. Refutaram esta minha indicação pelas longas distâncias a percorrer frente aos recursos restritos. Mas, quando estavam em viagem, ao visitar as comunidades de Milho Verde, Serro e Diamantina, os próprios interlocutores entrevistados reforçaram a indicação de conhecê-la. Assim eles estiveram com ela, obtendo repertório inigualável de cantos e danças. Na viagem de retorno passaram por Belo Horizonte e conheceram Frei Chico. Dando continuidade ao projeto sob o fomento deste edital, em julho de 2019, o grupo organizou o Seminário Dança Contemporânea, Olhares Plurais. Com o objetivo de instigar a reflexão sobre as diferentes possibilidades estéticas e temáticas de criação em dança contemporânea, o evento reuniu atividades teóricas e práticas, gratuitas e abertas ao público em geral.

87 Quilombo de N. Sra do Rosário de Justinópolis em Riberão das Neves; Quilombo do Ausente em Serro, Quartel do Indaiá em Diamantina, Quilombo do Pega, em Virgem da Lapa.

88 Por contato telefônico D. Lira me contou da sua enorme satisfação em receber o grupo e poder contribuir com tantas cantigas e brincadeiras dançadas. Eu podia adivinhar seu contentamento. Lira adora envolver-se em projetos artísticos-culturais.

Retornando à São Paulo o grupo organizou em 2019, o *'Seminário Dança Contemporânea, Olhares Plurais'* convidando Frei Chico para expor sua pesquisa em torno do Dicionário da Religiosidade Popular e para partilhar sua metodologia, de compreensão das realidades que denomina *"Pensamento Redondo"* que, segundo ele, foi construída a partir de sua convivência com o povo do Jequitinhonha.

Fui incumbida pelo grupo para recepcionar o Frei e acompanhá-lo em seus traslados pela cidade. Recebi esta missão como mais um afortunado evento de serendipidade para a pesquisa.

Fui buscá-lo no aeroporto e em nosso encontro ele me reconheceu dizendo *"você não desistiu da gente hein!"*. Ainda no carro, me deu notícias recentes sobre a saúde de D. Lira e falou da sua felicidade em ser convidado para falar da pesquisa que tomou 40 anos de sua vida, referindo-se à organização dos verbetes do Dicionário da Religiosidade Popular. Como sempre, em toda oportunidade reafirmava que sem o trabalho de Lira Marques na coleta e organização dos arquivos nada teria sido possível, dizendo:

> *"Porque quando um padre holandês perguntava qualquer coisa sobre benzimentos, simpatias, garrafadas, toda magia da religiosidade popular, a resposta era aquilo que o povo pensava que o padre queria ouvir. Todos diziam que era coisa do passado, que não se praticava mais. Mas isso não é verdade. A verdade é que estas práticas compõem as tradições da religiosidade sincrética do povo. E isto a Lira conseguia capturar".*

O Frei aproveita toda oportunidade para declarar os laços de profunda amizade e amor que os unem. Ele chama de *"amor sem mãos"*. Pergunto como

foram os primeiros anos dessa amizade? O Frei confirma o que Lira já havia me relatado, sobre a simultaneidade e os desdobramentos dos acontecimentos entre a formação do coral Trovadores do Vale, as ações do Campus Avançado da PUC de Minas, na década de 70, a colaboração de Lira na pesquisa da religiosidade popular, o início dos projetos de desenvolvimento da cerâmica no Vale.

Contou novamente que foi ouvindo a Filó, sua cozinheira dos primeiros anos em que chegou a Araçuaí, que ele teve a ideia de montar um coral: convidar a população da cidade para cantar os cantos que eram próprios da comunidade. E quando Lira entrou para o grupo o repertório teve um incruento extraordinário. Ele se diz fascinado pela pessoa de Lira. porque ela tem uma disponibilidade inacreditável para cooperar em projetos culturais. E Frei Chico acredita que o coral trouxe benefícios extraordinários para Lira: *“Ela era uma jovem muito introvertida e no grupo do coral ela tinha projeção, então foi adquirindo experiência de se expressar em público”* - contou o Frei.

Em 1975, a viagem foi para a Mostra sobre a Arte do Barro pelo Sesc-sp. Lira havia me dito que durante essas viagens ela teve oportunidades de andar pela primeira vez de automóvel, usar escada rolante e elevador (experiências das quais ela diz: *“eu assustei, mas desempenhei logo!”* - para dizer da sua rápida adaptação ao ambiente dos centros mais urbanizados).

Foram inúmeras as viagens que fizeram juntos e que ainda continuariam fazendo não fosse a pandemia. Ele lembra da viagem que fizeram para São Paulo em 1989 ocasião em que o coral participou do programa de Rolando Boldrin na TV cultura[89]: *"aquilo foi um sofrimento pra Lira que nunca tinha falado para jornalistas, câmeras, mas Lira aprende tudo com uma facilidade inexplicável"* - contou o Frei demonstrando sua constante admiração pela amiga de tantos anos.

Até pouco antes da Pandemia de COVID-19, eles participavam de palestras em universidades e comunidades do interior de Minas. Além dos eventos produzidos em Araçuaí, no Museu Frei Chico D. Lira.

Desde que chegou ao Vale, em 1969, como Frei Chico sempre nos conta, ele percebeu que a cultura do Jequitinhonha é feita de *"pluralidade e resistência"*:

> *"Este lugar que, durante tanto tempo foi conhecido como o vale da miséria, se tornou conhecido como o vale da cultura popular, vale da cerâmica, vale dos cancioneiros e deve estas transformações ao trabalho de seu povo mais do que as políticas públicas que se voltaram para lá".*

Ele que veio para o Brasil já envolvido nos saberes de Paulo Freire, considera que a sua ajuda se deu na *"valorização do que o povo já tinha em suas essências"*, pois suas ações deram visibilidade aos saberes da cultura local: *"O coral sempre cantou as canções de tradição local, transmitidas na oralidade"*

89 https://www.youtube.com/watch?v=mm5fy-P9TIA

Pergunto qual foi a influência dele no trabalho em cerâmica de Lira, e o Frei diz acreditar ter favorecido para que Lira criasse o que ela mesma precisava expressar: a valorização da força da sua identidade negra, afrodescendente. Ele também acredita que *“ao lado de Lélia Coelho Frota, pudemos trazer consciência à Lira de que ela era uma artista além de artesã”*.

O Frei fala com determinação ao afirmar que:

> *“Na cultura popular do Vale do Jequitinhonha se encontram os elementos que podem restabelecer o equilíbrio e nos fariam sair deste impasse em que a discriminação e a desigualdade nos colocou: a pluralidade religiosa, as danças, o artesanato, a medicina popular mostrando que pelo corpo conquistamos expressão e partilha de identidade e pertencimento”.*

Para ele, o Vale confirma o quanto as expressões no artesanato, na dança, música e jogos da cultura popular, como resistência de um povo oprimido, instauram o fortalecimento do coletivo, do vínculo, do sentido de existência.

Disse a ele que, de fato, pude ver quando estive em Araçuaí, a força dos laços entre as pessoas que, independentemente de suas profissões, se reúnem no Congado dos Tamborzeiros, na cantoria dos Trovadores, na roda de versos do Arraial dos Crioulos. O corpo vivo, concreto, inteiro e benzido; corpo tratado no movimento e no espírito. Eu disse que era evidente, para meu olhar estrangeiro, a confiança alicerçada na partilha de sentidos de vida. Ele sorriu surpreso, achou muito bonito o pensamento que expressei e confirmou que: *“O artesão e o dançarino do vale conhecem pelo corpo, confiam e saboreiam, se relacionam e pensam o mundo pelo corpo.”*

Pergunto se ele vê a relação disso com o legado do povo negro, ele confirmou:

> *“Totalmente, totalmente, eles trouxeram na memória os sabores e saberes do movimento, do paladar, e foi pelo corpo que estas pessoas sofreram e aprenderam pelo sofrimento, pela angústia, pela espera, pelo ódio e a indignação o valor da liberdade e o valor do amor”.*

Para ele, a criatividade dos artesãos vai além da satisfação das necessidades de sobrevivência, pois constitui um elo com as cosmogonias profundas ancestrais. Como ele sempre diz:

> *“A cultura popular possui uma explicação interna, é preciso pesquisar o sentido das coisas. Das danças, da poesia, do teatro, do artesanato*

pois neles habita uma forma de compreender o mundo, que eles partilham nessas linguagens. E tudo isso sem o conceito, mas com diálogo corporal!"

Chegamos à uma lanchonete. Fomos tomar um lanche antes de nos encontrarmos com os integrantes do Pé de Zamba. Pergunto o que ele preparou para falar aos artistas da dança. Ele responde que leva sempre os mesmos temas para as suas comunicações acerca das tradições do Vale do Jequitinhonha e sobre o Pensamento Redondo.

Lembro de tê-lo visto, lá em Araçuaí, preparando com muita dedicação muitos slides de conteúdos filosófico/sociológico/antropológico onde cita diferentes pensadores brasileiros[90], onde enaltece os artistas da região do Jequitinhonha, expõe um repertório de imagens potentes sobre a vida no Vale, denuncia a exploração do trabalho e os problemas ambientais, entre outros temas.

Frei Chico abriu sua palestra contando piadas e tocando apitos. Ele inicia relatando que, como pesquisador e Frei, teve a oportunidade de constatar que muitos elementos culturais reaparecem em lugares e tempos tão distantes[91]. Como exemplo disso aponta os versos de um acalanto que Dona Lira recolheu no Vale do Jequitinhonha que eram iguais aos que havia ouvido em holandês e em inglês, Este é um importante elemento da fenomenologia que acompanha as pesquisas de todos os estudos do nosso grupo de estudos fenomenológicos PULA (Saura, 2008; Ito, 2020; Hackerott, 2018; Rodrigues, 2022; Lemos, 2020), que chamamos de recorrências. O que Frei Chico reconhece presente na sua experiência de contato com culturas do mundo, essas recorrências muitas vezes constelam imagens e símbolos que que muitas vezes compõem os *mitemas* (Ferreira-Santos, 2006). Frei

90 Guimarães Rosa, Ariano Suassuna, Darcy Ribeiro, Paulo Freire,

91 O que em nossos estudos, no grupo PULA, situamos como recorrências (Saura & Zimmermann, 2018)

Chico demonstra-se próximo à correntes filosóficas contemporâneas, mas alega que prefere a poesia, então ele pegou sua viola e canta:

Nossa senhora na beira do rio,
lavando os paninhos
de seu bento filho.
Senhora lavava e José estendia,
menino chorava,
do frio que fazia.
Não chora menino, calai meu amor,
que a faca que corta
dá golpe sem dor.
No monte calvário avistei uma cruz,
é cama e travesseiro
do meu bom Jesus.
Os filhos dos ricos, em berço dourado,
Em forros meu menino
em palha deitado.

Para ele, os encontros entre os romeiros de diversas nações, por séculos, trocaram cantigas e costumes. Mas o que mais lhe surpreende é a pertinência do sentido do que é sagrado contido nessas manifestações. Essa recursividade, indica o sentido do que é sagrado para ele; segue sua palestra dizendo que:

> *“Tudo que somos, nós somos, culturalmente. Assim surgem as identidades. As manifestações de fé variam em modos de celebrar. Mas há um só Deus Vivo, que se revela a todos. A iniciativa de revelação é Dêle. O Sagrado é único. A diversidade está nas formas de celebrá-lo. Quem recebe a revelação de Deus tem autonomia para responder. Se isso acontece em grupos, surgem as religiões, os cultos, as instituições, todas são legítimas e autênticas e podem aprender umas com as outras. A pluralidade é uma riqueza de acordo com a vivência religiosa, concreta de cada um. Todos buscam a verdade, a busca une as pessoas. A religiosidade popular inspirada na espiritualidade de matrizes africanas e indígenas cultuam um criador das forças da natureza, isto é, legítimo também. A riqueza está na pluralidade. Foi convivendo com a diversidade que eu percebi que era preciso desenvolver outro modo de pensar para dialogar com a pluralidade.”*

Assisti a sua comunicação para o grupo de dançarinos e, de fato, o Frei apresenta, com equilíbrio entre o bom humor e a seriedade, uma série de argumentos para contestar a legitimidade do conhecimento que advém da racionalidade, do

pensamento analítico, do discurso hegemônico cientificista. Sua crítica volta-se para o fato de que, em seu entendimento, o que chama de pensamento científico, não acolhe os saberes que sustentam os modos de existência das culturas tradicionais. Ele se diz em busca de um pensamento que reconheça e valide os saberes contidos nas práticas que se operam por meio do corpo, dos sentidos, das alegrias culturais. Revela assim sua consciência em relação ao que Souza Santos (2019) denomina por *"natureza situada do conhecimento"*, e opera na mesma chave compreensiva desse pensador na defesa da ideia de que não existe justiça social sem justiça cognitiva.

A cada slide que projetava, a fala de Frei Chico apontava o desconhecimento e a intolerância que alicerça a hierarquização de modos de produção de conhecimento pelas classes dominantes e a consequente asfixia de saberes imersos nas próprias práticas culturais das comunidades do Vale do Jequitinhonha. O Frei relatou que, mesmo a partir de um olhar estrangeiro, foi muito fácil para ele identificar o quanto os modos de compreensão de mundo, os fazeres e saberes expressos em práticas culturais e artísticas das culturas tradicionais brasileiras, foram historicamente inferiorizadas e exiladas para fora da cultura erudita e letrada. Para ele, o epistemicídio das culturas africanas e indígenas está em curso de extinção desde a colonização.

Para abalar e questionar a hegemonia das visões de mundo do colonialismo o Frei lança mão de abordagens da antropologia e da sociologia, relativizando as epistemologias, fortalecendo a diversidade, reconhecendo a dignidade, legitimando práticas tradicionais, celebrando e promovendo o intercâmbio, o diálogo e a coexistência entre o conhecimento moderno/científico e o tradicional.

Para os artistas da dança, ali concentrados na sua exposição, artistas estes que procuram inspiração ao importar e representar a força das manifestações das culturas tradicionais em seus espetáculos, construindo uma tradução contemporânea de elementos das danças tradicionais, o Frei trouxe uma crítica significativa. Para ele, quando as rodas de batuque e as rodas do congado, deixam de ser realmente circulares, para que se apresentem em palcos, as cirandas se abrem e os artistas se postam em *“meia lua”* de frente ao público, toda a força da função simbólica do círculo se esvai: *“o significado de comunhão, pertencimento e concentração em torno de um eixo que é a comunidade se perde.”* ele diz.

Ele alerta que:

> *“Todas as rodas nos brinquedos da cultura popular não são apenas uma performance estética, elas promovem existem como forma de organização do evento porque promovem o enraizamento, o ‘olho no olho’ o fortalecimento pelo poder do círculo”.*

Frei Chico também adverte uma crítica importante ao modo urbano contemporâneo de receber as manifestações da cultura popular, porque:

“Bater palmas na roda da tradição é um incentivo para quem teve coragem de se expor no centro, marca e conecta os corpos no mesmo ritmo; enquanto que nas apresentações dos teatros, bater palma vira aplauso de quem está de fora.”

Lembro que ele havia me contado lá em Araçuaí, que nenhuma pessoa de fora da comunidade pode dançar no centro da roda de batuque sem que seja convidada pelos integrantes do ritual: *“sim, essa pessoa será expulsa ou malvista se tiver a iniciativa de ingressar sem esse convite de um dos mestres do congado, alguém vai dizer, saí daí Pedro Bó!”* - ele diz.

Pela fala do Frei, pude confirmar que, na cosmologia profunda das culturas tradicionais do Vale, entrar no círculo dos Tamborzeiros afirma a identidade, é um ritual de reconhecimento do pertencimento à comunidade. Foi possível, então, compreender o significado da própria participação do Frei na roda dos tamborzeiros, que assisti na inauguração do Museu de Araçuaí em 2018, como uma conquista de anos de sua convivência local.

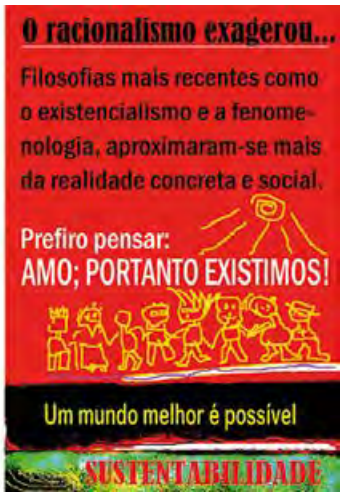
O foco dessa sua primeira comunicação neste evento, além de toda denúncia sobre as condições socioeconômicas que atravessaram, e que ainda pesam sobre a história das comunidades do Vale, direcionou-se ao mapeamento dos limites entre as diversidades culturais ali presentes no Jequitinhonha.

A partir dessa compreensão, Frei Chico atribui à experiência dos sentidos, (da corporeidade), a chave de diferenciação entre a polaridade do que se denominou cultura erudita e cultura popular:

> *"De um lado o conhecer é sempre um conhecer pelo corpo; de outro lado o racionalismo estruturou-se a partir da desconfiança dos sentidos da percepção, para a legitimação do conhecimento construído pelo pensamento analítico".*

Assim finalizou sua comunicação. No dia seguinte teríamos um encontro especial com os integrantes do grupo Pé de Zamba para que ele nos apresentasse sua metodologia do Pensamento Redondo.

Os slides do Frei:

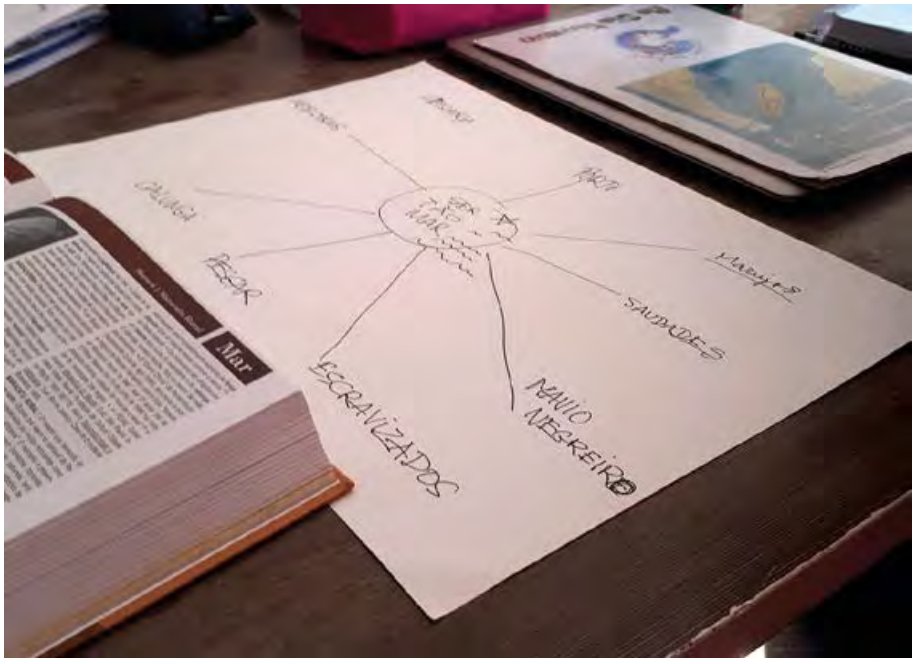


Morando no pensamento Redondo

"Meu pensamento é redondo, plural e associativo. E isso aprendi e treinei com o povo do Vale. Eles dizem 'vou morar no assunto', ou então dizem: 'vou por aquilo no sentido'. Eu não entendia no começo o que isso queria dizer, mas com a convivência eu fui compreendendo. Eu então passei a desenvolver uma metodologia de compreensão das relações entre os temas de uma rede de sentidos: é isso que eles fazem."

Esta sua metodologia tem etapas distintas. A primeira delas consiste em construir um painel de temas. No centro coloca-se o tema de sua investigação, a pergunta que você quer responder, o assunto *"em que você que morar".* Em torno dela registram-se todas as palavras que se apresentam quando se lembra deste tema central. O Frei adverte que *"não é preciso seguir nenhuma lógica ou precondição"* e que *"é importante não querer completar este quadro de palavras em um só dia"*:

"Não! É fundamental registrar novas palavras a cada dia que se convive com o assunto dentro de você. E somente depois de passados alguns dias, é que se atinge um volume significativo de termos".



Ele sistematizou esta etapa depois de perceber que as pessoas das comunidades do Vale oferecem um tempo estendido para dar uma resposta a um problema e quando interpeladas sobre uma definição, elas dizem: *"Eu estou morando no assunto".* Depois desses dias é possível passar para a segunda fase, que é de associação.

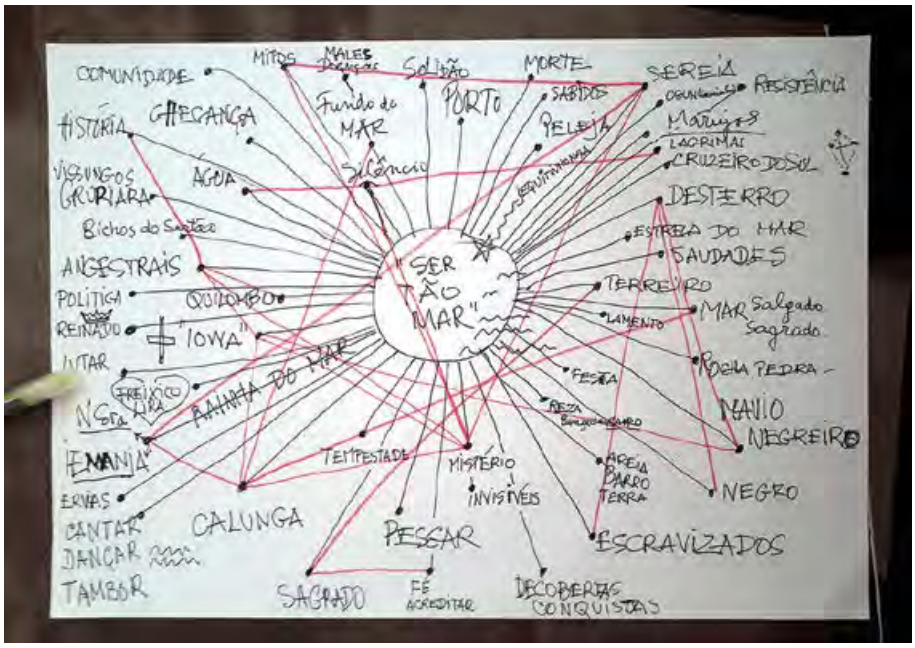
Nesta fase, associativa, com um lápis colorido pode-se ligar as palavras dispostas em radial pela aproximação de seus sentidos. Esta ligação se faz estendendo traços que ligam as palavras. "*É possível que comece a aparecer uma triangularização"*- diz o Frei.

Também é preciso deixar que esta fase se realize durante alguns dias. E o Frei indica intercalar esta tarefa com uma prática de um jogo ou atividade em que a mente se ocupe com alguma abstração, que esteja quieta; *“jogos envolvidos em uma dinâmica de busca de resolução como um quebra-cabeças, ou uma construção artesanal são perfeitos para isso”* - diz o Frei.

Nesta fase não se deve esperar por justificativas ou noções de causa e efeito, mas sim compreensões de conexões, temas que estão em relação, ele explica que:

> *“É até possível ligar termos e mais tarde querer apagar estas ligações, porque há um movimento no processamento das conexões. É importante sentir que não estamos no controle desse processo, mas sim dando passagem aos fluxos de pensamento”.*

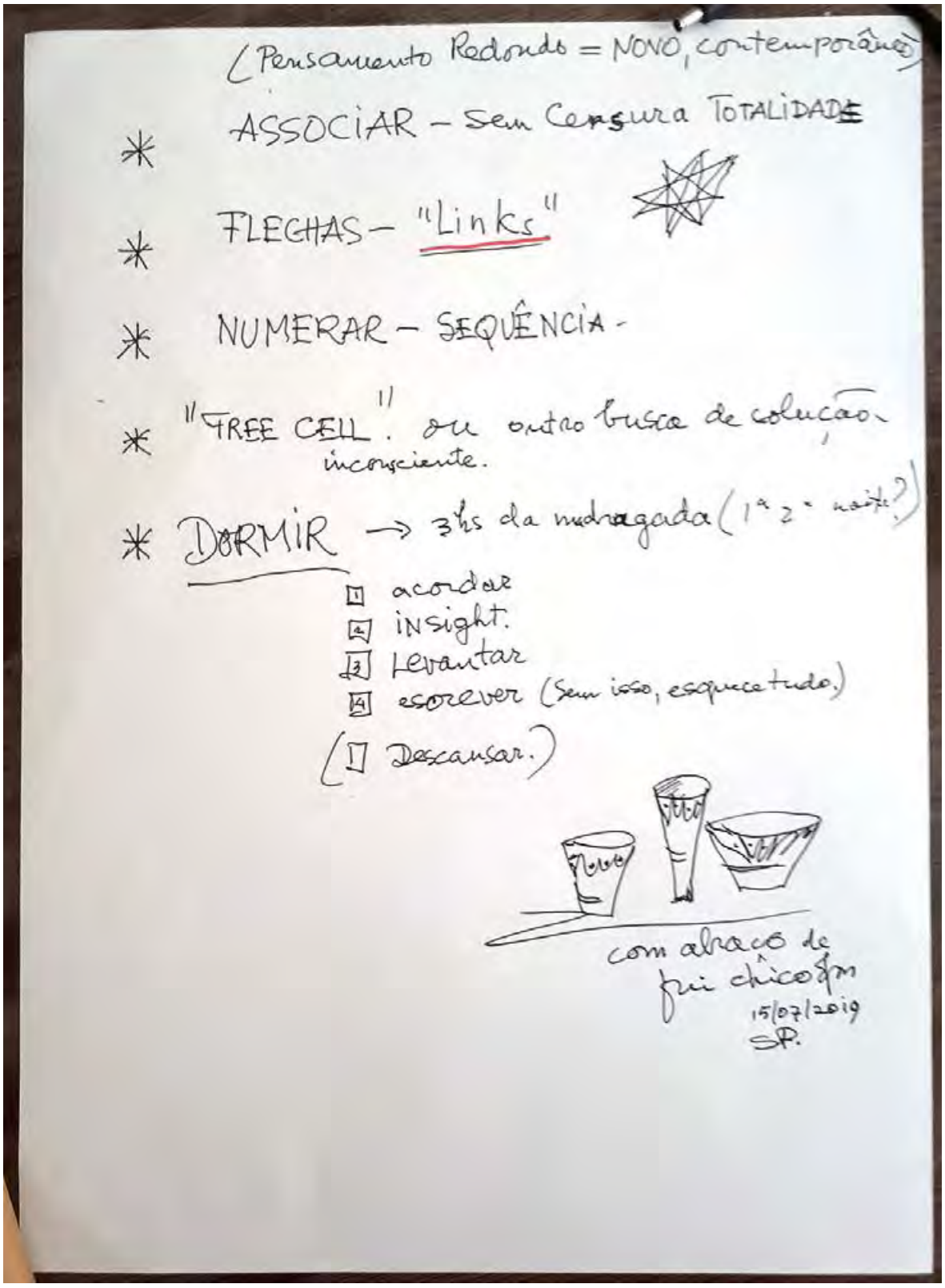
Continuando para a próxima etapa, é preciso construir sequências de interrelações, até numerando-as se necessário. Depois de feitas as triangulações, é preciso ir dormir, sem mais pensar no assunto, como orienta o Frei: *“Eu vou dormir, mas me programo para acordar às 3 horas da madrugada, levanto da cama e, observando o painel, eu registro os insights que surgirem.”*



Ele alerta que é preciso levantar-se e escrever porque se ficamos na cama apenas pensando, se não nos registrarmos na escrita, tudo será esquecido.

Esta fase do trabalho foi inspirada na fala popular que diz: *“vou por sentido nesse assunto”*; que corresponde aos lampejos que podem surgir a partir dos campos de sentido.

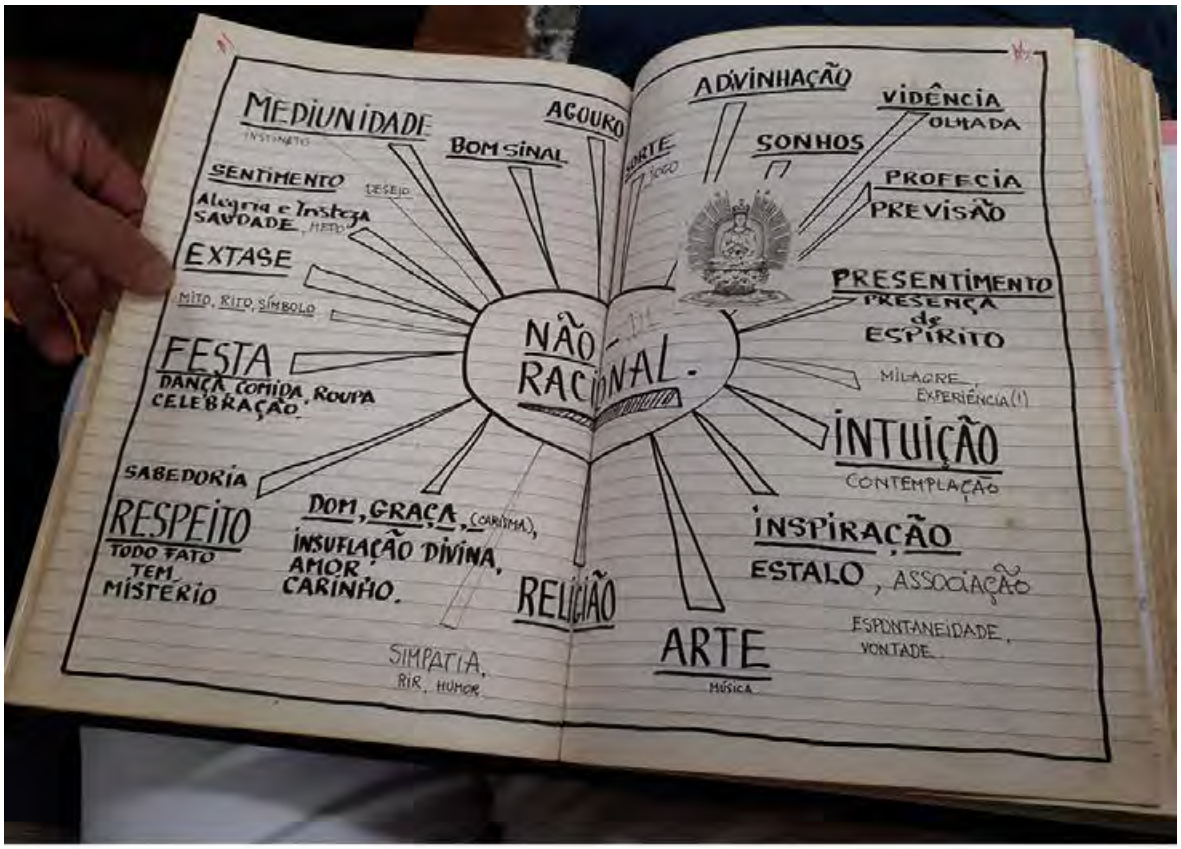
Em síntese, ele nos deixa este registro:

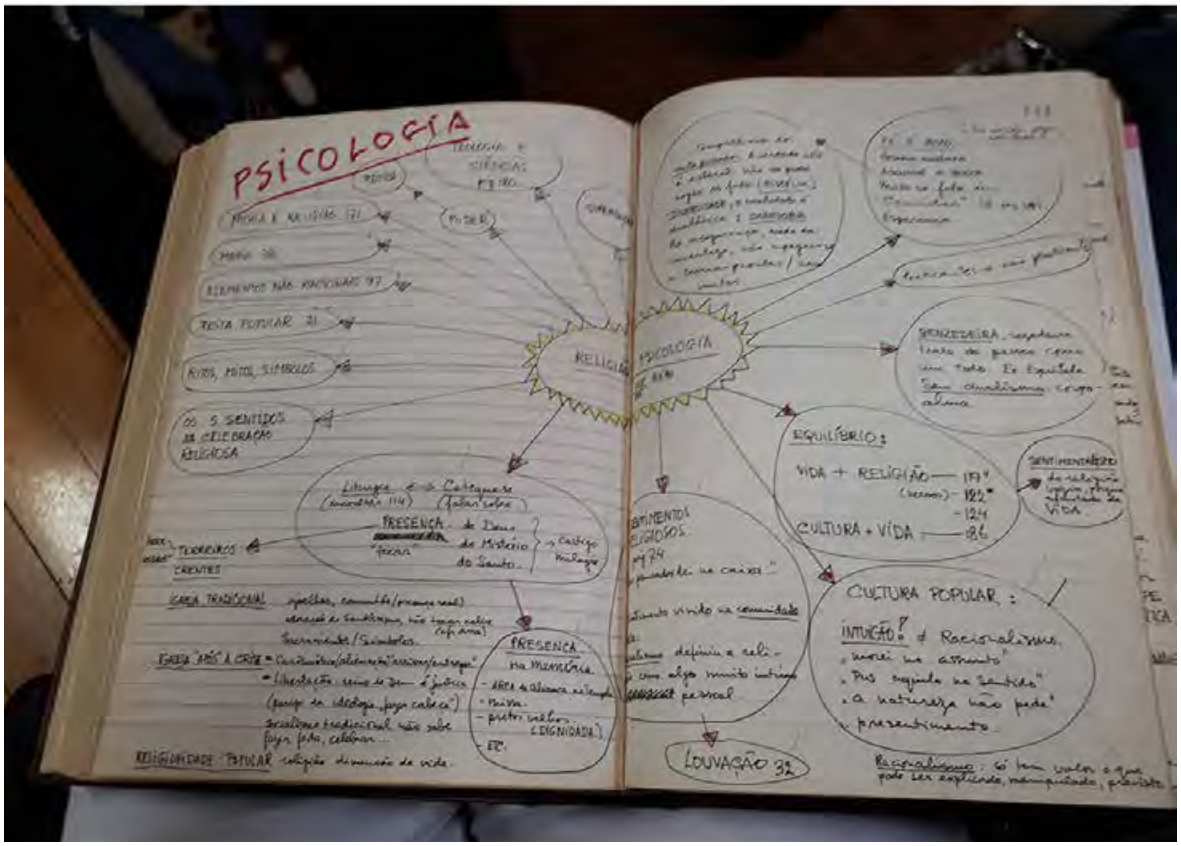


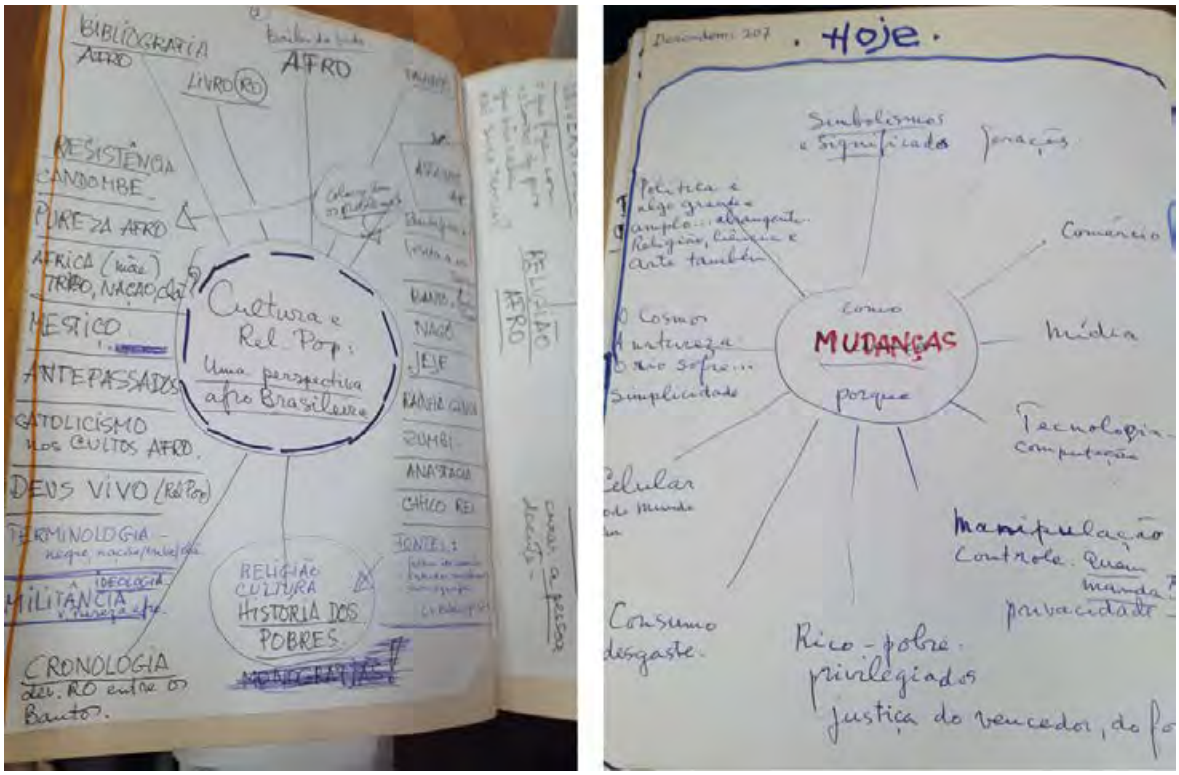
E nos mostra alguns de seus mapas:

RELIGIÃO E MÚSICA
CANTO E DANÇA
PROCISSÃO E CAMINHADA
ORATÓRIO: ABRIR BEIJAR FESTA DE SANTO
ELEMENTOS MEDIEVAIS:
CÍRIO
ROMARIA
RITMO: BINÁRIO
ÍNDIOS
4 + 3 [Bumbo meu Boi Baião Samba]
5/4
3/4 importado.
CANTO POPULAR:
EXCELÊNCIA
BENDITOS
ACALANTO
SECA
LEVANTAR MASTRO (o gente)
MISSA CONGA
PONTOS
CORDEL
ALABÊ de Jerusalém
OFÍCIO
FESTAS JUNINAS S. Marçal
NO CULTO ACONTECE O ENCONTRO: POVO - DEUS SUPREMO
= LINGUAGEM DO ENCONTRAR (ALIANÇA)
= MEMÓRIA DA EXPERIÊNCIA RELIGIOSA NO PASSADO
= INTERMEDIADORES:
ANTEPASSADOS (Caboclos, Pretos Velhos, Almas, Santos)
FORÇAS DA NATUREZA (INQUICES, VIDUNS, ORIXÁS)
SACERDOTES E ZELADORES DO SANTO
TRADIÇÃO E ESPONTANEIDADE ANDAM JUNTOS
MISSA DOS QUILOMBOS
CARTAZ da Palestra de F. Xico
FX CANTA:
PENITÊNCIA
CD + DVD
LIVRO
P.27

CIÊNCIAS
ARTES
CULTURAS
A VERDADE EXISTE * A VERDADE ACONTECE
É ALGO QUE SE BUSCA
SATISFEITOS COM OS CAQUINHOS!
fundamento
CAMINHAR
Movimento
"A verdade cura"
SOFISMO
MISTIFICAÇÃO
Por Exemplo:
DEUS EXISTE
ACONTECEM: milagres castigos temos BÍBLIA HÁ SANTOS
FÉ
EXPERIÊNCIA RELIGIOSA
DEUS CRIADOR iniciativa divina
ALIANÇA COM COM DEUS
FUNDAMENTALISMO
A VERDADE
1
2
3
4
5
6
7
HISTORICIDADE
PASSADO PRESENTE FUTURO
A HISTÓRIA NÃO SE NEGA!
LIMITE PARA doutrina + dogma
AS VERDADES
LÓGICA + COERÊNCIA
EXPLICAR IMAGINAR
PLURALISMO ecumenismo
O QUE É ATEISMO?
HISTÓRIA + MITOLOGIA SÃO INSEPARÁVEIS
Cultos
MitoLogias
TeoLogias


MEDIUNIDADE
INSTINTO
AGOURO
BOM SINAL
SENTIMENTO
DESEJO
Alegria e Tristeza
SAUDADE, MEDO
EXTASE
MITO, RITO, SÍMBOLO
FESTA
DANÇA, COMIDA, ROUPA
CELEBRAÇÃO
SABEDORIA
RESPEITO
TODO FATO TEM MISTÉRIO
DOM, GRAÇA, (CARISMA),
INSUFLAÇÃO DIVINA,
AMOR
CARINHO.
SIMPATIA,
RIR, HUMOR
NÃO RACIONAL
RELIGIÃO
ARTE
MÚSICA
ESPONTANEIDADE,
VONTADE
INSPIRAÇÃO
ESTALO, ASSOCIAÇÃO
INTUIÇÃO
CONTEMPLAÇÃO
MILAGRE,
EXPERIÊNCIA (!)
PRESENTIMENTO
PRESENÇA de ESPÍRITO
PROFECIA
PREVISÃO
VIDÊNCIA
OLHADA
SONHOS
ADVINHAÇÃO


PSICOLOGIA
RELIGIÃO
PSICOLOGIA
EQUILÍBRIO:
VIDA + RELIGIÃO
CULTURA + VIDA
CULTURA POPULAR:
INTUIÇÃO!
LOUVAÇÃO 32



Ao levá-lo ao aeroporto, prometo a ele montar um pensamento redondo da tese que construo com Lira, e ele me diz: *“Isso seria muito importante, Sirlene!”*

Eu me despedi daquela figura extraordinária de um frei franciscano holandes que um dia vi dançando com os tamborzeiros de Araçuaí com intimidade!

capítulo 6

O giro da roda da fortuna no destino de Lira Marques

21 DE AGOSTO, 2021

A mostra indivudual em São Paulo

Desde que voltei de Araçuaí, procurei me organizar para retornar àquela cidade e absorver mais elementos sobre o papel da arte cerâmica, no percurso da ceramista Lira Marques. Mas com os compromissos de organizar o material para a qualificação e de cursar disciplinas na pós, este novo trabalho de campo foi sendo adiado. E quando chegou a Pandemia COVID-19 meus planos de viagem se esfacelaram.

Nestes anos todos D. Lira e eu mantivemos contatos telefônicos frequentes[92] e uma relação de confiança, amizade e muito respeito se estabeleceu entre nós. Trocamos notícias sobre seu trabalho e sobre nossos familiares. Quando se instalou a pandemia COVID-19 meus projetos de viagens se esfacelaram e os nossos contatos telefônicos ficaram ainda mais preciosos. Foi em uma dessas ligações que Lira contou de suas dificuldades com as vendas de seu trabalho:

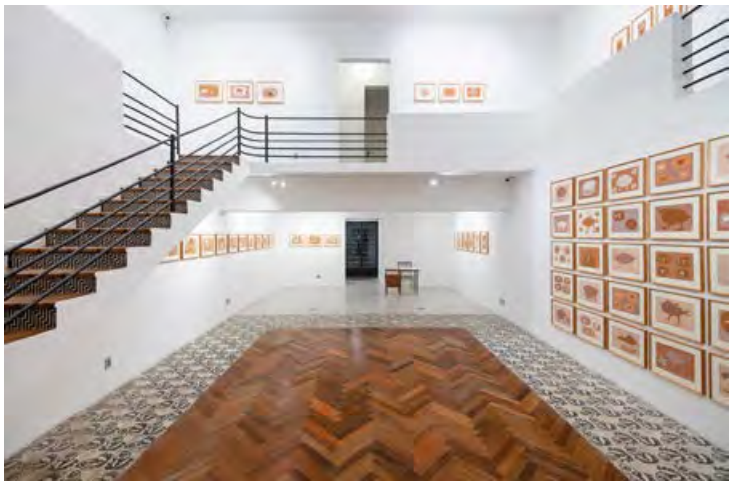
"Pois é Sirlene, com essa pandemia, o turismo está completamente parado, não aparece viva alma procurando meus desenhos, nem Frei pode sair de Belo Horizonte."

Eu senti muito desânimo em sua voz e fiquei muito preocupada com a sua situação[93]. Mas foi neste contexto preocupante que ela entrou em contato para me

92 D. Lira possui um celular, mas não atende chamadas de desconhecidos. Eu havia pedido para seu sobrinho-neto, Jean adicionar-me aos seus contatos, mas mesmo assim ela não atendia. Contou-me que não atendia chamtadas de São Paulo, porque tinha receio de trotes. Algumas vezes então eu pedia à Lori que me avisasse quando estivesse em Araçuaí, ao lado de LIra, para que realizasse uma ligação para mim

93 Como contrapartida de sua abertura à nossa pesquisa procurei dar visibilidade às suas obras artísticas nas redes sociais vislumbrando fomentar potenciais compradores. Desde que conheço D. Lira Marques vem trabalhando com valores entre R$200,00 à R$1.000,00 para suas pinturas e pessoas próximas já puderam

perguntar se eu conhecia uma certa galeria de São Paulo: *'Gomide&Co'*. O seu proprietário teria entrado em contato com ela e ofereceu representá-la em São Paulo, mas solicitando exclusividade[94] nas vendas de sua arte. Procurei me informar junto a amigos que trabalham em galerias e bienais, e transmitir a ela algumas orientações que havia recebido. De fato, as notícias eram boas. Lira juntou um lote de pinturas que havia produzido naqueles tempos de isolamento social para mostrar ao galerista que honrou o seu compromisso, comprou todos os trabalhos prontos e se prontificou a adquirir o que ela continuasse produzindo. Havia mesmo um interesse em realizar uma mostra individual de seu trabalho nesta galeria situada em um bairro nobre da capital.



Para esta exposição a Galeria também produziu um vídeo (curta metragem) contextualizando Lira e sua obra[95]. Assim que a data da mostra foi divulgada, eu procurei a galeria. Contei-lhes sobre minha pesquisa com Lira Marques e me ofereci para acompanhá-la durante sua estadia em São Paulo. A equipe da galeria foi extremamente receptiva, transmitiram todas as informações sobre a agenda de Lira em torno da data da abertura desta mostra[96] e permitiram que eu a acompanhasse em todos os momentos; assim, se deu nosso segundo encontro.

Junto com D. Lira vieram sua afilhada Hélia e Lori, que vinha auxiliando Lira nas intermediações com a galeria. Assim que me viu no hotel, apesar dos cuidados

entrar em contato com ela e adquirir seus trabalhos.

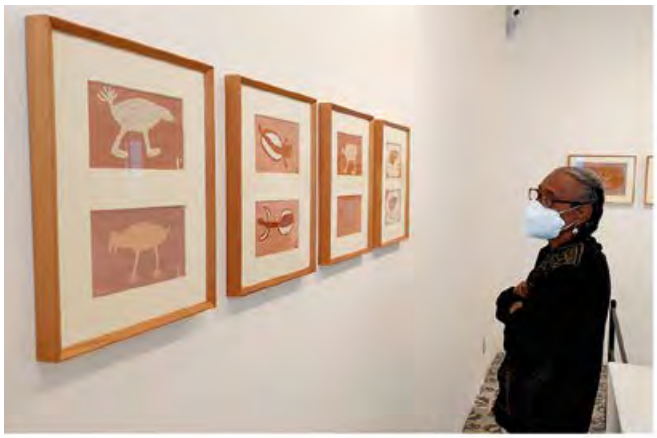
94 O "contrato" até onde eu sei era um combinado oral, sem muitas formalidades. Mas de fato, sendo baseado na palavra, para D. Lira tinha efeito de norma ou contrato jurídico. Algumas pessoas se interessaram em comprar seus trabalhos e ela agora responde que não pode mais vender para outras pessoas.

95 https://www.youtube.com/watch?v=XTFrhT-FEEM

96 A mostra aconteceu na galeria Gomide&Co, na Casa de Flávio de Carvalho, em um bairro de elite da cidade de São Paulo, sob a curadoria de Rodrigo Moura. Lá nos encontramos com Thiago Gomide, um de seus proprietários. Os trabalhos de Lira receberam maravilhosas molduras em madeira e vidros anti reflexo importados da Alemanha. cada quadro seu estava sendo vendido entre dez mil reais (os menores) à vinte mil reais (os maiores).

com a pandemia, Lira e eu trocamos um caloroso abraço. Ela olhou bem nos meus olhos e disse: *"Oh mulher-diaba!"* Eu caí na risada e até hoje não compreendi de onde veio esse apelido. Ela reparou nos meus cabelos mais brancos e mais longos. E eu reparei seu sorriso novo[97]. No almoço de reencontro colocamos as notícias de familiares em dia e a levei para a galeria para a abertura da exposição.

Assim que Lira entra no salão principal da galeria ela se coloca diante do painel principal com 25 trabalhos seus e fica muito emocionada por reencontrar seus bichos, chega a falar com eles. Diante do daquele painel principal, ela observa que a "princesa coroada está bem no centro!" Isso lhe traz muita felicidade. Ela agradece muito à equipe da galeria pelo cuidado com seu trabalho.



Durante aquele dia, Lira falou com jornalistas de importantes canais de comunicação impressa de São Paulo respondendo às entrevistas e com um grupo

97 Nos telefonemas Lira já tinha me contado que com o que havia ganho da Galeria, ela fez um bom tratamento dentário e planejava construir um canil para os 12 cães da sua casa.

de artistas plásticas contemporâneas que expõem seus trabalhos com temáticas da ancestralidade negra e a descolonização em galerias da região[98].

Thiago Gomide, proprietário da galeria, nos conta que esta mostra abriu com a maior parte dos trabalhos já vendidos. Em certo momento do dia ele chama Lira para uma reunião em privado, onde, eu soube mais tarde, através dela, que ele desejava dar continuidade ao trato de exclusividade na representação da obra de Lira e que propunha um aumento significativo nos valores que já vinham operando[99]. Lira estava mesmo muito satisfeita.

Um chá para Lira

No fim do dia, Thiago Gomide me convida a acompanhá-los em um encontro que teriam com um casal, "proprietários de uma editora", que haviam se impactado com a obra de Lira e gostariam de conhecê-la. Eu os acompanhei, então identifiquei que tratava-se de Lilia Moritz Schwarcz e Luiz Schwarcz, fundadores da editora Companhia das Letras.

No encontro eu fiquei muito ansiosa para que a professora Lilia tivesse conhecimento de elementos da história de vida de Lira. Assim fui propondo temas

98 tratava-se de Sonia Gomes e a Hariel Ravignet

99 Agora ela pode vender seus trabalhos entre 2000 a 4000 reais

para Lira relatar para a pesquisadora. Como: a sua participação na pesquisa do Frei sobre a cultura popular e a religiosidade do sertão, sobre a formação do Coral Trovadores do Vale, dos Batuques dos Tamborzeiros da Irmandade do Rosário dos Homens Pretos; e de sua fidelidade à argila, mesmo quando mudou da modelagem para a pintura. Lira falava com a tranquilidade e detalhamento de sempre . Percebendo a minha ansiedade chamou a minha atenção: *"Eu vou contar , Sirlene!"*- e assim ela me desacelera.

A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz, dedicada a estudos sobre a escravidão, o colonialismo e a arte, lhe ofereceu uma escuta atenta e interessada. Às vezes me dirigia seu olhar e confirmava seu entusiasmo pela trajetória de Lira.

Em certo momento ela me pergunta: *"E quem é que está estudando este material todo?"* Eu lhe conto sobre a publicação de Frei Chico e sobre esta minha pesquisa no doutorado.

Em conversa particular com Thiago Gomide eu demonstro minha satisfação e surpresa pelo o acolhimento de Lira e seu trabalho pela sua Galeria. Ele me fala em tom de segredo que muito ainda estaria por vir: *"A obra de Lira merece. Ela comporta um teor que impacta a todos. Muitas ações estão programadas para oferecer visibilidade internacional para o seu trabalho!"* – é o que ele me diz confiante.

Fui dormir admirada com tudo que estava acontecendo neste momento da vida de Lira.

22 DE AGOSTO DE 2021

No Tapir casa-ateliê

Na manhã do dia seguinte, como havia combinado com a equipe da galeria, eu tive a honra de trazer Lira em minha casa-ateliê. Hélia (afilhada de D. Lira) e Lorí vieram também acompanhar essa visita.

Ao chegar em casa, já diante da calçada, Lira comenta com felicidade sobre o azul celeste que escolhi para pintar as paredes externas: *"Seu ninho é no céu Sirlene, que beleza!"* Entrando pelo ateliê ela exclama: *"ô mulher de areia, que energia de luz tem este ateliê!"*

Sempre atenta, Lira se interessa em saber mais sobre meus testes de esmalte cerâmicos, sobre a queima do forno a gás e as ferramentas. Perguntando sobre tudo que via, ela confirma sua atitude curiosa e investigativa na cerâmica.

Levo-a ao quintal, sabia que ela reconheceria o que é cultivado lá: muitas ervas, que ela identifica e partilha recomendação de remédios, banhos, unguentos, temperos. Alfavaca, hortelã no Norte, boldo, guaco, melissa, alecrim, arruda, malva, espada de São Jorge, manjericão, cavalinha, arruda, babosa, pariparoba, erva cidreira, carqueja e tancagem... Lira conhece todas as ervas que cultivo e muitas das suas propriedades *"para a medicina do corpo e para a medicina da alma"*. Ela diz: *"a gente tem que saber se proteger Sirlene, porque há muita maldade no mundo moça, a natureza tem a proteção e saúde!"*

Lira passeia pelo jardim vagarosamente. Se dedica a tocar e cheirar cada uma das ervas para identificá-las. Com cuidado ela me informa que:

> ***"Não é só para as doenças que ervas tem valentia Sirlene, as plantas mudam até o temperamento de uma pessoa, você vê, quem é nervoso toma chá de cidreira, até o coração bate mais devagar, fica calminho, quem é muito sossegado toma café, que também é planta, e dá aquela inteligência rápida!"***

Encontrando com o pé de arruda ela me diz:

> *"Você está protegida, porque tem planta que só a presença dela já te protege. Ela sente o que é ruim e traga dentro dela. Pode até morrer por isso. E a ruindade não chega em você. Nisso eu acredito, porque nos ensinaram os nossos ancestrais. E Frei Chico também confia. As plantas têm inteligência. Elas falam com a gente pelos talentos das suas essências. A gente sente isso. Tem pessoas que pensam que a gente é doido, mas é a nossa medicina que os nossos ancestrais nos deixaram!"*

Quando chegamos na cozinha, chama a atenção de Lira minha coleção de bichos, feita por artesãos de todas as regiões do Brasil. Pequenas esculturas em diferentes materiais que estão espalhadas pelos móveis e janelas da cozinha. Ela diz:

"Se todo mundo soubesse contemplar essas coisas assim com olhar demorado, sem ficar caçando juízo, a cabeça e o coração seriam outra coisa."

Convidei minha amiga Adriana Friedman, grande pesquisadora da cultura da infância, para tomar este café conosco. Ela logo pergunta à Lira sobre as cantigas voltadas para a infância que ela recolheu, e como este trabalho de registro aconteceu? Lira lhe contou a sua história de como Frei Chico a convidou para a pesquisa da cultura popular. Falou das muitas fitas onde está tudo catalogado por informante, local e tema. Contou que este material está recolhido na Universidade de Belo Horizonte. Lira falou que em sua compreensão, a criança repete no brincar o que os adultos fazem no trabalho e na lida do dia a dia. Dá o exemplo dos machadeiros:

E logo começa a cantar:

"ei, ei machadeiro, oi lá
que corta dos dois lados, oi lá
aqui eu sou solteiro, ei lá
lá em casa eu sou casado, oi pau danado!"

Ela nos ensina que essa é uma cantiga de trabalho que também as crianças brincam:

"Para cortar um pau, fica um de cá outro de lá e a canção marca os tempos da batida do machado. Tem essa ironia, mas é só uma piada para alegrar os momentos de trabalho pesado."

Brincando de machadeiro:

“Eles fazem com o corpo, como uma gangorra, cada hora um de um lado que levanta pra bater no pau. Isso dá uma integração danada entre os meninos.”

Lira relatou para Adriana que *“no interior”* as crianças ficavam por perto de seus pais no trabalho e aprendiam com os gestos e cantos. Lembrei a ela da canção que me mostrou das tecedeiras e ela prontamente se levantou para mostrar como se brinca essa cantiga:

“O canto da lançadeira é o tear em movimento, faz duas filas de um lado e de outro que representa o pente, e no meio ficam duas meninas, uma de lá outra de cá, a gente começa a cantar e sapatear, e tem momentos que o pente vai fechando e a gente passa pra lá correndo e passa pra cá correndo, que é como quando se joga a linha para fazer o trançado do pano. E aí tem os cantos que a gente canta:

Margarida se eu soubesse que tu era tecedeira
Eu mandava vir da Bahia pente fino e lançadeira
Menina suspende a saia, mo da anágua não barrar
Que a renda custou dinheiro
E o dinheiro custou ganhar”

Com desenvoltura e disposição, Lira ensinou os passos da brincadeira com seriedade. Sua agilidade surpreende naquele corpo frágil.

“E aí nesses momentos que a gente canta o refrão e vai jogar os versos que as meninas passam como se fossem os fios no tear. Você encontra estes tipos de cantigas de trabalho, e os acalantos, na memória dos

mais velhos, mas quando se pergunta às crianças o que é um canto de beijar... ninguém sabe. Pergunte o que é um canto de excelência, um louvor de anjo, que são cantos para velar uma criança morta... ninguém sabe. Tudo está se perdendo."

Lorí pede a palavra e observa que:

"É o final de uma era. Com a entrada das religiões evangélicas no interior de Minas, as benzedeiras não podem mais benzer, a parteira não pode falar dos partos, as imagens dos santos da iconografia da igreja católica não podem mais estar expostas pela casa, os senhores que tocam caixa de folia, não pode mais tocar.... ninguém mais pode jogar verso. E assim se tira a identidade de um povo, a sacralização do seu cotidiano"

Lira acredita que ainda há muita gente no Vale que:

"Sabem a lua certa para colher uma fruta, ou plantar uma semente, ou para benzer uma criança, para iniciar uma novena de orações, ou predizer parto de uma gestação e cortar o cabelo; mas realmente a igreja evangélica está impondo uma ideia de pecado a respeito de tudo isso, e tudo começa a desaparecer".

Eu pergunto como são as histórias de tradição oral que recolheu e documentou?

"Nós gravamos muitas histórias. Muitas delas a gente percebe que vieram de Portugal. Histórias que falam em reis e rainhas. Já outras histórias a gente vê que são africanas e se percebe pelos personagens. Por exemplo, tem uma história que conta sobre os chibungus.
Chibungu, para nós, é uma palavra feia, é um xingamento. Mas é também um buraco que se faz na pedra para amarrar a tarrafa de pesca, que dá peso na rede. Essa pedra amarrada leva esse nome. Mas nas histórias africanas chibungu é um personagem. Eu não vou lembrar bem agora. Precisaria rever os arquivos, mas a história fala de alguém que se perdeu na mata e que de repente aparece um bicho por nome de chibungu, que era enorme, que andava fazendo tum, tum, tum. E que quando ele chegava perto de uma árvore que tinha frutos, contam que a boca dele era atrás, nas nádegas. Que bastava ele abrir aquela boca que atraia todos os frutos para ele. Eu não dou conta de lembrar agora. Mas era assim que se apresentava esse personagem...
E havia outras histórias ligadas aos personagens da Bíblia, de São

Pedro e Jesus, tem histórias cantadas também. Eu me lembro de uma dessas que conta sobre um menino por nome de Pedrinho. Ele tinha uma madrasta que o maltratava muito e um dia porque ele havia tirado um figo de uma árvore, ela o matou e o enterrou bem no pé de uma figueira. Quando o pai dele chega e pergunta por ele, a madrasta diz que não tem notícia do menino. Mas onde ela enterrou o Pedrinho, nasceu um gramado. O pai, sempre preocupado com seu filho, um dia cortando a grama do quintal, quando ele bateu a enxada veio uma voz cantando:

Pedro, Pedro do meu pai,
não me corte meu cabelo,
minha madrasta me enterrou
pelo figo da figueira,
Xô passarinho, Xô!

Eu encontrei muitas variações desse mesmo enredo. Nós temos muitas variações das histórias cantadas, lindas, como dos cânticos e das rezas e das danças. E cada lugar vai mudando, recebe um nome diferente."

Segundo Lira, antes da pandemia, Frei e ela estavam envolvidos em uma nova publicação. A princípio tratava-se da recuperação das histórias em torno das viagens de Jesus e São Pedro pelo mundo. E Lira havia entendido que teria que selecionar as histórias mais bem contadas, do repertório já recolhido. Mas o projeto não é dessa forma. O Frei quer ouvir os indígenas e os negros sobre a religiosidade expressa nas histórias sagradas. Ela e Frei promoveram reuniões mensais na casa de Lira convidando representantes dos indígenas e quilombolas para fazerem estas leituras. Lira conta: "Já estivemos em centros de Umbanda em Araçuaí (como na Casa de D. Nenê Touré) para ouvi-los e estava sendo muito bom, mas com a pandemia e o isolamento, tudo parou."

Adriana, muito surpresa com tudo que ouvira, pergunta como Lira conciliou toda essa pesquisa com o trabalho de ceramista, *"como tudo começou na cerâmica?"* Para responder à ela, ouvi Lira recontar aquele princípio de sua história em detalhes:

"Na sapataria do meu pai, em uma brasa bem viva, aquecida eu amolecia a cera para fazer figuras. Comecei assim, fui crescendo com o intento de um dia ser igual mãe, e saber lidar com o barro. Quando eu fiquei maior e visitei o mercado municipal, vi os trabalhos das mulheres da comunidade de Baixa Quente - onde todos lidavam

com a cerâmica, faziam pote, panela, botijas e vasos e levavam no mercado para vender. e comecei a indagar: por que aquela cerâmica era diferente da que minha mãe fazia, na cor e na resistência. Minha mãe fazia figuras de presépio e personagens, não fazia utilitário. E ela não queimava suas peças. Eu lembro que mãe colocava trigo no barro e cinzas para dar liga e resistência. As mulheres da Baixa quente me explicaram que a queima deixava o barro vermelho, que passando a pedrinha deixava bem lisa a superfície. Até que eu fui procurar Joana Poteira, ela morava perto de casa. Eu fazia as mesmas perguntas e ela foi me ensinando onde pega o barro, na caieira. O barro do afluente do rio Araçuaí, Calhauzinho. Então ela me ensinou "você não pode pegar esse barro que fica fora da terra. Isso é desmonte, tem que pegar o barro mais central. E que tem que ver a ocasião da lua para pegar o barro. Na lua forte o barro vai rachar na secagem e na queima. Depois me explicou os tipos de lenha que tem que usar. Para as nossas coisas tem que ser um tipo de lenha que não tem cerne. E como eu busquei muita lenha para o fogo de minha mãe, eu tinha esse conhecimento, de lenha forte e dos outros tipos. Isso foi fácil. Explicou também sobre as folhagens para queimar junto que dão brilho nas peças. E tudo com referência à lua. Eu chamei ela pra ficar em casa e fomos juntas tirar o barro no barranco e levar pra casa, e lá a gente fazia juntas. Ela fazia os potes e as panelas. Mas eu vi que meu jeito era do outro lado. Eu não sentia satisfação. Meu lado é o outro mesmo. Até que juntamos um bocado de coisas feitas dela e minhas, e eu falei 'ô Sá Joana como que faz o forno?' aí ela foi ensinar a construir o forno. Eu chamei um pedreiro para ajudar a fazer no barranco. No dia da queima ela me ensinou a montar as peças dentro do forno, onde que podia colocar cada tipo de peça para não estourar. Ela fez a primeira montagem e me ensinou a acender o fogo. E queimamos o dia todo. E já deu certo. Eu já fazia as máscaras. Então eu aprendi com a minha mãe, com a Sá Joana e com as mulheres do mercado. Depois quando fui participando das feiras eu sempre continuei perguntando e fui aprendendo. E até hoje estou perguntando e aprendendo na convivência e de indagar. E a gente morre sem saber de nada porque eu vejo que cada artista-artesão tem seu jeito de proceder na sua criação."

Com esse sentimento de urgência de guardarmos os saberes das culturas tradicionais, eu mostrei à Lira o que já havia escrito sobre nossos encontros. Tratava-se do material levado ao exame de qualificação. Diante da brochura de quase 200

páginas, Lira comenta surpresa *“Uá! eu falei tudo isso, e você lembrou Sirlene!”* Eu a fiz lembrar que eu havia gravado tudo, como ela havia me permitido desde o primeiro encontro! A pesquisadora então me questiona: *“E você põe data, tema e local?”* ... Mostrei a ela os registros do memorial, ela lê comigo e aproveita para ajustar algumas partes trazendo mais informações e diz *“Está ficando muito bom, você viu Lori?”* O amigo presente também me dá dicas de onde “baixar” suas fotos que também peço pela utilização.

Findamos essa manhã de um encontro tão singular entre pessoas voltadas para a pesquisa das tradições e do brincar. E seguimos para o almoço em um restaurante que a galeria havia reservado para homenagear Lira.

Lori sugere uma foto, Lira pede para subir nos degraus da escada *“pra me sentir uma mulher alta!”*

O encontro estava marcado em um restaurante de gastronomia contemporânea da Vila Madalena, e lá encontramos um grupo de importantes pessoas ligadas aos centros culturais e galerias de São Paulo. Entre elas o Instituto Tomie Ohtake, o SESC - SP, a galeria Central, a loja Novos para Nós, o pessoal da ‘Gomide & Co’ e Maurício Nahas, diretor do filme Do Pó da Terra. Antes do almoço ser servido, Thiago Gomide faz uma fala inicial agradecendo a presença e apresentando D. Lira aos agentes culturais presentes e pede a ela que diga algumas palavras. Bastante acanhada ela olha para mim e eu lhe dou a mão. Ela se levanta, e diz:

"Eu fico muito emocionada, a gente reconhece a dedicação de todos da Galeria, a maneira como tudo foi arrumado. Eu fico vendo isso tudo e confirmo que a gente precisa das pessoas, de pessoas que tem sensibilidade de procurar pessoas que tem um trabalho como o meu... O valor que a gente recebe... gente... eu não sei assim como falar... chega me dar falta de ar... porque todo esse carinho, todo esse amor com a gente, essa dedicação …e sentir das pessoas, o compromisso de cada um da equipe da galeria, cada um trabalhando e fazendo aquilo que sabe e pode, para dar assistência. E ver meu trabalho sendo reconhecido, não tem dinheiro que supere esse pagamento. O contato entre os artistas que eu tive a oportunidade de ter, as pessoas que passaram em Araçuaí há vinte e seis anos atrás e estão presentes aqui hoje, e de conhecer a historiadora e o esposo dela que nos convidaram para tomar um chá e eu saber que os meus desenhos estão morando na casa das pessoas ao lado de um Di Cavalcanti, de um Brenand, e tantos que a gente não dá conta nem de falar. Isso enriqueceu também a gente. Esse contato com todas as pessoas de sensibilidade. Eu estou muito emocionada. Eu só tenho que agradecer agora!"

Um novo ciclo se abria no percurso de Lira Marques junto ao mercado das artes.

27 DE SETEMBRO DE 2021

Na capa do jornal

Naqueles dias eu ouvi comentários sobre uma matéria que seria publicada na Folha de São Paulo a respeito de Lira; em vários momentos esteve entre nós o Jornalista João Perassolo. Lá, havíamos conversado sobre como se chega à Araçuaí. E, um mês depois, lá estava Lira em matéria da capa do jornal. A matéria conta passagens da sua história de vida exatamente como Lira sempre nos apresenta. Mas embora trate da exposição atual e fale da série Bichos do meu Sertão, utilizaram fotografias antigas, com os trabalhos das máscaras e nenhuma imagem das pinturas.

JULHO DE 2022

Entrevista na galeria

O proprietário da Galeria que representa os trabalhos de D. Lira havia nos revelado suas intenções em levar o seu trabalho para o circuito internacional de arte. E assim o fez:

Em comunicação pelas redes sociais eu lhe pedi uma entrevista, e ele atendeu prontamente. Assim que o encontrei na galeria 'Gomide & Co.' eu lhe perguntei o que moveu seu interesse pela obra de Lira? E desde quando conhece seu trabalho?

Ele me contou que é mineiro e que conhecia as pinturas de Lira Marques desde sua juventude. Acompanhando sua mãe, que também era galerista, em visitas por galerias em Belo Horizonte ele viu os trabalhos de Lira se impactou desde os primeiros contatos.

Surpresa pela sua resposta, eu pergunto por que só agora direcionou todo este investimento ao seu trabalho? Com muita franqueza ao se dizer *"um comerciante"* ele afirma que sentiu que há na contemporaneidade uma abertura para expandir e acolher artistas da cultura popular como nunca houve. Em suas viagens pelo circuito oficial das principais galerias e mostras de arte da Europa e Estados Unidos, ele reconhece que está em andamento um movimento de descolonização das fronteiras da arte, de revisão da chancela da arte consagrada para incorporar a arte das culturas fora dos padrões do ocidente erudito; e de redescoberta de artistas emergentes da arte popular. Diante desta demanda ele procurou em seu repertório

por artistas representantes das minorias (negros, indígenas, mulheres etc.) e diz que recentes exposições de Lira nas redes sociais o fizeram lembrar de sua obra.

Thiago buscou aconselhamento na experiência curatorial de Rodrigo Moura que aprovou a escolha pela obra de Lira Marques e aconselhou o investimento na visibilidade dos seus trabalhos. Perguntei o que ele e Rodrigo apreciam no trabalho dela? Em sua resposta, ele aponta para qualidades como *"uma sofisticada economia cromática, e uma criatividade elegante, uma síntese que chega mesmo a ser erudita*".

Pergunto se algo a mais o sensibiliza? Ele relata que percebe um retorno dos apreciadores, chamando a atenção para a *"candura"* dos temas das pinturas de Lira ou do *"primitivismo e da evocação de uma ancestralidade"* como forças de atração das imagens de suas obras e contou que, sobretudo por depoimento de mulheres, há um conteúdo emocional que as impacta. Mas que ele, particularmente sentiu o valor do teor estético sóbrio e elegante das suas pinturas e que o contexto em torno da vida de Lira, em ser *"mulher, negra, emergente das camadas desfavorecidas"* atenderam às novas demandas das sensibilidades contemporâneas.

Segundo Thiago, internamente, no momento político que atravessamos no Brasil, com o governo Bolsonaro, instalou-se uma urgência pela denúncia do racismo e da reparação decolonial e entre os apreciadores de arte existe esta sensibilidade para adquirir obras que favoreçam estas etnias.

Thiago contou do acolhimento extraordinário da obra de Lira na contemporaneidade. De fato, nas artes, na dimensão estética que é também política, assistimos ao *"letramento racial"* (Kilomba, 2020): a desconstrução dos argumentos que sustentam as desigualdades sociais fixadas nas narrativas que hierarquizam a arte erudita e arte popular.

A curadoria da Bienal de São Paulo (adiada de 2020 para 21 em função da pandemia) registrou esse despertar para o acolhimento de artistas oriundos das nações indígenas e de comunidades tradicionais quilombolas, marginalizadas durante tanto tempo pelas elites. As produções de artistas das comunidades tradicionais ganham o mercado das artes das elites ocupando agora uma escala valorativa muito maior.

Pergunto sobre os planos para os trabalhos de Lira, e Thiago aponta algumas de suas futuras iniciativas para 2023: uma nova exposição individual para Lira, a participação de seu trabalho na SP ART 22, Art Basel em Miami Beach a possibilidade de uma publicação sobre o trabalho dela entre outros projetos que ele

pretende alinhavar com ela em um encontro próximo. E revela sua ida para Araçuaí em agosto próximo e me acena com um convite dizendo: *“Se anima Sirlene? Vamos para o Vale do Jequitinhonha?*

capítulo 7

Entre Turmalina e Berilo, a gema cardinal, prismática e basal da experiência imaginativa de Lira Marques

Serendipiti

Aceitando o convite de Thiago, voltei ao Vale do Jequitinhonha, desta vez, acompanhando a equipe da Galeria Gomide. Voamos de São Paulo até Minas Novas e, de lá, seguimos em carro fretado por 7 horas até Araçuaí. Neste trajeto foi encantador conhecer a paisagem dos municípios de Minas Gerais, próximos à Araçuaí. Thiago Gomide (proprietário da galeria), Fabio Frayha e Bruna Grinsztejh (diretores) e eu nos encontramos no voo. Sorridentes e entusiasmados pela viagem, eles me acolheram com muita simpatia. Eles estavam bastante ansiosos para conhecer o *"universo de Lira"* e também porque levavam na bagagem muitas propostas de continuidade de representação do trabalho dela, agora em galerias e mostras internacionais.

No trajeto de ida[100], pela estrada, a equipe da galeria manteve intenso e

100 Durante o trajeto de automóvel, Thiago ficou à vontade para tratar pelo celular de assuntos da agenda da galeria: mostras que participarão em países da Europa e nos Estados Unidos, obras em negociação de vendas, reformas dos ambientes de feiras, montagens de exposições, investimentos para compras de novas obras, postagens nas redes sociais da própria galeria e de outros espaços expositivos, compras de mobiliário para Galeria Gomide, artistas e obras em evidência, atendimento de clientes para compra de obras, valores de seguro das obras, publicidade de exposições, gerenciamento de funcionários da galeria, associações com outras galerias, contatos com feiras de arte internacionais, suprimentos e anúncios... discretos comentários sobre despesas em milhares de reais. Fabio dirigiu por todo o trajeto. Thiago, permaneceu o tempo todo deste

contínuo diálogo voltado aos projetos expositivos e pude presenciar os labirintos do mercado da arte

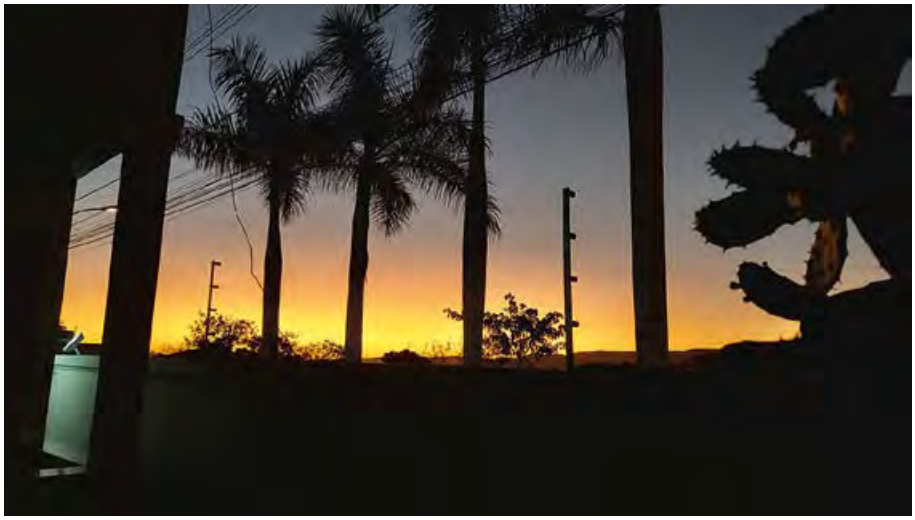
Aos poucos passamos a comentar a paisagem. Falei do quanto aquela cor do céu de Minas era especial pra mim. Thiago, muito sensível aos cenários que se abriam aos nossos olhos, comentou sobre o casario que ia surgindo, os ninhos de pássaros, as plantas pelas cercas.

Aos poucos, o frontão rochoso se apresentou na estrada como um portal para outra atmosfera que nos instalava no silêncio mineral. A paisagem nos envolveu por completo e o silêncio se fez. Logo a frente paramos o carro para tirar fotos do Rio Araçuaí.

Chegamos à pousada com o pôr do sol. Estávamos exaustos, mas logo entramos em contato com Lori Figueiró que estava na cidade à nossa espera. Marcamos pelo celular para nos encontrarmos no dia seguinte. Logo cedo, ali mesmo na pousada em que nos hospedamos. Lira pede para Lori nos dizer que sente muito, mas dessa vez não poderia nos receber em sua casa, que estava passando por

trecho da viagem em ligações telefônicas e redigindo e-mails em seu celular. Quando a “conexão de internet” começou a falhar, a preocupação. Em diversas ocasiões, paramos o carro pela estrada, quando havia sinal da web, para que ele prosseguisse com suas comunicações, muitas vezes internacionais. “Você está vendo o stress que é a vida de galerista, Sirlene?” – ele comentou, quando percebeu meu estranhamento.

uma reforma importante. Ela estava com muitos pedreiros trabalhando na casa em que mora com Palmira, sua irmã, e os filhos dela. Construindo *"um salãozinho, dois quartos, um banheiro e um canil para os muitos cachorros."* – como ela depois nos descreveu em nosso encontro.



Saberes essênciais da arte de viver: no mercado e no museu

Logo cedo, na pousada chegaram Lori e Hélia trazendo Lira. A recepção foi muito calorosa e Lira nos falou da sua enorme satisfação em nos receber em sua cidade. Ela recebe com abraços Thiago e Bruna, que havia conhecido pessoalmente em sua ida recente à SP na ocasião da inauguração da mostra na galeria e com quem ela vinha mantendo estreito contato por telefone. Fábio, que também estava no almoço oferecido em sua homenagem, ela estava conhecendo melhor naquele momento. Recebo o abraço final de d. Lira, mais demorado: *"Oh mulher de Deus, você está aqui de novo!"* – ela me diz, segredando ao meu ouvido do seu sentimento por não poder nos oferecer um café em sua própria casa. Eu peço a ela que não se importe com isso, digo que viemos para vê-la e passearmos um pouco juntos. Mas ela realmente estava aborrecida, e expõe seu sentimento dizendo:

> *"É que o mineiro gosta demais de trazer amigos em casa, Sirlene! Faço gosto de oferecer um biscoito de polvilho, o queijo da cidade com café! Mas fazer o quê? Os cachorros são muitos e estão presos no quartinho que você conhece. Dessa vez não tem jeito. Mas depois tudo vai ficar melhor para receber as pessoas e mostrar meu trabalho, quando essa reforma acabar!"*

Thiago entrega a Lira um pacote maior com papéis de qualidade, e outro menor com pincéis. Fomentos para o trabalho de Lira nas suas pinturas, que a Galeria subsidia. Mas ao ver os pincéis (modelo chato de cerdas macias e largas), Lira diz: *"OH Thiago! Você me desculpe, mas eu não uso esse tipo não!"*

Ao que Bruna prontamente responde: *"Sem problemas podemos trocar"*.

Lira se vira para mim e pergunta: *"Eu estou sendo ingrata, Sirlene?*"

Thiago mesmo lhe responde: *"De jeito nenhum, eu é que deveria ter lhe perguntado sobre o modelo que você usa!"*

Esta é Lira Marques, sincera, transparente, sensível e honesta. Sabe dizer sim e sabe dizer não. Com cuidado e delicadeza.

Lorí nos confirma que já estava marcado com Aline Senna Carmona, diretora do Museu de Araçuaí, a visita do grupo na parte da tarde. E que lá, poderiam se reunir com Lira em espaço reservado. Thiago havia solicitado um local de reunião com Lira, para expor seus projetos de levar o seu trabalho para fora do país. Pediu por momentos de privacidade para que novos acordos fossem tratados entre eles.

O pessoal da galeria pergunta à Lira o que ela gostaria de mostrar de sua cidade para eles, naquela manhã. Ela escolhe nos levar ao Mercado Municipal!

Sigo no carro com ela para aproveitar toda oportunidade de estarmos mais perto! Trocamos notícias de nossos familiares, considerações sobre os rumos do nosso país diante das eleições para presidente, lembranças e carinhos.

Thiago parecia eufórico diante de tantas cores e aromas, formas e sons, que talvez tenha lhe trazido lembranças da infância mineira. Curioso tecia comentários sobre muitos dos produtos à venda: o fumo de rolo, os chapéus de palha, as colheres de pau, os raladores etc. Lira segue tranquila, positiva.

Sempre de bom humor vai nos apresentando aos comerciantes e nos explicando sobre seus produtos, indicando suas propriedades e observa que;

"Hoje em dia muita coisa já vem preparada para os banhos de ervas, os tônicos e os remédios. No meu tempo de criança a gente tinha que aprender o que cada planta tem para nos socorrer numa queimadura, numa dor de barriga e até mesmo num desânimo."

Para além da festa dos sentidos da percepção que todos os elementos deste lugar reverberam em cada um de nós - dos intensos aromas de cada barraca, das cores e consistências de cada matéria prima, da personalidade de cada comerciante e seus modos de falar para anunciar seus produtos - o Mercado é o reino das trocas simbólicas. Aqui cultura material e cultura imaterial se apresentam instaladas e entrelaçadas em uma rede de afetos em torno de Lira.

Desta vez, visitando o mercado na companhia dela, não passamos despercebidos. Todos perguntavam a ela quem nós éramos. Eu me adiantei quando uma senhora vendedora de goma de tapioca fez esta pergunta dizendo que eu era de São Paulo. Ela me interpelou prontamente: *"Isso a gente já sabe só de olhar, mas quero saber quem são vocês para Lira!"* Eu me dei conta de como nós habitantes dos centros mais urbanizados do país, nos acostumamos a ser anônimos do ponto de vista dos relacionamentos. Nós *"nos"* pensamos a partir de uma individualidade autônoma, referenciada em nosso trabalho. E ali, naquela comunidade, acima disso interessam as relações interpessoais, de modo que somos apresentados como seus amigos. O tratamento que estas pessoas dão aos *"de fora"*, depende de quem somos na relação que temos com uma pessoa *"de dentro"* da comunidade. Este é um crivo forte que faz Lira e Hélia descreverem nossa relação a todos que fomos apresentados.

Eu reconheci algumas pessoas que Lori havia me apresentado há quatro anos. E me surpreendi com o fato óbvio de que tudo havia permanecido ali, existindo, aparentemente da mesma maneira. E não eram personagens apenas de minhas memórias, e das cantigas que aprendi, ouvindo por estes quatro anos, os CDs do Coral dos Trovadores do Vale. Presentes que recebi de Lira e Frei Chico. Para cada pessoa, eu me lembrava de um verso de uma cantiga, um trecho de história, uma pancada no tambor dos Tamborzeiros, uma brincadeira de criança, os saberes do barro, da madeira, das ervas, que tantas vezes eu ouvi nos registros de áudio dos depoimentos de Lira. Todos estavam ali, naqueles trabalhos, presentificados em uma rede de relações comunitárias, existenciais, concretas e simbólicas, simultaneamente.

Em alguns momentos, Lira apoiou seu corpo pelas muretas e observou o espaço, com seriedade. Ela vê, através da malha do real, a *"centralidade subterrânea"* (Maffesoli, 1984) a partir da qual toda a cultura do seu Jequitinhonha se nutre. Seu patrimônio de saberes essenciais.

Ela ficou muito feliz em nos mostrar o Mercado. Este local é de grande importância na sua vida cotidiana, e na sua história.

Na parte da tarde fomos ao Museu, com Frei Chico e D. Lira. O meu reencontro com Aline Sena Carmona, diretora-proprietária do museu, foi de muita alegria e cumplicidade. Ela relembrou que eu estava ali no dia da inauguração do museu. Contou que o Museu ganhou um edital nacional, em 2020, e muitas ações puderam ser desenvolvidas. Eu pude perceber que o espaço expositivo recebeu um novo projeto. E está bastante organizado.

Havia vários cartazes dispersos pelas salas da casa-museu com textos explicativos sobre os temas em torno do percurso de Lira e das pesquisas do Frei.

Novas mesas e estantes abrigam as antiguidades do acervo de suas peças: os pesados ferros de passar da mãe de Lira, os moldes de olaria de tijolos, roca de fiar das tecedeiras, moringas, máquina de moer café, a coleção feita pelo Frei de acessórios da montaria dos tropeiros, o presépio de D. Odília mãe de Lira, instrumentos musicais de batuques, as máscaras e as primeiras esculturas de Lira, os vidros com os sedimentos de argila usados em suas pinturas, potes de cerâmicas, muitas imagens de santos católicos e também de religiões de matrizes africanas e as pinturas de Lira, que ganharam molduras envidraçadas elegantes.

Agora a sala de entrada do museu está dedicada ao tema da religiosidade popular de Araçuaí, com fotografias das benzedeiras mais importantes da cidade.

Lira lhes mostra o fichário onde catalogava todo o repertório recolhido sobre a religiosidade popular para a pesquisa de Frei Chico.

Fiquei muito impactada em ver como o museu se estruturou. Nos anos de isolamento por conta da Pandemia da COVID-19, eu havia acompanhado algumas ações de Aline Sena Carmona (em *lives*) nas quais ela promoveu debates acerca dos fundamentos de um museu-escola[101]. Mantivemos contato e eu entendi seus esforços em manter o Museu. É muito revelador poder verificar o que é selecionado para ser exposto nessa curadoria de temas tão sensíveis. O grande desafio de não se perderem as essências quando se extraem os objetos de suas relações de sentido junto à vida das pessoas.

Percebi que para a equipe da Gomide, mais próxima dos meandros do mercado das artes internacional, havia algumas *"cortinas",* como membranas em seus olhos, que não os deixava absorver o que representavam aqueles objetos na vida das pessoas. Mas Thiago, Fabio e Bruna ouvem atentos os relatos de Lira sobre seu percurso, fazem perguntas e brincam: *"Tivemos uma visita guiada com a própria artista da exposição"*.

"Tem algo de Goya nessas faces; me lembra as faces do manicômio do Goya" - comenta Thiago ao ver as peças de Lira expostas no Museu. Ele pergunta a ela por que ela retrata este tema do *"medo".* Ela explica que *"assim como tem poemas que falam da miséria e do sofrimento, ela também modelou com esta intenção de falar sobre o sofrimento não só do povo de Araçuaí, mas de todo o mundo, do humano"*

101 O museu desenvolve atividades com crianças no contraturno escolar; são ações de acompanhamento de aprendizagem, desenvolvidas por meio de elementos da arte e da cultura local, fomentando a valorização da riqueza das tradições.

Fomos para o quintal onde Aline nos serviu um farto lanche e logo mostrou a sala onde poderiam se reunir com Lira. Enquanto isso, Hélia e eu fomos dar um passeio pela cidade.

Na sala reservada para a reunião Aline deixou expostos pela mesa os originais das pranchas criadas por Lira para compor o Dicionário da Cultura Popular, publicação que registra todos os conteúdos que recolheu e documentou em pesquisa de campo dedicada, junto ao projeto do Frei Chico (2013). Estas pranchas também estão sob a guarda do Museu. Aline contou que eram *"usadas"* no trabalho

de alfabetização no atendimento de apoio de aprendizagem que o museu oferece às crianças da comunidade. Quando indaguei sobre os cuidados necessários para prevenir a sua deterioração, Aline nos mostra um cabo de masseira que foi colado com fita adesiva no verso das pranchas para evitar a manipulação direta sobre a pintura. Mais tarde, Thiago, Fábio e eu, conscientes do valor daqueles trabalhos, comentamos preocupados sobre a conservação daquele conjunto de obras (foram 3 ou 4 pranchas para cada letra) que Lira se dedicou. E aqui falamos tanto do ponto de vista da significância destes trabalhos como documentos do percurso artístico da artista, como do valor econômico/financeiro que podem significam para Lira, agora que seus trabalhos passaram a ter valores de compra muito mais elevados, depois das ações de visibilidade que a Galeria Gomide investiu em sua obra.

Nos reencontramos no fim da tarde. Percebi que a equipe da Gomide avaliava positivamente a reunião que tiveram e, também, Lira parecia satisfeita com as propostas que recebeu, que envolviam novas exposições individuais, publicação de livro e participação em mostras e feiras de arte internacionais. Lori acompanhou Lira e Hélia para casa. Nós voltamos para a pousada descansar, tomar um bom banho e encontrar um lugar para jantar.

Espaço, tempo e pessoas: vínculos e histórias

Fui a primeira a chegar no refeitório naquela manhã. E lá reconheci a presença de Tião Rocha[102], também hospedado naquela pousada, o antropólogo professor tomava o seu café da manhã. Resolvi me apresentar como pesquisadora da obra de Lira e pedir seu depoimento sobre ela. Ele me recebeu em sua mesa com muita atenção e relatou este episódio:

> *"Nos tempos dos "Campos Avançados", a região do Jequitinhonha era um dos maiores bolsões de miséria do mundo. Eu trazia os estudantes da Católica de Minas (PUC- MG) onde eu era professor coordenador da área de estudos de cultura popular, trabalhava na formação de professores. Naquela época, nós saímos para conviver com os artesãos. Tantas vezes eu trouxe estes estudantes para ouvir, em rodas de conversa, Adão, D. Zefa, Lira, Noemisa, D. Isabel. Em uma dessas reuniões ficou decidido como ação do projeto, levarmos os trabalhos dos artesãos daqui para serem vendidos em São Paulo. Mas lira disse 'não'. Ela mostrava as suas peças, mas não queria vender. Depois de mostrar, logo guardava cada uma delas enrolada nuns paninhos e guardava em uma caixa no seu quarto. Mas todos insistiram tanto que ela deixou que levássemos seus trabalhos só para serem expostos. Lembro que ela disse: 'Podem levar, mas tragam de volta'. Perguntei: Lira, e se alguém quiser comprar? E ela dizia; 'Não! Não estão à venda!' E não vendia mesmo. Ela vivia do que recebia com sua mãe de trabalhos como lavadeira. Mas ela dava suas peças para quem ela gostava e isso era um indicador de confiança e de amizade. Uma vez ela me deu uma pecinha, um ser antropomórfico, um monstrinho, e, anos depois, quando me encontrou, me perguntou, 'como está o meu espectro'... eu demorei para entender do que ela estava falando, mas ela descreveu perfeitamente a peça e pedia notícias dele como se fosse um ser vivo. Ela tem um vínculo diferente com seu trabalho."*

Ainda estávamos no refeitório, tomando nosso café da manhã, quando, Lorí, e Hélia e Lira chegaram. Parece que não se viam há muitos anos, ela teve uma boa surpresa!

---

102 Sebastião Rocha, é antropólogo, educador brasileiro, conhecido como Tião Rocha, ele conduziu obras de desenvolvimento cultural e comunitário, além de ter atuado como membro de várias organizações de fomento a iniciativas na área social. Como nos "Campos Avançados", que eram unidades de ação do projeto Rondon espalhadas por todo o pais– nos tempos do governo militar. Em Araçuaí havia um "Campos" que abrigava o ano inteiro, estudantes das universidades do pais; com bolsas do governo, os estudantes passavam três meses no auxílio em áreas de extrema pobreza.

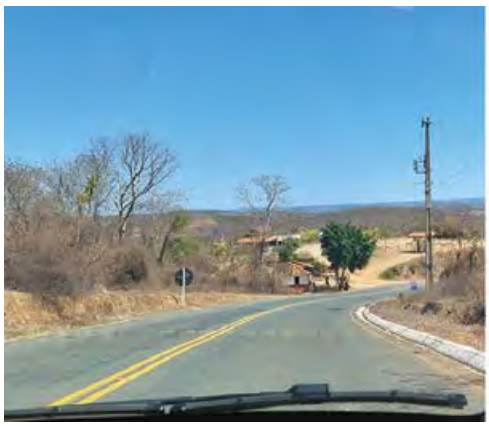
Tião segue para seus compromissos e Lira toma o café conosco.

Ela demonstrava preocupação: os pedreiros de sua reforma tinham abandonado o serviço e a obra da sua casa estava parada. Além do grande transtorno de manter os cachorros (são 12!) presos dentro de casa, isso a impedia de trabalhar em suas pinturas. Ao ouvir isso, Thiago ofereceu a Lira a possibilidade de a galeria alugar uma casa, talvez na sua rua mesmo, para que ela não interrompesse sua produção. Lira agradeceu, mas disse que daria um jeito. Thiago insistiu na oferta, *"talvez uma sala, ou galpão"* ele poderia alugar ou até mesmo comprar para que ela pudesse continuar trabalhando. Lira recusa com certo mistério. Ele se afastou da mesa, então eu tomei a liberdade de *"assuntar"* com ela sobre este tema. Disse-lhe que ela não precisava ficar constrangida, expliquei que era uma prática comum de um *"marchand"* garantir o espaço para a criação dos artistas que representam; disse também, que a galeria estava obtendo um excelente retorno com a venda dos trabalhos dela e que este custo não era tão significativo frente ao que estavam conseguindo estimar com a venda de seus trabalhos nas exposições internacionais. Mesmo assim ela parecia inflexível na recusa. Então perguntei, qual era a sua razão para isso? Foi então que ela me disse:

"Ô gente, como é que eu vou explicar? Meus desenhos... É um ritual. Não acontece em todo lugar. Isso eu preciso respeitar."

Lira falou isso em um tom tão cauteloso e solene que ninguém mais ousou questionar.

Naquela manhã fomos visitar o município de Berilo para conhecer as ceramistas da região. Fui no carro de Lori. Realizando sonho antigo, em pegar a estrada com esses dois e entrar pelo sertão que eles conhecem tão bem.



No caminho eu peço para Lira me explicar melhor o que ela quis dizer quando descreveu seu processo de pintura como *"um ritual que não acontece em todo lugar",* e ela me diz:

> ***"A casa da gente** Sirlene, **está rodeada de encantamento**. Tem lugar que você chega e te dá paz; tem outros que você não sabe dizer o porquê, mas chega até a te adoecer. Você não percebe isso Sirlene? Pois então, é disso que eu falava. Dessa coisa que rodeia a gente. **A minha casa, naquela varandinha, é o meu lugar de criação. Ali eu preparo as terras – bato os torrões no pilão, peneiro, trago a água e a cola. Escolho as cores, dou a primeira mão dos fundos. Aí eu espero. E os Bicho vem!"***

Lori dirige acelerado e a paisagem muda bem depressa. Atravessamos espaços e tempos...

Elas estão lá, lavando roupas no rio.... e... por toda parte.

... as terras de Lira.

Pergunto pra Lira como foi fazer todas aquelas pranchas que vimos no Museu, para o livro de Frei Chico.

"A Sirlene , quando ele falou comigo pra fazer estes desenhos e eu não queria fazer não. Foi um Deus nos acuda pra me convencer. Eu falava que não sabia. Mas eu tinha era receio porque toda a vida Frei Chico foi muito exigente. E eu tinha medo de não contentar. Mas ele falou que queria que o desenho representasse as coisas que são do povo, e ele disse que só eu tinha acompanhado a pesquisa e sabia do que ele estava falando. Então quando eu aceite de fazer eu logo pensei em fazer 3 ou 4 pranchas para cada letra, assim ele podia escolher. Por isso que tem aquele monte. Como tinha muitos simbolismos, eu sabia porque eu lidei muito com rezadeira que mãe levava desde que eu era menina, então eu fui imaginando uma plantinha de chá, umas raízes, até coisas dos orixás, que eu só conheci depois que o Frei me levou pra conhecer um terreiro. Foi aí que eu conheci as minhas raízes e eu fiz empenho de conhecer cada vez mais. Porque eu fui criada na igreja católica. Mas nas pesquisas o Frei que me orientou a conhecer meus antepassados. Eu fiquei foi empolgada. Isso foi lá trás. Cada desenho tem um simbolismo Sirlene. Por exemplo uma escada, é uma coisa que tem uma força que indica mudança, o sol, não precisa dizer o poder que esse desenho tem. O desenho tem a mesma força que uma palavra. Eu fui fazendo, tanto. Quando acabei minha cabeça ficou fraquinha. Eu sempre trabalhei foi assim. Eu faço até gastar. E quando ele gostava pra mim era um alívio. Uma vez que ele me dava garantia que estava bom, nossa senhora! E eu não queria fazer no começo, eu não queria. Tem uma letra lá que tem um cálice com uma cobra saindo de dentro, tudo isso eu sei, a gente vivenciou isso na imaginação. A imaginação vai andando. A imaginação da gente vai fluindo, abre porta, sim, flutua, e te deita leve depois. Eu sempre trabalhei assim, dessa maneira. Sempre foi uma riqueza. Quando eu imaginei as runas, eu comecei a desenhar os símbolos que a pesquisa me trouxe, mas também desenhei o que a imaginação pediu, a balança, o caracol, o triângulo, as alianças, o tronco, a âncora, a morte, eu fui fazendo o que eu imaginava. A estrela, a espada, todos os símbolos que apareciam na cabeça eu fazia. Tinha pessoa que vinha em casa e logo que via já entendia. Eu percebia, mas outros eu tinha que explicar, da minha maneira. Mas eu falava pra eles que eu não estava pretendendo ler a sorte de ninguém. Não era isso. Mas como eu gostava dos símbolos e a gente lidava com a religiosidade popular, eu sentia que os símbolos era uma riqueza. E o Frei falava que tinha padres que eram preparados para usar o simbolismo para se aconselhar. Ele não era desses."

Chegamos à chácara de D. Maria José Gomes da Silva, a Zezinha.

Assim que é apresentado ao marido de Zezinha, Thiago lhe indaga pelo o que está à venda? E ele lhe responde: *"Nada do que está fora, só que o está no armazém (uma pequena sala lá no fundo da chácara!"*

Por toda parte que olhamos, vemos peças em cerâmica instaladas pelos canteiros e passagens ao redor das construções todas caiadas, branquinhas!

Zezinha é casada, tem duas filhas e um companheiro que lhe deu apoio ao seu ofício. É conhecido o seu relato sobre isso no filme *'Do Pó da Terra'*. Ela sempre foi o *"arrimo da família"*.

Cada uma de suas peças tem em média 70 centímetros de altura. Zezinha diz que: "*A qualidade foi ficando cada vez mais exigente, eu tive que aprender muito nos cursos da cooperativa nesses mais de 30 anos."*

Peço a ela uma foto diante de um de seus enormes fornos, pintados com a mesma tabatinga (argila branca) construídos por ela mesma. De lá saíram *"Bonecas"* que estão atualmente em todos os continentes do planeta. Tudo começou em um quartinho. Eu pergunto a Zezinha como foi construir este *"templo da cerâmica"* e ela responde: *"Olha minha filha, eu saí buscando a boniteza da vida, o tempo passou num instantinho, só sei dizer que foi com amor!"*

D. Zezinha é uma expoente exemplar entre tantas mulheres que, seguindo as orientações das inúmeras ações dos programas de apoio ao artesanato do governo do estado de Minas, se dedicaram à feitura de bonecas e artefatos a partir de um código estético geral conduzido pelo mercado. É claro que ela pode aderir ao seu trabalho características específicas: ela foi uma das primeiras que modelou as mãos das suas mulheres com dedos e unhas pintadas. Mas, é fato que, para alcançar a solução de necessidades básicas de subsistência que sofria com sua família, ela atendeu a todas as padronizações de forma, consistência e cores dos engobes de tintura, de desenho, motivos, métodos de queima etc. A força dos artesãos unidos em associações, mantêm as tradições de feitura da cerâmica alinhadas às conduções ditadas pelo mercado *"neste lado do Jequitinhonha"*. Lorí promete um dia me levar do *"outro lado"* onde o artista Ulisses fez sua tradição. *"Lá a força é outra, Sirlene!"* - ele me diz ao irmos embora.

É muito difícil descrever o que esta imagem contém. Camadas de tempo acumulado. Vejo muitas flores modeladas caprichosamente na argila que foi mesclada com água. Flores muito bem cuidadas na secagem diante da aragem e levadas ao calor do fogo. Agora estão aderidas a uma pedra gigante, como que entregues novamente à rocha mãe. Diante dessas duas mulheres que entregaram suas vidas à arte do barro e que, tiveram destinos tão diferentes. Duas forças de transformação da potência do encontro entre os quatro elementos. Elas se encontram agora na felicidade de terem alcançado uma *"paz de espírito"* inigualável.

No caminho de volta passamos pela *'Associação dos Artesãos de Coqueiro Campo'*, na comunidade de Campo Buriti, em Turmalina. Uma espécie de central de vendas da Cerâmica do Vale do Jequitinhonha. A centena de esculturas de mulheres, as chamadas bonecas, expostas à venda, nos dá uma ideia da quantidade de ceramistas que se dedicam ao ofício atualmente, escondidas nos recônditos do Vale.

Voltamos para a pousada pela estrada já era noite. Voltei conversando com Lira. Não sei como a conversa se desdobrou, mas quando dei conta ela estava falando de seus sonhos:

> *"Eu tinha determinados sonhos, Sirlene, que me incomodava muito. E Sá Luiza, a rezadeira que era minha vizinha, falava muito em sonhos. As vezes eu perguntava a ela, as vezes eu perguntava à Zefa, não que eu ficasse encucada com o que elas falassem. Mas eu só queria entender, porque era sempre que eu sonhava. Eu comecei a escrever ,*

não tudo, mas eu resumia e colocava a data. Para perceber de quando em quando aquele mesmo sonho voltava. Muitas vezes, pela manhã, quando eu acordava eu não lembrava do sonho. Eu passava o dia matutando: que foi que eu sonhei? Aí quando ia passando o dia, a imagem ia formando. E com o tempo eu sabia contar o sonho. Isso foi assim, reinando, reinando, reinando. Eu sonhando muitas vezes com a mesma cobra, que sempre queria me pegar, mas ela nunca me pegou. Ela corria muito atrás de mim, mas eu acordava antes dela me pegar. As vezes essa cobra virava outro animal. Ela já virou um cavalo arreado preto, bonito que abriu as patas pra mim. Às vezes ela virava um bichinho pequeno. Às vezes eu sonhava com um avião rodando e jogando bombas. Eu me escondia, debaixo de uma cama, mas sempre uma parte do meu corpo ficava aparecendo. Eu também sonhava com cidades antigas que eu nunca fui, com ruas estreitas, onde eu via muitas obras de arte quebradas amontoadas nas ruas, tudo quebrado, mas eu estava perdida. Ou então eu sonhava com cidades diferentes, como nunca eu vi. E nelas eu galgando penhascos em que eu vejo abismo, mas eu não caiu. Outras vezes eu sonhava com cemitério, onde eu cavava e descobria corpos desformes, parece que eu querendo descobrir alguma coisa debaixo da terra. Era uns sonhos bonitos, mas difíceis. Sempre eu vencia as dificuldades. Mas tudo trazia temores. Eu retratei muitas coisas dos sonhos nas peças. Quando eu fui a Salvador pela primeira vez, fazendo a pesquisa com o Frei, eu não lembro o nome do museu que eu visitei. Mas logo que eu fui entrando eu topei com uma peça que o homem tinha uma cobra enrolada na cabeça semelhante ao homem do meu sonho. Aquilo eu fui pro outro mundo e voltei. Como podia estar ali, uma imagem que me perseguia em sonhos. Mas Frei Chico me explicou que as imagens viajam no sangue da gente, pela linhagem da gente. Frei via eu trabalhar quietinha e ele sabia que tudo saia da minha imaginação. Ele se sentava embaixo daquela mangueira do quintal e ficava fotografando e via que a minha referência era só a minha imaginação e meus sonhos. Mas as vezes, eu tinha aquelas crises, aquelas coisas. E quando eu fiquei doente um tempo. Minha amiga Tereza e Frei Chico começaram a se preocupar, porque eu passava mal mesmo e comecei a tomar uns remédios pra pressão alta, mas não estava adiantando.. E eles acharam que era bom eu conversar com um psicólogo. Mas eles não falaram comigo não".

Ela começou a contar passagens que eu já tinha ouvido dela, mas deixei que falasse, confirmando a importância e o papel de narrarmos tantas vezes a nossa própria história. Lira então continua:

"Ai me disseram que iriam me levar para um tratamento com o Dr. Willian. Eles me falaram que era pra tratar do coração. E Tereza me falou que eu levasse o álbum de fotos dos meus trabalhos. Eu achei positivo porque eu tinha medo de morrer do coração. Eu tinha crises. Vai assuntando, Sirlene! Eles falaram: "Você vai viajar pra um tratamento e leva seu álbum" só isso. Eu não questionei. Eu fui pra Belo Horizonte e fiquei na casa de Teresa. Eu nunca tinha ido num prédio daquela altura. Aquilo já foi me assustando. Ela deixou passar uns dias pra me dizer que eu ficasse tranquila, mas que o médico era na verdade um psicólogo. Ôh Sirlene, quando ouvi isso, eu só faltei abrir os braços assim e derrubar era tudo. Disso que eu tinha vontade: sair batendo nas paredes do apartamento! Mas Tereza é uma pessoa muito boa, eu não ia fazer isso. Me segurei foi muito. Só gritei que eu não tinha nada pra falar com um psicólogo. Eu não ia e pronto! Ela quase morreu, sem saber o que fazer. Mas ela foi me acalmando. E eu fui. Quando chegou no consultório, veio o dr Willian, e eu lá com o álbum. Ela me disse depois que naquele momento ela quase caiu pra traz de tanta vergonha do meu acanhamento, com medo de nada dar certo. Mas Deus é muito bom! Quando o homem chegou, eu olhei pra ele assim, e vi que o homem inspirava só paz! Aquele olhar, naquela pessoa tão fina e educada! E eles devem ser preparados praquilo que, vou falar, eu estava unhenda por dentro, era só zangaria. E ele me recebeu com delicadeza, pediu pra Tereza ficar na sala de espera. E foi bom demais, ele disse "Eu fiquei sabendo que você faz coisas muito bonitas, e eu queria ver". Isso me alegrou. Ele olhou o álbum todinho elogiando muito. Eu nunca tinha mostrado meus trabalhos e conversado sobre eles assim. Ele marcou outro dia. E foi marcando, eu ia com o coração na mão. Eu fui debulhando. Ele perguntou dos tipos de pessoa que eu tinha convivência. E dos meus sintomas. E dos medicamentos. Ele pediu muitos exames. E até em psiquiatra me mandou. Fiz muitos exames e ele pediu um semestre de tratamento psicológico. Ele escolheu no álbum, algumas imagens que ele queria estudar comigo. E foi assim. Oh Sirlene, e foi minha valência! Porque foi uma pessoa maravilhosa que me ajudou muito. Você pode conhecer por nome de Willian Cesar Castilho. E depois disso diminuíram muito

os sonhos perturbadores. E eu passei a entender, você sabe Sirlene, que os sonhos não vem para assustar. É que eu tenho sensibilidades. E muitas coisas aparecem nas peças, por conta dos sonhos. A gente visita muitos mundos nos sonhos. Eu fui fluindo isso tudo no meu trabalho. Fui me libertando. A imaginação da gente flutua. Vai longe. Desprega da gente. A gente pode se alimentar do que imagina. Eu sinto que eu tenho essa sensibilidade. Eu posso fluir pelos símbolos. Eu aprendi isso. Isso me trouxe paz no meu coração. A gente adquiri intimidade com a sensibilidade e deixa fluir. Isso pra mim é arte. Porque o artista dá passagem para o que quer vir por ele. O Ulisses fez isso. Essa arte vem das entranhas da gente. Vem do coração. Eu não sei explicar. Mas hoje meus Bichos têm humor, porque eu tenho paz no coração. A gente chega lá. Minha mandala é a forma que eu posso dar ao movimento., Toda vida eu gostei do círculo, o redondo é vida é o que costura tudo o que vive."

Eu disse a ela que tudo isso a gente sente quando contempla seu trabalho.

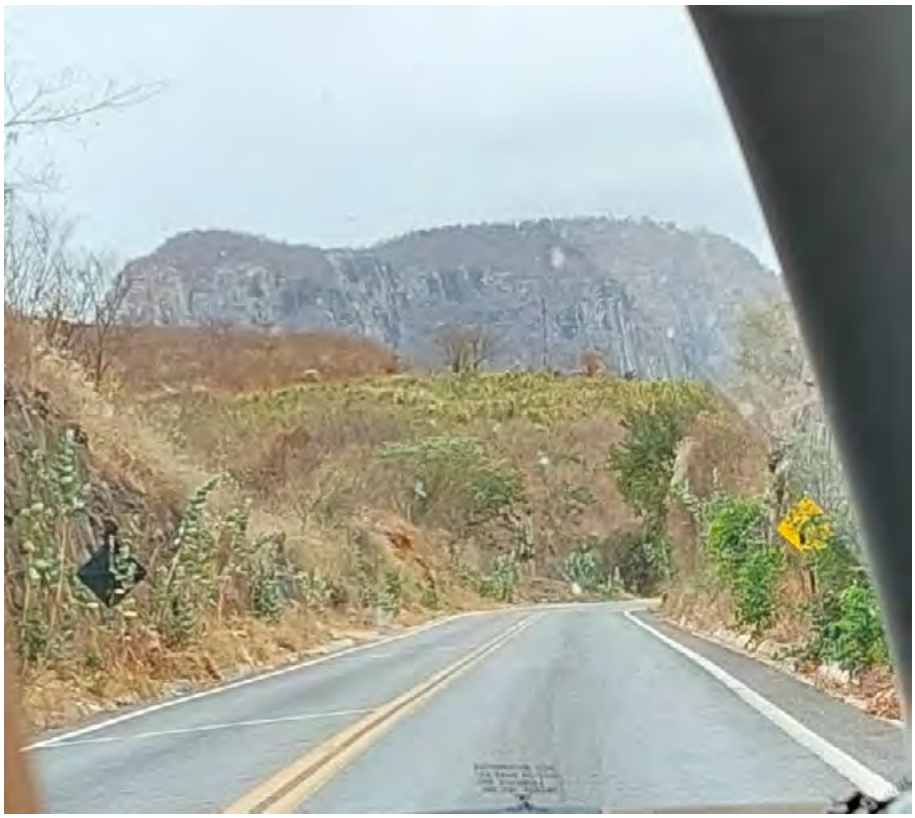
Quando chegamos já era noite. Fomos dormir exaustos.

No dia seguinte saímos bem cedo rumo à Montes Claros, para tomar o avião de volta à São Paulo. Lira veio à pousada, se despedir de nós antes de nossa partida.

Ela estava muito emocionada e agradecida pela visibilidade que seu trabalho tomou com as ações da Galeria e se despede da equipe da Gomide muito sentida por termos ficado pouco tempo.

No trajeto da volta, foi muito evidente perceber o quanto aquela vivência, mesmo em tão poucos dias, foi capaz de transformar a todos nós. Viemos em silêncio por todo o trajeto de 7 horas.

O afloramento do costão rochoso despede de nós fechando aquele portal.



capítulo 8

Da fidelidade à matéria onírica mineral aos simbolismos do Centro

Mão Cor Ação

A mão que amassa
Sua própria carne
É mão fechada, punho em riste
A mão que abre
Mostra extensões
Exibe palma, caminhos e cruzes
Emite e recebe comunicações
Mão é extremidade de braço
Braço é meridiano do centro
Coração velado no peito
Mão fechada toma a forma de coração
Mão aberta expressa
E recebe mensagens direto ao coração
Mão matéria que modela Massa
Massa de mão que se recria ao modelar
Matéria
Mão que pega na massa
E labuta singela,
Labuta com calo que ajusta
Ferramenta
Mão que fala e dialoga
Com pentagrama
Cinco unhas que crescem
E expressam vigores palavras

(Pablo Andrés Bursztein, 2021)

“Eu vou fazendo, fazendo,
até que parece que alimpa minha cabeça.
Eu sinto levinha, levinha...Me dá tontura…
Eu fico oca…É a cabeça e o coração.
Eu gosto de fazer aquilo qu’eu mesma
contemplo e gosto.
Eu tenho maior ciúme naquilo qu’eu faço,
eu sei da delicadeza.
Eu gosto de estudar muita coisa,
estuciar isso, estuciar aquilo.
e o que dá certo eu gosto de pr osseguir.
É a maneira de ver, de sentir....
Parece que um trem pega na mão da gente
e aí vai sem dificuldade…
É os antepassado da gente…

(Lira Marques)

Um percurso de fidelidade à terra

Lira Marques, mesmo antes de poder tocar o barro, adivinhou[103] na terra o seu caminho, sonhou modelar na argila os seus brinquedos. Ensaiou o gesto na cera de abelha recebida de seu pai, o sapateiro Sr. Tarcísio, mas desde então, já sabia preparar-se para outro encontro: com a terra que viria das mãos de sua mãe.

Os muitos relatos que acompanhei de Lira[104] sempre se iniciam com este episódio, confirmando em primeiro lugar, a força de uma narrativa autobiográfica na construção da identidade, e também a eficácia da experiência dos *"devaneios ativos"* que nos convidam a agir sobre a matéria, como descrita por Bachelard (2001):

> (...) precisamos considerar as realidades materiais verdadeiramente primordiais, tais como nos são oferecidas pela natureza, como convites para exercer as nossas forças. Somente então remontamos às funções dinâmicas das mãos, longe, profundamente, no inconsciente da energia humana, antes dos recalques da razão prudente. A imaginação é então cortante ou ligante, separa ou solda. Basta dar a uma criança substâncias bastante variadas para ver se apresentarem as potências dialéticas do trabalho manual. (BACHELARD, 2001, p.25)

Como matéria dos sonhos de criação da menina Lira, sua imaginação apontava para a argila na escolha do seu leito onírico. A mãe adiou o desejo da filha, alertou sobre os caprichos do barro no seu ofício que, sem a garantia da queima, era preciso pesquisa e invenção para que as peças não se esfacelassem com facilidade. A criança acatou as instruções de sua primeira mestra, e esperou pelo tempo certo para poder tocar a argila. O preceito intensificou ainda mais o seu desejo e o seu respeito pela materialidade terrestre. Isso lhe trouxe o aprendizado

103 Escolho o verbo adivinhar, porque no termo "adivinho', como indicaram mestres em linguística, vem do latim "ad divinus", quer dizer para o Divino, como intuo que Lira dedicou seu percurso.

104 Não apenas os relatos que ofereceu pra mim, mas os relatos que presenciei entregar à jornalistas, galeristas, a outros artistas e amigos, sempre há referência a esta passagem da infância. A narrativa se repõe compondo o sentido de sua iniciação.

principal dos sonhos do alquimista: ter paciência e moderação (Bachelard, 2001, p.189).

Crescida, a garotinha inicia suas primeiras peças, no intuito de ser como a mãe e modelar presépios. Mais jovem, a fascinação tátil com a qual Lira sonha a substância argilosa, faz com que ela busque criar com a terra seguindo seus impulsos. Como quem atende a um chamado, Lira é tomada por vontades repentinas de criação no barro, que lhe *"despertam alegrias musculares"* (Bachelard, 2001, p.1). Por vezes, ela tem necessidades psíquicas profundas, de expressar-se na argila. Mas agora é impedida de modelar, pela necessidade de manter-se no trabalho: ajudar a mãe em sua árdua rotina de lavadeira. Lamentando-se pelo cansaço do corpo frágil no serviço exigente, Lira ganha um tesouro, que no futuro irá definir seu destino: as cantigas de trabalho da tradição de sua comunidade. Sem ainda valorar esta riqueza, sua imaginação sonha acordada com a experiência positiva do reencontro com a terra. Lira diz com convicção:

> ***"Desde menina eu respeito essa vontade, essa ânsia que me dá, de modelar o barro. Se ela passar não adianta mais. Aí não vou criar nada com sentido."***

Lira sabe que *"não se faz nada de bom a contragosto, isto é contra-sonho"*, como diz Bachelard (2001, p.75). Em muitos de seus relatos, D. Lira testemunha os *"devaneios da vontade"* suscitados pela matéria terrestre (Bachelard, 2001), sobre os quais, a imaginação se volta naturalmente seguindo os sonhos de trabalho contra a matéria. Neles ela descreve a delícia da temperatura, da plasticidade e do surgimento das figuras no barro que povoavam seus devaneios.

Assim, o dinamismo organizador do imaginário (Durand, 2001; Ferreira-Santos & Almeida, 2012) excita a *"função dinâmica das mãos"*, oferece sentimentos de confiança impulsionando a perseverança, revelando sua face sedutora e anunciadora da forma a ser configurada.

> É na modelagem de um barro primitivo que a Gênese encontra as suas convicções. Em suma o verdadeiro modelador, sente, por assim dizer, animar-se sob seus dedos, na massa, um desejo de ser modelado, um desejo de nascer para a forma. Um fogo, uma vida, um sopro é uma potência na argila fria, inerte, pesada. A argila, a cera, tem um potencial de formas. (Bachelard, 2001, p: 81)

Dos devaneios da vontade às confidências na argila

Na adolescência ela dispara uma relação processual com o barro. Lira modela suas angústias em uma relação confessional, introvertida. A criticidade da sua juventude, a partir de seu senso de justiça apurado, Lira encontra escuta e refúgio na terra molhada onde ela recria imagens que sua percepção sensível recolheu diante do que vivencia.

Lira modelou a miséria e o abandono daqueles que sofriam, aos seus olhos, pelas desigualdades e injustiças sociais. E o fez, não como recurso de denúncia, mas para si, como um modo de livrar-se do que lhe aflige. Confirmando que "*a matéria suave, suaviza as nossas cóleras"* (Bachelard,2001, p.67), pois:

> Assim que a mão toma parte da fabulação, assim que as energias reais estão envolvidas numa obra, assim que a imaginação atualiza suas imagens, o centro do ser perde a sua substância de infelicidade. A ação se torna no mesmo instante o nada da infelicidade. (BACHELARD, 2001, p.17)

Nos primeiros tempos, suas criações atenderam às forças viscerais de sua revolta e compaixão. E este estado emocional indignado, por vezes enfurecido, a acompanhou nos primeiros anos de sua juventude, na modelagem dos dramas vividos pelo seu povo. As energias tectónicas da terra, que um dia foi magma incandescente a romper a crosta, abrigaram a sua raiva e seu desespero de moça furiosa diante das doenças dos desabrigados, do desamparo das mulheres grávidas, da tristeza

das crianças famintas. Estes seus primeiros trabalhos não passaram pelo processo de queima, modelar a argila lhe deu alívio, como um caminho terapêutico, Bachelard dirá que:

> O trabalho sobre os objetos, contra a matéria (terrestre), é uma espécie de psicanálise natural. Oferece chances de cura rápida porque a matéria não nos permite enganarmo-nos sobre nossas próprias forças. (BACHELARD, 2001, p.25)

Por esta razão, podemos dizer que Bachelard não está falando apenas do homem que transforma a matéria, como via de mão única, mas também da matéria que transforma a pessoa. Segundo Jean-Jacques Wunenburger[105], ao tratar do imaginário artesanal, Bachelard nos revelou que os materiais transformam o homem, que para o artesão a matéria é viva, relacional e formativa, tanto do ponto de vista cognitivo e técnico, quanto psíquico-emocional. Para Wunenburger, a partir das reflexões bachelardianas, podemos afirmar que, os trabalhos dos artesãos das sociedades tradicionais sobre a lã, a madeira ou o barro, são dotados de comprometimentos afetivos, poéticos, emotivos a partir de uma relação subjetiva profunda com a *"imaginação material"* (Bachelard, 2001).

> A argila também será, para muitas almas, um tema de devaneios sem fim. O homem se perguntará indefinidamente de que lama, de que argila ele é feito. Pois para criar sempre é preciso uma argila, uma matéria plástica, uma matéria ambígua, onde vem unir-se a terra e a água. Não é em vão que os gramáticos franceses discutem se a argila é masculina ou feminina. Nossa doçura e nossa solidez são contrárias, elas exigem participações andróginas. A argila certa já deveria ter terra suficiente e água suficiente. BACHELARD, 2018, P.116)

O devaneio ligado à terra corresponde à realidade do artesão da modelagem da argila e se compõe realmente dessa ambivalência: exige esforços vigorosos na preparação da massa e solicita gestos suaves de acabamentos de superfícies. A própria matéria, em sua composição estrutural resiste, ao mesmo tempo em que sua plasticidade expande, deforma, acolhe os gestos na forma criada.

Neste aprendizado, a escola de D. Lira foi uma atividade artesanal. Guiada pela busca apaixonada das formas que desejava criar, Lira procurou aprendizado entre as mestras artesãs de sua comunidade, com quem aprendeu *"a lida"* com a matéria: o lugar onde buscar a argila perto dos riachos; quando tirar o barro da terra pelo mapa lunar; como transportar até sua vila; como tratar aquela materialidade para dominar suas propriedades; como fazer a peça de argila passar pelo fogo na

105 Conferência do filósofo francês transmitida pela plataforma Zoom/internet, https://www.youtube.com/watch?v=rvH78XX4ekg&t=295s na extraordinária oportunidade proporcionada pela profa dra Blanca Solares à frente do Colóquio Internacional Imaginários de la Naturaleza, promovido por CRIM-UNAM: https://www.crim.unam.mx/ ,2020

montagem da queima; a escolha da lenha adequada, no corte correto; o tempo para o fogo cozer seu trabalho. Tantas vezes a menina buscou lenha e água para o fogão de sua mãe, que estes esforços pesados já eram íntimos de seu cotidiano.

Todo este patrimônio de práticas imersas nas tradições das culturas tradicionais (Saura & Zimmermann, 2020) e, portanto, como saberes de transmissão oral (Monteiro, 2019) são oficialmente designadas pelas categorias cultura material e cultura imaterial e constituem manifestação da rede de bens simbólicos que compõe a cultura no sentido processual (Ferreira-Santos, 2004).

Com o seu forno montado em seu quintal pronto, Lira torna-se uma ceramista do Vale do Jequitinhonha. Registrada nas belas fotos capturadas pelo Frei Chico.

Pressionada a enquadrar-se nas categorias que determinam a *'utilidade'* de suas criações ela se autodenomina artista-artesã da cerâmica. Lira aprendeu tudo sobre as relações com os quatro elementos da natureza, que a prática dos ceramistas envolve, nos saberes da tradição oral de sua comunidade. Compondo e participando das etapas de seu trabalho, a convivência com estes elementos lhe ofereceu a consciência de pertencimento ao ciclo dos elementos, em perpétuo intercâmbio de forças. Podem ser forças de combate ou de temperança, mas, sempre, forças de transformação. A terra excita e acolhe as vontades da criação. A água cumpre sua vocação de trazer plasticidade à rocha compacta. O ar atua com serenidade na secagem da peça. O fogo que transforma e restaura a solidez da rocha e dá resistência à matéria criada. Esta *"aventura da percepção"* (Merleau-Ponty, 2015b) engajada aos elementos naturais enriqueceram seu processo criativo.

> O forno é o lugar das transformações, o atanor humano é a morada do coração. O coração é a morada das transformações e suas operações de mudanças são os 'vai-e-vens' da consciência, estados cambiantes do ser, alterações das colorações internas, que se correspondem com as mudanças que experimenta a pedra bruta no crisol do alquimista. (CRESPO, 2008, p.260)

Respondendo à fidelidade e ao entusiasmo com os quais Lira devotou-se à esta materialidade, a argila irá retribuir em seiva e nutrição ao seu processo de formação pessoal. Este é o enigma da reversibilidade do "*Cogito Amassador"*, do ser que pensa e sonha uma massa ideal e ao agir tem seu próprio Ser sendo modelado;

como descrito por Bachelard:

> A intimidade de tal sonho de uma massa perfeita vai tão longe, as convicções que ele proporciona são tão profundas, que se pode falar de um cogito amassador. Os filósofos nos ensinaram a estender a outras experiências que não o pensamento, o cogito cartesiano. Falam-nos particularmente do cogito biraniano no qual o ser encontra a prova de sua existência no próprio ato de seu esforço. (BACHELARD, 2001, p.65)

Bachelard fala aqui do trabalho de uma consciência atada à atividade criadora com a terra, que se apresenta nos *"esforços bem-sucedidos"* da mão que amassa. Nela vê atuar a fenomenologia do contra, a partir da qual, ao agir sobre a matéria do mundo, o Ser age sobre si mesmo. Como na metáfora que ele oferece da mão fechada em punho, que ao apertar-se, se reconhece enquanto massa primordial que cede, resiste e diz: *"Eu sou massa em mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial"* (Bachelard, 2001, p.65).

Concluindo que as mãos também têm seus devaneios, Bachelard afirma o nosso dever em *"descobrir os poemas do tato"* (Bachelard, 2001, p.66). Lira parece ter esta consciência desde a infância. Sua busca pela afirmação na arte cerâmica é conduzida pela imersão neste *"cogito amassador"*: a convicção de que pela relação criativa e necessária com esta materialidade, pela confiança na vocação da terra, simultaneamente expressiva e estruturante (Ostrower, 1996), ela irá cumprir sua jornada.

Por meio desta entrega ao cogito amassador, Lira encontra um caminho de expressar seus sentimentos e emoções, de narrar sua história, de afirmar sua ancestralidade, de encontrar seu pertencimento no mundo, integrada à sua comunidade, e, neste percurso, intensifica caminhos de construção de sua *"pessoalidade"* (Berdyaev, 2009, apud Comberg, 2018).

Com Cromberg (2018) e Ferreira-Santos (2010; 2021) fui apresentada ao personalismo de Berdyaev. Nele a concepção de pessoa se opõe à categoria de indivíduo. Enquanto este último está submetido aos condicionantes das totalidades biológicas e sociais que atuam sobre o Ser (fontes de objetificação e alienação humana), a pessoa pode alcançar a liberdade unindo alma, tradição e ancestralidade, através do exercício criador. (Berdyaev apud Ferreira-Santos). Destes estudos compreendi que a *"pessoalidade"* (Berdyaev, 2009, apud Comberg, 2018) é uma conquista da consciência diante da singularidade de um destino. Tornar-se pessoa, nesta perspectiva, é uma possibilidade de *'sermos nós mesmos'* em uma jornada de vida envolvida em acontecimentos, encontros e destinação. É nessa trajetória que

percebo o percurso trilhado por D. Lira. Ela confiou seu destino a esse engajamento existencial com uma materialidade desde a infância. Desta afirmação positiva encontrou seu o *"mestre iniciador"* como nos apresenta Ferreira-Santos:

> (...) um encontro iniciático com um iniciador(a) que, de uma maneira maiêutica (parideira) auxilie a pessoa a exteriorizar-se e realizar-se na sua própria busca, que a ajude a dar a luz num segundo nascimento, a rigor esta é a base de toda prática educativa (ex ducere) latino mediterrânea. (FERREIRA-SANTOS, 2006, p.48)

Bastou receber o encorajamento de Francisco van der Poel, o amigo, admirador, mestre e parceiro de pesquisas e trabalhos, para Lira afirmar, pela cerâmica, a sua tradição na negritude. Valor que não se restringe à sua cor de pele, a negritude compreende o sentimento de orgulho e a conscientização acerca da valorização das dimensões culturais, pertencentes às nações da África. Lira representa em sua comunidade a afirmação do valor de princípios espirituais, estéticos, relacionais, educacionais e medicinais da ancestralidade indígena e sobretudo, africana.

A identidade à flor da pele

Em suas modelagens na argila surgem aldeias inteiras, em rituais circulares. Lira cria esculturas que reconstituem as festas de seus ancestrais que povoam a sua imaginação.

Seus antepassados reaparecem em movimentos sinuosos de corpos dançantes e batuqueiros. Nos grafismos que adornam seus corpos e seus adereços Lira expõe suas linhagens. Ao vê-los, é possível ouvir os cantos e as batidas dos *Tamborzeiros da Irmandade do Rosário* (Figueiró, 2018, 2019): entidade da qual Lira é madrinha e recebe homenagens todos os anos nas Festas do Divino. Com suas aldeias podemos imaginar sua convivência em nações africanas. Mastros levantados em sincrética simbologia. Crianças participam dos festejos onde rei e rainha são coroados. Braços ao alto, mãos em palmas e bocas abertas gritam: Viva!

Para quem presenciou a roda dos tamborzeiros da irmandade de *Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de Araçuaí*, é fácil reconhecê-los nas cabeças inclinadas, nos joelhos dobrados, em corpos retorcidos em estripulias e gingados, nas suas pequenas esculturas: gestos da tradição impressos no corpo das novas gerações.

Mas, como afirmou a amiga de Lira que tanto contribuiu para a visibilidade de seu trabalho, a antropóloga e pesquisadora da cultura popular Lélia Coelho Frota, ao publicar seu Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, em seu verbete dedicado à Lira:

> Essa reconstituição de sua etnicidade não se dá, entretanto, de maneira nostálgica, imobilista, ou com o preciosismo de uma arqueologia estética. Tudo ali vibra e continua a vibrar, seja nos batuques de Araçuaí, seja na incorporação de outras vivências religiosas ao longo do tempo que a fazem representar o presépio com o Menino Jesus negro. (FROTA, L. C., 2005, p.315)

Lira não traduz a sua tradição ancestral em um suporte material, mas, de modo inverso, por meio da própria intimidade corpórea com esta materialidade é que o conteúdo de sua arqueomemória se presentifica. Isso é possível porque essa

"gesticulação cultural" (Ferreira-Santos, 2006) é a expressão de sua corporeidade. Um saber que permanece latente na atitude corporal sensível; Como nos ensinou Merleau-Ponty (2015b) um saber *"que se pensa em mim"*, pelo corpo, na espessura de um saber originário.

A corporeidade, definida como uma condição humana a partir da qual se estabelece o simultâneo entrelaçamento corporal - físico-psíquico-orgânico-histórico - com as materialidades do mundo (Soraia & Zimmermann, 2019) é o território existencial da cultura. Nesta perspectiva podemos falar em arte como processo de articulação de fluxos entre as propriedades dos materiais do mundo e as potencialidades do humano (Ingoll, 2018). Arte como um modo particular de engajamento do humano no mundo.

Os corpos dançantes e batuqueiros da festa na aldeia de Lira, sinalizam e confirmam o caráter dinâmico da cultura:

> Percebemos então, que a base imaterial da cultura, de maneira paradoxal, é uma base corporal, assim como nos cantos populares ou iniciáticos, na base rítmica do canto, de pilão, no ritmo das pernas e braços da dança comunitária: amenizar a arte da vida desse socar de palavras, ritmados no canto, na organização do tempo, na comunicação das almas. (FERREIRA-SANTOS, 2006, p.53)

O corpo humano não é apêndice da mente como a cisão cartesiana idealizou: *"nos movemos e percebemos o mundo num só ato orgânico e total, num só golpe, numa síntese corporal"* (Ferreira-Santos & Almeida, 2012, p:95). O corpo é sujeito e está sujeito. É pertencente e contém. Vidente é visível. Móvel e movente. Tangente e tangível. É o eixo do vivido. Como no enigma decifrado por Maurice Merleau-Ponty (2015a).

Nos corpos das pessoas de sua comunidade, perpassa ainda um fio condutor que os une em cumplicidade e os protege em louvores e bênçãos, como uma membrana invisível da espiritualidade. Poderíamos dizer se tratar de uma mesma busca espiritual. Mas, de fato, trata-se de um mesmo '*achado'*. Um princípio devocional, de reverência, de fidelidade e rendição que os mobiliza na sacralização do cotidiano e na fé incondicional que se assiste nas comunidades tradicionais. (Soraia & Zimmermann, 2020)

Mesmo atuando como pesquisadora junto ao trabalho do Frei, em nenhum momento D. Lira teve qualquer distanciamento em relação à religiosidade que abraça em sua comunidade. Os cantos de louvor e rituais de cura, benzimentos e garrafadas, e todos os elementos da religiosidade popular foram recolhidos imantados às forças de suas eficácias. O mundo espiritual não é para ela um aspecto independente

da vida social. Mas sim, uma dimensão constituinte de cada pessoa, ao mesmo tempo que é elemento de conexão entre todos. A inseparabilidade entre a dimensão espiritual e outras esferas do viver não é apenas um resíduo de seus ancestrais, é compreensão vivificada a todo instante, faz parte de seu mundo vivo, presente em essência e materializado em tudo que a cerca. Por esta razão podemos dizer que:

> Quando a pessoa se instala neste espaço-tempo sagrado, sua visão e ação comungantes se estruturam na religação dos saberes, na reunião das pessoas em comunidade, na remediação das relações existenciais. Religiosidade como condição de possibilidade de vivência do Sagrado, nos vários itinerários de formação e autoformação humana (pelas artes, pelo cinema e pela literatura, por exemplo). (FERREIRA-SANTOS, 2010, p.88)

Neste contexto, o que chamamos de religiosidade perpassa com naturalidade a busca de cada um e dá sentido à afirmação da espiritualidade como eixo formativo pessoal. Em consonância com a compreensão de que esta busca é compartilhada:

> (...) sem, necessariamente, estar vinculado à um corpus institucionalizado como religião (igreja ou seita com suas lógicas organizacionais que pressupõem dogmas, doutrinas, submissões, hierarquias, convenções, disputa de poder, dominação sociopolítica). (FERRREIRA-SANTOS, 2010, p.88)

Nas linhas tracejadas nos corpos de suas aldeias, toda uma busca investigativa de sua própria linhagem se processa, não pelo conceito, mas pelo processo de *"dar*

forma", no qual o Ser se forma (Ostrower, 1996). Pela consciência que se molda ao modelarmos.

As lindas máscaras de Lira têm, na maioria das vezes, os olhos fechados para fora, (abertos para dentro), com uma frequência significativa, elas choram. Quando questionada por isso, Lira nos explica com toda a paciência de quem tem que traduzir o obvio, falando do sofrimento dos negros pelo mundo. Na fronte da testa, ela inscreve desenhos, simbologias: linhagens que imagina. Com as máscaras e as aldeias, Lira confirma o papel mediador de sua imaginação. Ela descobre que o deixar fluir de suas mãos, evoca toda uma plêiade de conteúdos de seus ancestrais. As imagens evocadas de uma negritude virão à tona na pele do barro.

As imagens de Lira quando jovem, trabalhando, mostram a beleza de uma cena em que a força de uma mulher debruçada em seu fazer criativo, com entrega e despojamento, fazendo uso de ferramentas que ela cria a partir de utensílios domésticos, em uma atitude envolta em uma aura de concentração e dignidade dos artistas-artesãos quem tem amor ao benfeito (Sennet, 2008).

O que as pessoas aprendem sobre si mesmas e sobre o viver envolvidas pelo movimento do corpo em atividades artísticas (Saura & Zimmermann, 2019), como quando mergulhadas em ofícios artístico-artesanais? Esta é a indagação subterrânea que acompanhou essa jornada investigativa ao lado de Lira.

Os relatos entregues por D. Lira Marques na convivência da pesquisa de campo, somados à minha experiência acumulada nos quase trinta anos como mestre de ateliê de cerâmica, e à minha própria experiência pessoal como ceramista, cotejados ao referencial teórico no qual ancoramos nossa reflexão, permitiu-me vislumbrar uma compreensão acerca do alcance e da natureza deste momento de criação. Compreensão que senti apenas me aproximar, mas que já posso registrar nesta tese como indícios de um saber aspirado.

Vemos nas imagens de seus momentos de criação, no quintal de sua casa, a sua atenção focada. Qualidade de presença singular, de engajamento com seu trabalho na argila que conheço bem e sei que nos faz atenuar o ritmo do pensamento, desacelerar a mente e entrar em um fluxo existencial de transformação da matéria e de transformação de si. Momento em que as mãos assumem a condução do gesto que esculpe, escolhe, penetra, corta, prende, retira, modela, tece, alisa e inscreve. Permitindo que a consciência se volte para um caminho interior de reconhecimento

de nossas próprias forças, e de comunicação em uma linguagem simbólica com campos de sentidos do viver. Nesse sentido, seus *"momentos de criação"* se configuram como experiências integrais de união perceptiva-cultural-espiritual. Deste núcleo partilhado da experiência de criação, posso afirmar que este itinerário de aprendizado em uma linguagem artística se configura como um caminho de iniciação e de conquista da *"pessoalidade".* (Berdyaev, 2009, apud Cromberg, 2018 e apud Ferreira-Santos,2006; 2010; 2021).

Como *"resultado em si"* do embate entre sua constituição existencial e a comunidade onde emerge, a *"pessoa"* é o enigma de condensação de forças. A pessoalidade como categoria axiológica de Berdyaev (2009), é compreendida como construção, como evidência de um dinamismo que se manifesta na especificidade do humano em sua vocação de transcendência e autocomposição simultâneas. Nessa perspectiva a pessoalidade não se dá pronta ao nascermos, mas se constitui no

"entretecimento", na tecelagem sobre o urdume dos conteúdos universais tramados pelos fios coloridos de uma cultura. A pessoa é este tecido resultante singular, particular e irrepetível, mas sempre inacabado.

Em extratos da obra de Berdyaev, Cromberg (2018) sintetiza que:

> A pessoalidade não é uma parte e nem pode ser uma parte com relação a qualquer tipo de todo, nem mesmo de um todo imerso no mundo inteiro. Este é um princípio essencial da pessoalidade e seu mistério. Na medida em que um homem entra enquanto parte para dentro de qualquer tipo de todo natural ou social, não é enquanto pessoalidade que o faz, e sua pessoalidade é deixada de fora desta subordinação da parte à totalidade (...) a pessoalidade entra no infinito, e admite que o infinito entre em si, em sua autorrevelação ela é dirigida em direção à um conteúdo infinito. (CROMBERG, 2018, p.252)

Ferreira-Santos (2020) também observa que, nas bases do pensamento do filósofo ucraniano, Berdyaev concebe que *"a pessoa é em si este resultado do embate entre sua coletividade e a própria construção da sua existência"*[106] e que a criação, é para o filósofo, o campo de excitação e fomento desta construção da pessoalidade. Nesta perspectiva, Ferreira-Santos compreende que a pessoa não faz parte da sociedade, mas, a comunidade e a sociedade estão na pessoa. São instâncias interdependentes, indissociáveis. Mas separadas no racionalismo iluminista que vislumbrou o indivíduo.

Voltando aos extratos de Mônica Cromberg ela evidencia que, paradoxalmente:

> A pessoalidade precisa constituir-se a si mesma, enriquecer-se a si mesma, preencher-se como conteúdo universal, alcançar unidade na completude ao longo de toda a sua extensão de vida. Porém, para tanto, já precisa existir. É preciso que o sujeito que é conclamado a construir-se já exista originalmente. A pessoalidade é no princípio do caminho e só é ao final do caminho. A pessoalidade não é feita de partes, não é um agregado, não é um composto, é um todo primário." (CROMBERG, 2018, p.253-254)

Como um todo dinâmico e integrado, centro existencial do mundo, a pessoalidade não está imersa em, mas ela é a próprio auto imersão da existência humana que se constitui imersa. Processo que manifesta uma direção na autorrevelação de conteúdos à consciência. Existindo nesta aparente contradição, como ressalta Cromberg (2019) ou neste paradoxo, como observa Ferreira-Santos (2020), a pessoalidade é uma conquista que exige afastamento e pressupõe interrupção desta teia constitutiva. Neste processo a vivência de processos de

106 Ferreira-Santos (2020) : conferência registrada em https://www.youtube.com/watch?v=texUT0S8Dco contido no repositóraio de textos de apoio: www.marcosfe.net e também em anotações de aulas nas disciplinas cursadas no doutorado FEUSP e participações em grupos de estudo orientado pelo professor no espaço do Tapir ateliê e, 2018/19.

criação atuam na *"formação de sensibilidades, como modalidade de organização de campo perceptivo e um estilo de configuração de sentidos"* (Ferreira-Santos, 2021) onde:

> As ressonâncias ancestrais não são coincidências, mas são a fidelidade a um trajeto iniciático de auto-conhecimento através do conhecimento do mundo. O percurso envolve uma descida ao centro desconhecido de nós mesmos (simbolizado em país dos mortos, grutas, sonhos, poço, porão) e depois de refrescar a memória (religados) retornamos com nossa alma (ânima), re-animados, subindo para nossa aldeia novamente, re-nascidos. (FERREIRA-SANTOS, 2021, p.134)

Em seu trajeto, Lira também terá sua *"descida ao centro desconhecido"* e dele recolhe elementos para *"profundizar"* (Ferreira-Santos, 2020) o mistério do Sagrado.

De fato, a contemplação de sua obra artística somadas às pistas oferecidas por D. Lira Marques Borges, sobre os desdobramentos de sua jornada, no auge da sua maturidade (na nossa convivência entre os seus 71 e seus 76 anos) nos encheram de entusiasmo para atribuir ao seu percurso criativo a realização de uma ascensão às dimensões do Sagrado. Fazendo com que a expressão criadora dos processos da arte possa ser mirada em sua potência de elaboração da consciência sensível e espiritual. Estes elementos compuseram interpretações que conduzem a narrativa que componho nesse relato reflexivo.

Das mãos de Lira nasceram talvez mais de uma centena de máscaras. E seus relatos afirmam que, através da modelagem do barro revelaram-se símbolos e grafismos míticos originários dos povos Bantus, seus ancestrais. Ao mesmo tempo em que se empenhou na produção destas máscaras, durante mais de dez anos, Lira ouvia e recolhia narrativas, receitas de cura por benzimentos e garrafadas, cantos de trabalho, de incelências, de benditos, e de congadas, nos depoimentos que buscou na sua comunidade e nos municípios vizinhos. Riquezas registradas pela pesquisadora da religiosidade popular junto ao projeto de Frei Chico[107]. Assim parece, seu processo criativo se enriqueceu e, sobretudo, se fortaleceu do melhor alimento: as imagens da sua ancestralidade recuperadas em sua arqueomemória (Ferreira-Santos, 2006). Todo este caldo cultural, foi materializado em seu trabalho simbolicamente[108]. Este processo ocorre como *"re-inscrição"* do Ser na própria pessoa, e em seu mundo, ganha alma, sabedoria *"sofiânica"*, se *'re-anima'* para prosseguir seu próprio percurso formativo como processo simbólico (Ferreira-Santos, 2006, p.44)

---

107 Projeto publicado no Dicionário da Religiosidade Popular, organizado por Francisco van der Poel, 2013.

108 Mesmo que nada disso tenha sido considerado na anestésica recepção de suas máscaras pelo mercado da arte envolto nas disputas entre as concepções de artesanato e arte.

As inquietações sociais que torturavam e afligiam sua rebeldia de juventude se elaboram nas participações políticas de Lira em organizações sociais e agremiações dos artesãos de Araçuaí. Ela é reconhecida, desde então, como liderança comunitária regional. Mas restaram inquietações enigmáticas, que se apresentaram em sonhos aterrorizantes que, durante algum tempo, conferiram intensa agitação e fúria ao seu temperamento. Os elementos míticos e fantasmagóricos destes pesadelos também foram expressos na argila em modelagens de confidências.

A serpente recorrente em seus sonhos, com a cauda enrolada, símbolo da iniciação à experiência; a serpente que se enrola rumo à sua própria cauda, símbolo do perpétuo ciclo da vida, a serpente que troca de pele, símbolo da renovação, se apresentavam nos sonhos de Lira, periodicamente. Como sonhos de perseguição, mesmo a *"mulher feita"*, se amedrontava. Hoje a senhora Lira conta com detalhes e seriedade estes sonhos; respeita seus temores, mas agora entende *"que nada lhe faria mal"*. Ela agora sabe, e me diz, que estas imagens *"vieram para lhe informar sobre os movimentos da vida"* e que *"os mistérios dos sonhos, muitas pessoas tentam explicar, mas o seu sentido, só a alma decifra"*[109].

Ligada aos mitos de origem da vida, a serpente, esta linha viril e escorregadia, capaz de impingir morte rápida e hipnotizar um homem, continuará secreta para Lira, mas presente nos seus trabalhos para sempre.

Em condução médica assertiva, Lira tranquiliza seu sono, e é estimulada a continuar trazendo para a argila, os *"espectros"* que lhe atormentaram em seus sonhos.

109 Conforme depoimento recolhido em 2022

Mas também neste período, seu trabalho artístico se desdobrou e se afirmou impondo-se pela valorização de narrativas originárias de seu povo negro. E por esta razão, encontrou questionamentos na recepção, tanto da comunidade de ceramistas do Vale do Jequitinhonha, quanto nas instituições e projetos governamentais voltados para a região, que apontavam criticamente para esta diferença. As organizações dos artesãos do Vale, a partir do final dos anos 70, passam a impor critérios de qualidade para a produção e venda dos trabalhos da *"cerâmica do vale"* pelo país. Procedimentos construtivos e decorativos são disseminados compondo uma identidade da cerâmica do Jequitinhonha. Excêntrica e avessa às determinações externas, Lira Marques afasta-se do perfil dos trabalhos da comunidade que emerge na cerâmica do Vale. Lira Marques, considerada arredia aos determinantes dos projetos do coletivo de artesãos, não admite que seu trabalho atenda aos determinantes do mercado.

Seu percurso permanece fixo na fidelidade às narrativas originárias da negritude que se afirmam em sua personalidade e encontram valorização na atuação de Francisco van der Poel (Frei Chico). O percurso de Lira na arte cerâmica expõe o diálogo entre arte e vida. *Manifesta* o processo de afirmação identitária da mulher negra, originária de uma comunidade que atravessou um processo de diáspora escravocrata, que sofreu as contingências da pobreza extrema das primeiras gerações libertas, sem chances de acesso à educação e saúde de qualidade. Mas que se manteve, como resistência (existência de enfrentamentos, brio, fortaleza moral e fé) atrelada ao vigor das alegrias culturais que os tambores de seu povo ecoam, repercutindo nos corpos negros os passos e malemolências, giros, quebras e desafios dos jogos dos batuqueiros em suas cirandas que persistiram e vivem até nossos dias.

A cerâmica de Lira é espelho e escudo de sua alma, que presentifica e atualiza sua *arqueomemória* sonora, dançante, plástica, medicinal, espiritual.

Lira mergulha em uma pesquisa pessoal sobre símbolos, e os percebe como chaves de acesso a um universo que almeja acessar. Ela os imprime em suas runas: pequenas porções redondas de barro compactadas em suas mãos, que recebem os desenhos que coleciona em um *"caderno de símbolos"*.

Mircea Eliade (2002) afirma o símbolo como elemento da vida espiritual e acredita que;

> Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo um ser ocidental dos dias de hoje, deixa-se invadir pela sua própria parte não histórica (...) para descer às origens mais profundas da vida orgânica:

> inúmeras vezes ele reintegra pelas imagens e símbolos que utiliza um estado paradisíaco do homem primordial (...) Escapando à sua historicidade (...) ele reencontra a linguagem, os sonhos, os devaneios, as imagens de suas nostalgias, de seus desejos, de seus entusiasmos etc., tantas forças que projetam o ser humano historicamente condicionado em um mundo espiritual infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu momento histórico. (ELIADE, 1991, p.9)

A partir dos estudos de Eliade (1991) compreendemos que o Símbolo capta a realidade profunda, essencial, das coisas e a comunica por impacto, de uma maneira mais eficaz que o discurso analítico. E isto só é possível porque esta essencialidade, imprescindível aos seres humanos, pode ser acessada pela imaginação, e acrescenta:

> Ter imaginação é gozar de uma riqueza interior de um fluxo ininterrupto e espontâneo de imagens. Porém, espontaneamente não quer dizer invenção arbitrária. Etimologicamente, imaginação está ligada à ímago, representação, imitação, imitar, reproduzir. Excepcionalmente, a etimologia responde tanto às realidades psicológicas como à verdade espiritual (...) ter imaginação é ver o mundo na sua totalidade; pois as imagens têm o poder e a missão de mostrar tudo o que permanece refratário ao conceito. Isto explica a desgraça e a ruína do homem a quem falta imaginação: ele é cortado da realidade profunda da vida e de sua própria alma. (ELIADE, 1991, p.16).

A imaginação está imersa no simbolismo que povoa os mitos, os sonhos, os arquétipos fundamentais, é o fundamento da vida psíquica. Ela é o próprio dinamismo organizador que homogeneíza a representação humana. Assim nos informa Durand (2001) afirmando a anterioridade do símbolo e sua universalidade estruturante de qualquer pensamento do *homo Faber*. Durand, lembrando as reflexões de Bachelard sobre o elemento terra, sinaliza também que os símbolos não devem ser julgados do ponto de vista da forma, mas sim, da sua força.

A árvore, a âncora, a casa, a criança, a escada, o peixe, a estrela, flores, a lua, o sol... Lira afirma sua atração pela simbologia universal. Ferreira-Santos (2006)

nos lembra que o símbolo tem sempre duas faces, como depreende da sua escrita em alemão: *sinnbild*:

> Aqui a partícula “sinn” significa “sentido” e a partícula “bild” significa “forma”. Todo símbolo teria esta dupla injunção de uma forma, isto é, de uma casca superficial de seu aspecto mais visual, icônico que comporta e conduz um determinado sentido, e esse sentido (ao contrário da casca superficial descritível) nem sempre é explícito, nem sempre é dizível. Este sentido é vivencial, mas, dificilmente dizível. A imagem conduz e engendra a imago. (FERREIRA-SANTOS, 2006, p.44)

Do termo em grego, *“symbolos”*, como reunião de partes e articulação de fragmentos, Ferreira-Santos (2006) encontra também aproximações com o sufixo *“bolé”* de onde vem bola, círculo, roda, evidenciando sua natureza concêntrica. De onde podemos afirmar que a forma circular que Lira escolhe para suas runas não é aleatória, mas integra-se à sua conexão com a *“dimensão simbólica”*, atestando que a memória humana não é só pessoal, mas vincula-se a um repertório do simbolismo universal.

Durand (1995) aponta que Mircea Eliade, em seus estudos, concluiu que o pensamento simbólico *“possui uma lógica interna coerente e sistemática além das singularizações históricas”*:

> Porque a missão do símbolo é unificar planos heterogêneos de consciência e ação, sem confundi-los. Pela potência simbólica, permite ao mesmo tempo a individuação extremada, autêntica, da pessoa e seu relacionamento total com um Cosmo simbólico - uma “terra celeste” - muito mais do que qualquer imperativo categórico racional que proíbe ao homem toda alienação e assim se torna Doador de Sentido. (DURAND, 1995, p.39)

O interesse de Lira pelas imagens simbólicas revela sua sensibilidade em recolher pistas de acesso às riquezas da vida espiritual. Ela não busca seus significados. Não há em seu caderno, nenhuma definição conceitual, apenas uma coleção de imagens. Lira acredita que tê-las por perto potencializa a força de seus sentidos.

A artista encontra nos símbolos as chaves de aproximação aos planos do imaginário universal. E da sua amizade com eles conquista a contemplação de realidades profundas do humano. Eles lhe oferecem acesso à patamares das moradas da alma onde a imaginação é torna-se lugar de reencontros. (Crespo, 2008)

A terra nas pinturas de Lira

As travessuras do destino pregam uma *"peça"* em D. Lira e o episódio que parecia lhe trazer o fim de sua arte, se apresentou como uma grande sorte de abertura de novos caminhos expressivos. Um comprometimento irreversível na articulação de seu ombro direito, devido aos muitos esforços que exerceu toda sua vida, desde a infância, é diagnosticado como gravíssimo.

Impedida pela ortopedia de continuar empenhando os extenuantes trabalhos braçais da arte cerâmica, Lira se deprime profundamente.

A possibilidade de nunca mais trabalhar na cerâmica lhe angustia e entristece, além de lhe trazer preocupações seríssimas de sobrevivência. Nesta desesperança Lira segue para Belo Horizonte. Ela quer falar com Frei Chico. Seu grande amigo e mentor que novamente a encoraja a recriar-se sugerindo que ela, agora, poderia voltar-se para a pintura. A princípio Lira resiste:

"Desenhar não era o meu talento, na massa eu tinha garantia."

Mas o Frei insistiu, e removeu os temores de Lira, mostrando que ela já desenhava na argila na fronte de suas máscaras. Lira acaba acolhendo a experiência de pintar, provocada pelo Frei. Ele lhe dá nanquim, aquarela e tintas plásticas. Ela

arrisca seus primeiros quadros. Lira pinta figuras geométricas. Mas para ela, não bastava ter cor, faltava algo importante. Ela declara em um dos muitos depoimentos que registrei:

"Aquela tinta não tinha corpo!"

Lira pede então ao amigo para buscar terras. A princípio sua ideia foi adicioná-las às tintas que ele havia lhe oferecido. Não eram quaisquer terras, havia uma escolha precisa em seu pedido: queria as argilas coloridas que chamaram sua atenção no novo corte nos morros na estrada pela qual havia passado vindo de Araçuaí para Belo Horizonte. O amigo atende ao seu pedido. Estas porções de argila foram misturadas ao nanquim e, também usadas em uma mistura com água e cola em seus primeiros desenhos de paisagens.

…e de animais que, aos poucos estarão no foco de suas pinturas, em uma síntese extraordinária de cor e volume.

A cosmogonia Yoruba pode nos oferecer uma leitura do que aconteceu neste momento de reestruturação da obra de Lira.

Ao passar por tamanha desilusão, dor, sofrimento e desamparo, as *yabás 'Obá'* e *'Nanã'* vieram ao seu socorro lhe trazendo a memória das lamas. Mistura de água e barro que tantas vezes envolveram seus pés de criança no rio onde

ajudava sua mãe a lavar as roupas das famílias mais ricas de sua cidade. '*Obá',* orixá do princípio feminino da grande mãe, que na sua representação na natureza, é a terra que resulta da absorção das águas dos rios e das chuvas no solo, fazendo a filtragem das emoções sujas, negativas, tristes, que carrega para o centro da Terra. Mas *'Obá'* está sempre acompanhada de '*Nanã',* o olho d'água ancestral, pelo qual as águas retornam à superfície, as águas mais velhas e mais puras misturadas na lama. *'Obá'* acolhe as tristezas de quem chega a ela pela dor, e tudo que nossas emoções condensam em doenças; *'Obá'*, '*a acolhedora dos condenados'* filtra o que *'Nanã'* devolverá para vida em candura. (Bolagi Idowu, 1962; Bevilacqua, 2015; Almeida,2006)

A forças das cosmogonias de sua ancestralidade afrodescendente puderam me oferecer uma leitura para a extraordinária transformação expressiva que se apresenta em seu trabalho artístico nesse momento. Porque, mais do que a mudança de suporte da escultura para a pintura, mais do que a experimentação de uma nova técnica, toda atmosfera expressiva de D. Lira se transforma nesse momento em que ela trouxe a força da água para habitar seu processo criativo.

Ao trazer a água em abundância para a argila que tanto conhecia, Lira revive o rio, reelabora o transporte dos pesados baldes e cacimbas de água que buscou para alimentar suas irmãs. Ao dissolver os sedimentos da argila, umedecida, é sua alma que canta para a lama de *Obá* e *Nanã*, e *'elas'* lhe devolvem o pigmento hidratado mais belo e o corpo de volumes e texturas com o qual sonhava para sua criação.

foto: Cauê Ito

Suas lamas coloridas registram seus gestos, penetram e brotam à superfície do papel na movência *animus/anima* (Ferreira-Santos, 2021) Por vezes esquecemos que se trata de papel, pois ela devolve a pintura ao estado de pedra. Em sulcos, e acúmulos, clivagens e rugosidades, volumes e texturas, Lira permite que a argila viva para além da sua vida como rocha, da qual um dia foi sedimento. Por meio dos gestos de seu corpo, a rocha, materialidade matriz de seu pigmento, vive em seu desenho. Entrelaçamento entre as propriedades da matéria e as potencialidades do humano em linhas de fluxo das superfícies (Ingold, 2011).

Sua arte se consagra como *"ruminação do mundo"*, nela identificamos a atuação de *"um sistema de equivalências, um logos das linhas, das luzes, das cores, dos relevos, das massas, uma apresentação sem conceito do ser universal."* (Merleau-Ponty, 2015a, p.18).

As pedras de Lira: argila, tempo e imaginação

É na condição de uma subjetividade aderida à *"carne do mundo"* (Merleu-Ponty, 2015a) que Lira expõe sua existência amalgamada à experiência primordial de pintar com a terra sobre as pedras.

As pedras têm histórias traçadas em suas trajetórias intrínsecas na natureza. O reino mineral se entrelaça com as trajetórias dos organismos vivos, humanos e não humanos.

Não podemos deixar de pensar que o fenômeno estudado nesta tese se compõe de um encontro entre forças de naturezas que estão separadas nas concepções modernas do racionalismo científico ocidental que aparta em reinos distintos: humanidade e o reino mineral. Conseguimos produzir a ilusão da razoabilidade em pensarmos isoladamente o que é indissociável. E, neste último grupo, temos o barro, como é chamado no senso comum esta matéria mineral encontrada na crosta terrestre que é denominada de argila nas classificações científicas da geologia. Trata-se de uma rocha sedimentar, surge a partir da decomposição de outras rochas pela ação dos agentes do intemperismo. Em si mesmo esta materialidade já se define pelo acontecimento. O que chamamos argila contém um encadeamento de eventos, um fluxo de episódios. É, na verdade, um momento de um ciclo de eventos da natureza.

É preciso, ainda, que a temperatura e a água atuem na fratura de outras rochas (magmáticas e metamórficas) e que o vento e as chuvas transportem estes sedimentos para regiões mais baixas do relevo. Nesse berço, do fundo dos rios e lagos, a ação da pressão atmosférica, ao longo de um tempo geológico, compacta esses pequenos grãos que, recombinados em um novo arranjo mineral, chamamos rochas sedimentares. Entre elas está a argila, cuja principal característica é sua permeabilidade, sua fragilidade diante da passagem da água. As rochas sedimentares ganham deste processo a sua aparência em camadas e, também, a sua clivagem plana.

Mas eis que uma nova intrusão magmática pode ocorrer e, emergindo a lava do manto terrestre por fissuras da crosta, promover através do atrito e das altíssimas temperaturas a transformação daquelas acomodações de sedimentos compactados. Esta ocorrência poderá recombinar os átomos em um novo arranjo mineral a que chamamos rochas metamórficas. As rochas magmáticas, metamórficas e sedimentares compõem assim o ciclo das rochas. São momentos de um processo contínuo que acontece imperceptível ao tempo de uma vida humana. Mas que a geologia[110] investiga e descreve.

O que chamamos de argila não é um suporte artificial, nem uma coisa fixa no mundo. Mas um fragmento de um processo em fluxo perpétuo de uma rede de eventos geológicos. Trata-se, portanto, de uma matéria que pertence a uma ciranda de acontecimentos, onde água, ar, calor e tempo estão entrelaçados em uma dinâmica perpétua. Fazer cerâmica é, nesse sentido, intervir e acelerar o tempo geológico. Transformamos uma rocha sedimentar hiper hidratada em uma rocha magmática. Modelar uma massa argilosa e submeter este objeto às condições

110 disciplina que adorava nos anos da graduação em Geografia-USP

de temperatura extraordinárias de uma queima em fornos cerâmicos é reinventar rochas em formas culturais.

Considerei importantíssimo registrar que deste lado das forças que se encontram no fenômeno estudado temos movimentos, transformações e acontecimentos e não simplesmente uma massa amorfa à espera da nossa atuação. Este conjunto de forças se atualizam nas propriedades deste material. Mesmo que a escala do nosso tempo interno de vida não perceba o movimento de muitas coisas do mundo como das rochas, é ele que caracteriza a relação entre todas as coisas do mundo.

> Pensar o mundo como um conjunto de eventos, de processos nos possibilita apreendê-lo, compreendê-lo, descrevê-lo melhor. É a única maneira compatível com a relatividade. “O mundo não é um conjunto de coisas, é um conjunto de eventos.” (ROVELLI, 2021, p.81)

O físico contemporâneo Carlo Rovelli chama atenção para a *“ciência do acontecimento”*, a ciência que busca compreender como se dá a infindável rede de eventos, ou seja, se volta para a compreensão das dinâmicas de interação. Toda dinâmica implica sempre em relações nas quais as coisas se constituem e existem.

> Ou melhor, a espacialidade do mundo é a rede de suas interações. Não vivem no tempo; interagem incessantemente uns com os outros, aliás existem apenas enquanto termos de contínuas interações; e esse interagir é o acontecer do mundo: é a forma mínima elementar do tempo, que não é nem orientada, nem linear. É um interagir recíproco em que os quanta se atualizam no próprio ato de interagir em relação àquilo que interagem. (ROVELLI, 2021 p.99)

Em seus estudos sobre o tempo a partir de um referencial da física quântica, Rovelli enuncia que *“o mundo é como um conjunto de pontos de vista correlacionados e nesse sentido dizer ‘o mundo visto de fora’ é um contrassenso porque não existe um ‘fora’ do mundo”* (Rovelli, 2021, p.100). Percebe e aponta a necessidade de reinventarmos uma gramática que nos auxilie a descrever o entrelaçamento de eventos que se determinam reciprocamente e, portanto, escape da viciada abordagem unívoca de causalidade.

O barro que nos constitui, que nos fabrica ao mesmo tempo em que lhe damos forma, tem sua história. Ao tê-lo como suporte de nossas criações participamos da grande narrativa cósmica, na qual ele já está inserido, e descrevemos junto com ele diversas relações e acontecimentos.

Somos processos. Somos eventos *“circunstancializados”* em uma *“história-tempo”* e uma *“geografia-espaço”*. Em nossa cultura ocidental ancoramos a concepção de nossa existência ao funcionamento do pensamento, refinado, abstrato

e idealizado. E não o fazemos a partir dos atributos da nossa experiência de contato com o mundo mediada pela *corporeidade* (Saura & Zimmermann, 2019).

A relação com a argila nos auxilia a fugir da bandeira cartesiana cravada no território da cultura ocidental onde se inscreve: cogito ergo sum. Para nos apoiarmos no fortalecimento do *cogito amassador* (Bachelard, 2001) podemos movimentar a escala de existência, mergulhando em processos criativos ao lado deste elemento e reconhecer a sua anterioridade.

O fenômeno da inseparabilidade entre a existência de D. Lira Marques Borges e os minerais argilosos com os quais se expressa, seu processo criativo artístico, está contidos nesta experiência de *entrelaçamento*: fruto e processo do comprometimento do corpo humano com o corpo do mundo: carnes de uma só consciência, como as pistas filosóficas de Merleau-Ponty nos apontaram.

Na expressão máxima de sua *"topofilia"* (Tuan,1980), adesão consagrada ao seu território, Lira escolhe como superfície de suas pinturas, as grandes pedras do grande rio que banha sua cidade: o Araçuaí. As pedras do mesmo rio onde lavava roupas com sua mãe, que foram arredondadas, rolando nas águas, ao som dos cantos de trabalho das lavadeiras. A escolha de suporte expressivo de Lira volta-se para as pedras lapidadas ao som da voz de sua mãe e de sua própria voz. Esta circularidade caracteriza os processos de consciência de Lira Marques. Como ela me disse em segredo:

"Eu gosto do redondo!"

Os bichos do Sertão de Lira

Da sua existência concreta *'com a terra'*, *'com o rio'*, *'com a pedra'*, Lira expressa e nos ensina seu mergulho no cogito perceptivo:

> O verdadeiro Cogito não define a existência do sujeito pelo pensamento de existir que ele tem, não converte a certeza do mundo em certeza do pensamento do mundo e, enfim, não substitui o próprio mundo pela significação do mundo, Ele reconhece, ao contrário, meu próprio pensamento como um fato inalienável, e elimina qualquer espécie de idealismo revelando-me como "ser-no-mundo". (MERLEAU-PONTY, 2015b, p.10)

Lira, *"ser-no-mundo"*, atravessada pelo *cogito perceptivo* merleau-pontyanos desde sua infância, abraçada pelo o *"cogito amassador"* bachelardiano em sua formação, alcança a sofisticada compreensão de que *"a imaginação é a capacidade de deformar imagens fornecidas pela percepção"* (Bachelard, 2001b). É gozando dessa liberdade imaginativa que Lira cria seu próprio sertão povoado de animais imaginários, ela diz:

"São os bichos que eu imagino!"

E repete com segurança:

"São os bichos da minha imaginação, os bichos do meu sertão!".

É a terra emulsionada por água e goma, que oferece para Lira a libertação das primeiras imagens. Ao aglutinar os sedimentos da argila dissolvida pela água, e lançar-se aos desenhos, Lira conquista pela experiência criativa, a consciência de que *"imaginar é ausentar-se, é lançar-se à uma vida nova"* (Bachelard, 2001b, p.3)

foto: Cauê Ito

Este movimento de *"ausentar-se"* a que se refere Bachelard no devaneio imaginativo que a terra promove, faz a ponte com nossa leitura de Berdyaev, na medida em que, na compreensão do filósofo ucraniano, o processo de tornar-se pessoa pressupõe interrupção e distanciamento, pois para haver pessoalidade é preciso haver exceção. Como descreve Mônica Cromberg em sua eloquente composição de extratos da obra de Berdiaev:

> É preciso que a pessoalidade seja uma exceção; nenhuma lei se aplica a ela. Tudo que é genérico e hereditário é apenas o material para a atividade criativa da pessoalidade. Todo o fardo que a Natureza e a sociedade, a história e as exigências por parte da cultura impõem ao homem confrontam-nos na forma de dificuldades que demandam resistência e uma transformação criativa para o pessoal. Os membros típicos de um grupo, uma classe ou uma profissão podem ser individualidades evidentes, sem ser pessoalidades evidentes. A pessoalidade no homem é o triunfo sobre a determinação do grupo social. A pessoalidade não é uma substância, mas sim um ato, um ato criativo. Todo ato é um ato criativo: um ato não criativo é passividade. Pessoalidade é atividade, oposição, vitória sobre o coibitivo fardo do mundo, o triunfo da liberdade sobre a escravidão do mundo. O medo de exercer-se é prejudicial à realização da pessoalidade. Pessoalidade é esforço e conflito, a conquista de si e do mundo, vitória sobre a escravidão: é emancipação. (CROMBERG, 2018, p.254)

Diante do trabalho de Lira com a terra hidratada podemos retornar à concepção de pessoa em Nikolai Berdyaev, como nos apresenta Cromberg (2018). E dela também absorver elementos para a compreensão do que ancora as profundas transformações da obra de arte criada por Lira Marques.

Está claro, em nosso entendimento, que o triunfo da imaginação se opera dentro deste princípio da pessoalidade. Porque de fato, no fluxo de uma imaginação criativa, no esforço criador dos sonhos de ação precisa movidos pelos devaneios da vontade, disparados pela imagem terrestre, de que nos fala Bachelard (2001), vemos surgir o universo imaginário como dos seus *"Bichos do Sertão"*; exatamente quando ela, mantendo-se fiel à terra, decide convocar a água em abundância para compor seu processo de criação.

foto: Cauê Ito

O limo, lodo ou lama (mistura de água, argila e substâncias orgânicas que povoam o composto) onde, segundo Bachelard, *"as matérias elementares comungam"* mobilizaram a transfiguração do trabalho de Lira, restaurando suas forças e alçando sua existência rumo à consciência universal. A lama contém essa revitalização como nos explica Bachelard:

> O limo é uma das matérias mais valorizadas. Parece que sob essa forma a água trouxe à terra o próprio princípio de fecundidade calma, lenta, segura. Nos banhos de lama Michelet expressa nesses termos todo o seu fervor, toda a sua fé na regeneração: "Num lago estreito onde se concentra a lama, admirei o poderoso esforço das águas, que a tendo preparado, peneirado nas montanhas e depois coagulado, lutando contra sua própria obra, através de sua opacidade (...)" e Michelet, diante dessa lama negra, lama de modo algum suja, prolongando-se nesse barro vivo exclama: "Querida mãe comum! Nós somos um! Eu venho de ti, para ti retorno. Mas dize-me então, francamente o teu segredo. Que fazes em tuas profundezas trevas, de onde me envias essa alma quente, poderosa, rejuvenescedora, que quer me fazer viver ainda? Que fazes aí? – O que vês, o que faço sob os teus olhos. Ela falava distintamente, um pouco baixo, mas com uma voz doce, sensivelmente maternal". Essa voz maternal não procede realmente da substância? Da própria matéria? A matéria fala para Michelet por sua intimidade. (BACHELARD, 2018, p.114)

Ao afirmar que através da imaginação material a humanidade participa da vida de todas as substâncias terrestres, Bachelard evoca o envoltório de maternidade que o limo pegajoso, a lama, contém. Como seu personagem literário, Michelet, que ao se banhar na lama recebe seus benefícios revitalizantes, Lira Marques também obtém seu rejuvenescimento no colo expressivo da materialidade, *"mater",* dissolvida e coagulada em suas obras de sua arte. O uso expressivo da lama parece oferecer ainda maior profundidade ao seu devaneio de criação.

Bachelard (2018), distingue que, enquanto a modelagem da massa argilosa é um devaneio íntimo e contínuo, *"é um trabalho que se pode fechar os olhos"*, *"ritmado"*, *"que toma o corpo inteiro"* e caracteriza-se pela *"duração"*; a lama, este *"casamento substancial da terra e da água (...) nos ajuda a participar das forças vegetantes, regeneradoras da terra"*, forças revitalizantes e, portanto, de recepção de nutrientes que alimentam o corpo e fertilizam ainda mais a imaginação. O filósofo dá inúmeros exemplos literários, onde *"a união orgânica de água e terra"* compõe o devaneio material da mistura que trabalha, aquece, penetra, amolece, persuade, e oferece o recomeço da vida, intensificando os canais comunicantes, a permeabilidade, com diferentes dimensões do viver.

fotos: Cauê Ito

A força *"imaginante"* de Maria Lira Marques, frente a este processo criativo da pintura com as terras coloridas, é inesgotável. Ao contrário, como diria Fayga Ostrower (1996) se reabastece nos próprios processos nos quais se realiza. Seus bichos se multiplicaram, transformam-se em seres bípedes, aquáticos, que voam, que caminham em um hibridismo infindável de recombinações. Ao criar, Lira procria. O sentimento que sente e demonstra por eles assegura-nos e sustenta essa afirmação: são como seus filhos e ela os ama profundamente.

Solitários ou acompanhados de suas crias, ou ainda em encontros amistosos, sempre entre os diferentes, seus bichos estão em segurança: alimentam-se e caminham com tranquilidade.

foto: Cauê Ito

Cada bicho seu é absolutamente único, em sua singularidade. Não há um igual ao outro. Se há alguma unidade neste campo dos Bichos de Lira, ela se encontra na atmosfera de sua recepção. Nestes cinco anos que acompanhei centenas de pessoas contemplando estes trabalhos, (em ambientes informais e em galerias e feiras de arte; curadores, pesquisadores, artistas e pessoas comuns que não frequentam os circuitos das artes) todos, experimentam o mesmo impacto inicial, do qual descrevem certa dificuldade de expressar em palavras. Passados estes primeiros momentos, todos falam de uma atmosfera que os remete à *"ancestralidade"*, à um *"mundo de uma ancestralidade profunda"*, *"telúrica"*, *"à camadas de profundidades arquetípicas"*, aos *"primórdios da realidade humana terrestre"*, *"seres primitivos"*, *"um universo que recomeça"*.

foto: Cauê Ito

Mas mesmo remetendo-se ao caráter primitivo e universal, não se aproximam ao bestiário voraz de monstros dotados de agressividade, devoradores apontados nos símbolos teriomórfica de Durand (2001), que provocavam medo e terror nos primeiros humanos. Os *'Bichos do Sertão'* de Lira correspondem a um teriomórfico domado, terno e até certo ponto humorístico. Transmitem ternura, como validam seus apreciadores. São de uma delicadeza e de uma sensibilidade, refinadas. Amorosos. Seus animais estão em segurança, por isso se alimentam, e cuidam de suas crias.

foto: Cauê Ito

A imaginação de Lira transfigura as tonalidades terrosas. Mas seus pigmentos não operam sob um telúrico de terras acinzentadas ou pretas. Trabalha principalmente uma paleta de terras de tons róseos, alaranjados e brancos que nos indicam alvoradas e amanheceres. A incrível economia de meios e a clareza gráfica da qual se utiliza delimitam corpos com precisão a partir de cores contrastantes. Emanam motivações universalizantes e apaziguadoras. Alimentam-se. Encontram-se. Voam e nadam. Alguns estão rodeados de pares ou quartetos de grafismos sobre círculos (que nos remetem ao simbolismo de suas runas). Nos comovem pela simplicidade e pureza. Nos atraem pela elegância. Nos tranquilizam, impactando-nos positivamente. Nos surpreendem pela beleza da própria riqueza imaginativa. Estão na terra dos bem-aventurados, na terra da imortalidade. Lira contou que suas serpentes agora *“dançam pra Lua “*

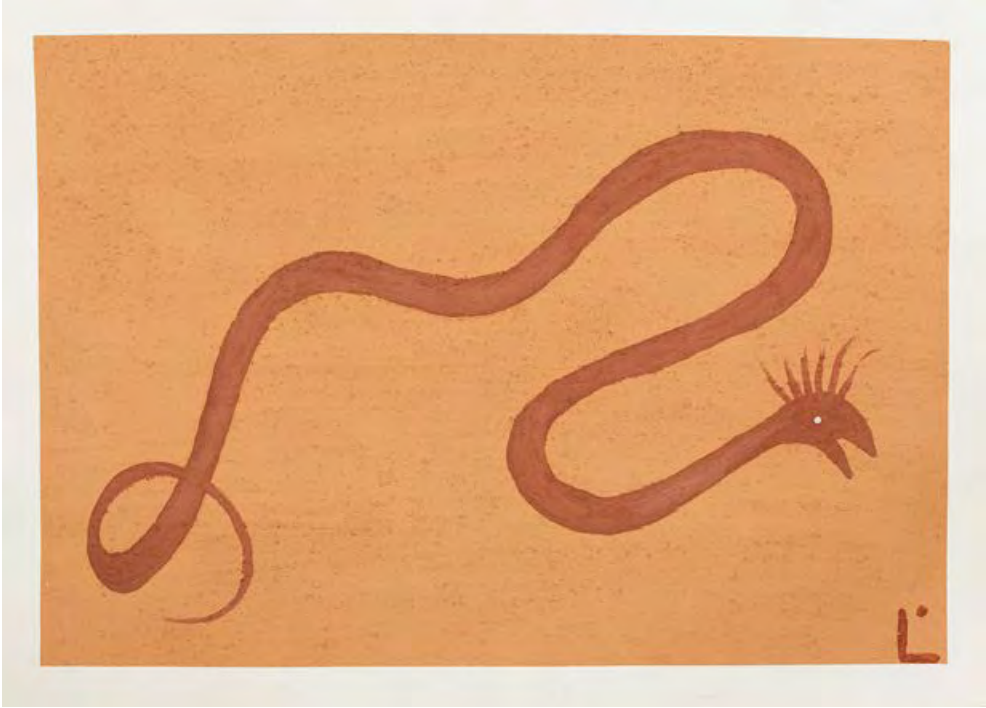
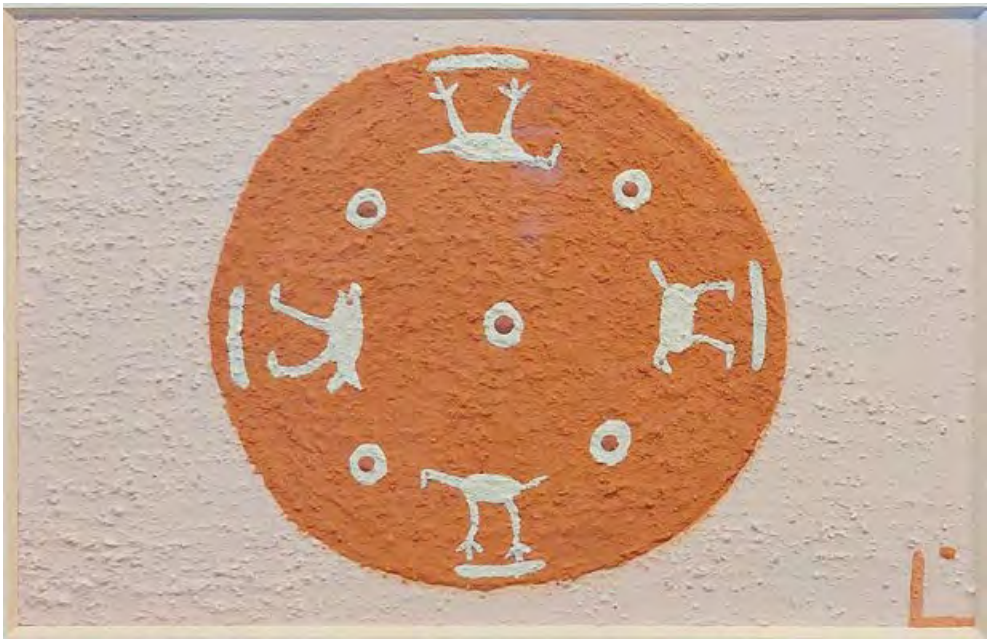


foto: Cauê Ito

foto: Cauê Ito

Mandalas: O umbigo, o centro do mundo

Há um segundo conjunto de trabalhos de Lira Marques onde a imagem de um círculo é pintada em um colorido contrastante à cor de fundo. Instalado no meio do papel, este círculo irá abrigar quatro animais distribuídos em pares simétricos em torno de um centro.



Em geral, Lira sinaliza o local exato do centro do círculo com a presença de um ponto de cor, ou um conjunto de cores em linhas circulares. Outros grafismos, elementos simbólicos, também poderão compor a imagem, sempre em presenças simétricas.

O círculo é um dos símbolos fundamentais do perfeito, da homogeneidade e da integração que rompe hierarquias. Aqueles que se instalam em um círculo compõem uma mesma categoria, gozam de irmandade e pertencimento.

> Portanto o círculo é considerado em sua totalidade indivisa. O movimento circular é perfeito, imutável, sem começo nem fim, e nem variações; o que o habilita a simbolizar o tempo. (CHEVALIER & GHEERBRANT, P.304)

Nas culturas africanas e ameríndias, o círculo é o símbolo Sagrado do tempo. Esta figura instala a afirmação cíclica do contínuo e infinito girar do mundo. O tempo das sucessões circulares perpétuas. Mas também nos remete ao céu cósmico, símbolo do mundo espiritual e providente.

Os círculos concêntricos podem inferir hierarquias de dimensões espirituais. O redondo possui um sentido universal de perfeição, remete-se ao Divino, como nos rodopios humanos de diferentes tradições, os braceletes protetores, nas representações da forma do sol. (Chevalier & Gheerbrant, 2020)

Nas obras de Lira esta forma envolvente do círculo contém um centro que é protegido pela vida de quatro animais guardiões.

Axis mundi: as árvores de Lira

Evocando saberes cosmogônicos da imagem da primeira da árvore do conhecimento (Saura & Eckschmidt, 2019) as árvores de Lira estão enraizadas em animais e suas copas estão carregadas de frutos.

foto: Cauê Ito

Para Mircea Eliade, todas as interpretações possíveis em torno deste elemento simbólico da árvore remetem-se ao cosmo vivo, retomando a mesma entidade cíclica de regeneração perpétua: vida e morte. Como simbolismo da verticalidade a árvore presentifica o contato entre mundos; a comunicação entre dimensões subterrâneas onde penetram suas raízes, dimensões terrestres onde seu tronco se expande, e dimensões celestes onde seus galhos e copas alcançam. Esta é a árvore do mundo, símbolo de eixo do mundo. (Crespo, 2008; Eliade 2002)

As árvores de Lira estão enraizadas em animais do ar, aquáticos e terrestres. Deles brotam o tronco vertical. Mas não são seus Bichos do Sertão, não são animais

imaginários. São animais possíveis que habitam a terra. A vida sem imaginação é o seu mundo subterrâneo. Sua axis mundi, conecta a dimensão real do mundo imanente, sem imaginação, ao plano do mundo que sua imaginação lhe conduz. Como denominá-lo?

foto: Cauê Ito

Sua *axis mundi* nos indica seu acesso ao mundo superior, da plenitude, da graça e da bênção generosa e abundante; mesmo quando ainda é broto ela já é frutífera, fértil.

Se Lira é mensageira de arcabouço ancestral, do que trata a mensagem que ela é portadora? Do que falam suas árvores enraizadas em corpos de animais?

fotos: Cauê Ito

Profundização do mistério

Quando perguntam a Lira porque ela modela e pinta, sua resposta é sempre a mesma: *"Se eu soubesse escrever, eu faria livros. Eu sou uma artista, falo por imagens"*. Lira, é o tronco frágil de suas árvores que buscaram a ligação entre mundos. É ela que, ao ser exceção como presença diferenciada em sua comunidade, conquista pessoalidade (Berdyaev,2009), emancipa sua imaginação, se inscreve e acessa o universo do mundo espiritual.

Pelas forças que combatem na pessoa segundo Berdyaev, o amor, a memória e a criação (Berdyaev, apud Ferreira-Santos; 2021, p.206), imantadas à terra em ato criador, a imaginação de Lira deforma o real e acessa revelações em lampejos; participa do Sagrado, distraída em suas lamas, atenta à sua topofilia (Tuan,1980), só então:

"Aí, os Bichos vêm!"

foto: Cauê Ito

"O mistério não é para ser explicado, mas sim profundizado", orienta o mestre Marcos Ferreira-Santos[111], retomando o alerta de Berdyaev, justificando que tal mistério de comunhão da existência pessoal com o Sagrado é uma experiência constitutiva da pessoa. Sendo foro de predomínio do sentir pessoal imerso no mundo, experiência insuperável, da qual toda reflexão só pode recolher vestígios e reminiscências.

Com certeza explicar não é meu objetivo. Não se trata de dissecar as profundidades da experiência de D. Lira, que teve o chão de sua comunidade como marca-passo[112] de suas danças e como suporte de sua arte coronária. Certamente não pretendo reduzi-la ou fazer sua autópsia, como assinalou Cromberg (2017), retomando os alertas de Hillman.

Mas me comprometi com ela mesma[113], na tarefa de abordar a presença do plano da espiritualidade no processo criativo da arte, e o faço, nesta tese, sem degradar o poder de seu mistério.

O que pude perceber, ver, sentir, confirmar é que, tanto Lira está na

111 Anotações de aulas do grupo de Estudos do Imaginário, encontros ocorridos entre os anos de 2018/19 no Tapir ateliê.

112 Ousando parafrasear a poética de Ferreira-Santos, 2015

113 No momento da nossa primeira leitura do trabalho, na etapa que chamamos cocriação.

comunidade, como a comunidade está em Lira. Comunidade que reverencia a artista-artesã na festa da resistência e ritualização da ancestralidade afrodescendente e sincrética, a *"Festa do Divino"*. Também, quando é homenageada como madrinha dos Tamborzeiros do Rosário dos Homens Pretos ou como integrante do coral dos Trovadores de Araçuaí, e ainda lhe prestam reverências como conselheira na Associação dos Artesãos.

Comovida pelos rituais que vivenciei, posso afiançar que sua comunidade confia e anseia pela conexão com o mundo espiritual. Afirmações dessa confiança estão na sacralização do cotidiano de suas rezas, cantigas, banhos e toda sorte de magníficas experiências de benzimentos; assim como estão na base do trabalho com o barro. A consciência de que sua alma está intrinsecamente inserida e vinculada à um cosmos compõe a atitude de presença de exceção de Lira neste mundo. É deste lugar que a produção artística de Lira nasce. É este seu nascimento para o mundo que sua arte desvela, fenomenologicamente (Saura & Zimmermann, 2019), o que se passa nela mesma.

É o que também me sinto autorizada a dizer, pelo que se passou comigo mesma, pelas entranhas da minha corporeidade, corroborando com o princípio teândrico de Berdyaev,[114] na afirmação de que *"o ser humano e o Sagrado se constituem ao mesmo tempo"* (Berdyaev apud Ferreira-Santos, 2021).

Expressando suas essencialidades, o percurso artístico de Lira expõe o trajeto da pessoalidade rumo à emancipação da pessoa. Ao fazê-lo, Lira segue revelando a rede complexa de entrelaçamentos de elementos de sua existência e o plano de consciência. Fricções entre sua sensibilidade e o real, entre sua coletividade e a construção de sua pessoalidade, sua busca de alinhamento, sintonia e diálogo com o Sagrado. Esta busca que se instala no *"eu"* primordial (que emerge na existência) mas que é anterior à toda objetificação a que a consciência está submetida no ocidenten (Berdyaev, apud Ferreira-Santos, 2021).

As escolhas de Lira conferem proteção ao seu universo em relação ao mundo objetificado das tecnologias. Imersa em alternativas de vivência cooperativa e comunitária que se mantém como resistência no Vale do Jequitinhonha, comunhão que faz frente a despersonalização que assistimos nas sociedades urbanizadas onde:

> A técnica (no sentido de tecnologia) ignora toda comunhão, ela representa a forma extrema de objetificação da existência humana. O carro, o avião, o cinema etc., são sem dúvida da maior importância por possibilitar a

114 Como me foi apresentado pelo Professor Marcos Ferreira-Santos e registrado em minhas anotações de encontros do grupo de Estudos do Imaginário, encontros ocorridos entre os anos de 2018/19 no Tapir ateliê.

> comunicação entre os homens; por seu meio um homem deixa de estar encarnado num ponto determinado do globo e se encontra arremessado a corrente da vida mundial. Mas a prodigiosa difusão da comunicação universal se mostra contrária à proximidade e à intimidade que caracteriza a comunhão: ela deixa o homem prodigiosamente só. (BERDYAEV, 1936 apud FERREIRA-SANTOS, 2021, p.131)

Em comunhão com as tradições de sua comunidade, em sofisticada economia expressiva, Lira imprime pela argila toda a sua experiência, o seu próprio caminho de conquista da pessoalidade, que alcança seu próprio mundo de exceção (Berdyaev apud Comberg, 2018). Ela é em si o *"resultado"* da complementaridade entre o Sagrado e sua constituição pessoal que se repõe perpetuamente, ou circularmente, na inseparabilidade dos componentes destes ciclos de existências.

Sua arte é como um sismógrafo que registra os movimentos internos de seu engajamento existencial. Sem jamais esquecer suas origens ancestrais, Lira cria e reinventa novas possibilidades de expressão. Neste estofo, imerso em simbologias, sua obra impacta seus apreciadores pela participação em uma *arqueomemória* abrangente e universal. Desta sua jornada iniciática (Ferreira-Santo & Almeida, 2012) resulta sua recriação de elementos simbólicos universais onde brotam mandalas e árvores.

Expandindo a compreensão da concepção de tocar, que tanto se apresenta na expressão musical, quanto é fundamental na arte cerâmica, não podemos nos esquivar de tratar da musicalidade, como vocação da humanidade, na comunidade e na voz de D. Lira.

A contemplação das narrativas de sua arte impacta-nos como exercícios de memórias da ancestralidade musical. As árvores de Lira, nos tocam como nos tocam os ritmos dos batuques dos tamborzeiros em seus instrumentos (aliás, feitos de um tronco único de árvores). Suas árvores nos lembram de nossa origem, são mães ancestrais, as casas de nossa alma e Lira canta para elas.

Durand (1995) recorre a Henry Corbin quando este afirma *"a música como manifestação da harmonia da Alma do Mundo. A lira berbere é um altar simbólico que une o céu e a terra. Fazer vibrar a lira é fazer vibrar o mundo"*.

Tendo suas terras argilosas como altar simbólico, Lira faz vibrar as ressonâncias de nossa ancestralidade. Transcendendo os símbolos, constitutivos de suas linhagens culturais, (mas sem prescindi-las) Lira recria, como atitude poética, artística, o mistério envolto no Sagrado. Afirma presenças, sem explicá-lo.

Nossa Lira, encarnada, em *"pessoa"*, canta também do seu Sertão. O seu

mundo imaginalis (Corbin, 1964) fala ao nosso coração, canta para nossa alma, canta para a Terra, como no relato do bailarino e ceramista Paulus Berengson sobre a sabedoria dos aborígenes australianos.:

> "Tive duas experiências de passear com famílias aborígenes na Austrália. E na primeira caminhada, no final, perguntei ao homem mais velho, por meio de um de seus filhos que falava a minha língua: por que os aborígenes australianos fizeram arte desde o primeiro dia? Eles se autodenominam "o povo da arte do primeiro dia". Os antropólogos ocidentais dizem que eles têm 40.000 anos, mas eles mesmo falam em 400.000. E agora há algumas evidências de datação de suas pinturas de pareces das grutas com carbono, que confirmam datas mais longas. Mas, eu perguntei a ele: por que vocês fazem arte? Por que isso é tão importante desde o início dos tempos? Porque eles caminham quatro horas por dia até o próximo charco depois se sentam no chão e produzem suas peças de barro. E sua explicação foi muito longa, mas o filho traduziu em uma síntese: Meu pai quer que você saiba que esta Terra está viva. E ela não seria tão produtiva, não nos daria tantos inhames, e não nos sustentaria, e não nos energizaria se não fosse por nossas orações, nossos agradecimentos e nossa gratidão. A função do artista é cantar para a Terra. Nos cantamos para a Terra através de nossa arte com o barro. Ouvir isso, mudou minha vida. Eu pensei, eu já sabia disso. Em algum lugar da minha experiência ancestral, eu sabia que ser artista da cerâmica não era para fazer carreira, não era para ser famoso. É para cantar para a Terra. (BERENSON, depoimento)[115]

As pinturas de Maria Lira cantam para a Terra

Os relatos de D. Lira nos possibilitam afirmar que sua arte com o barro lhe oferece chaves de entrada em um universo interior, *mundo imaginal*, o seu Sertão. Todos nós, que contemplamos suas pinturas, muito antes de investigarmos fenomenologicamente seu processo criativo, já pudemos pressentir a riqueza contida neste universo.

Sua arte não precisa de legenda. Não é preciso descrever conceitualmente o seu conteúdo para ser enfeitiçado pelas encantarias de seus *"desenhos"*, ser acariciado pela doçura de suas figuras, atraído pelo humor, iluminado pelas cores da alvorada de sua paleta que emanam das terras do seu Jequitinhonha.

Mas especialistas e curadores nos indagarão: o que a narrativa visual de Lira enuncia? Se Lira é mensageira de arcabouço ancestral, do que trata a mensagem que ela é portadora? Do que falam suas árvores enraizadas em corpos de animais? De que trata este imaginário que ela acessa?

Sem nunca pretender ser porta-voz de D. Lira Marques, só posso dizer sobre

115 https://www.youtube.com/watch?v=tvQzDnCUGhQ

seu trabalho depois que eu *"morei no assunto"* e *"coloquei isso no sentido"* por 5 anos. E dessa intimidade, entendi que a arte de Lira nos fala de algumas camadas do viver. Em um primeiro plano fala da integração e interdependência entre os reinos da vida vegetal e da vida animal. Antecipa os cientistas contemporâneos como Mancuso (2019, 2021) cujas pesquisas nos confirmam que as plantas sentem, se comunicam e pensam. Como artista sensível ela nos traz um questionamento ontológico sobre o lugar da humanidade em um cosmos integrado que existe antes, durante e dentro de nós. Deste plano, Lira afirma que unidos, somos o mesmo ser vivo, compartilhando a vida em corpos contínuos. Sua arte está alinhada com a filosofia que embasa a ecologia mais contemporânea que nos fala sobre os prolongamentos existenciais entre todos os seres que habitam este planeta:

> A vida é sempre reencarnação do não vivo, a bricolagem do mineral, o carnaval da substância telúrica do planeta - Gaia a Terra - que não para de multiplicar suas faces e seus modos de ser na mínima partícula de seu corpo díspar, heteróclito. Cada eu sou um veículo para a Terra, uma nave que permite ao planeta viajar sem se mover. (COCCIA, 2021, p.16)

foto: Cauê Ito

De suas árvores áxis mundi, desta sua bela metáfora, instalando o prolongamento entre existências, Lira, anuncia e afirma em sua cosmovisão, que

somos em fluxos, afirma um sentido da vida em que somos uma mesma vida, exatamente como o filósofo contemporâneo Emanuelle Coccia:

> Todos os seres vivos são, de uma certa forma, um mesmo corpo, uma mesma vida e um mesmo eu que continua passando de forma em forma, de sujeito em sujeito, de existência em existência. Essa mesma vida é aquela que anima o planeta, também ela nascida, extraviada de um corpo preexistente - o sol - e conduzida por metamorfose de sua matéria há 4,5 bilhões de anos. Somos todos uma parcela dela, um clarão de luz. Energia, matéria solar que tenta viver de forma diferente das incontáveis vidas anteriores. (COCCIA, 2021, 27)

"Somos, cada ser vivo, carne do mundo, deste mundo, somos todos parte de uma única vida", é a mensagem cerne do pensamento convergente de Emanuelle Coccia e de Ailton Krenak (2019, 2020)116 .

Ouvi Lira afirmar muitas vezes: "*se eu soubesse escrever eu faria livros, como artista da cerâmica eu escrevo pelo barro"*.

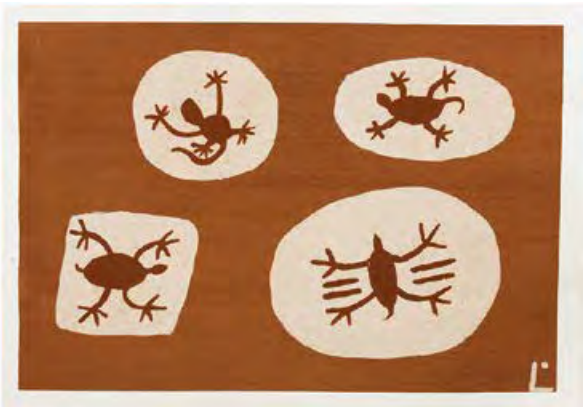
Pelo colorido dos grãos da argila hidratada Lira reafirma este mesmo princípio de equivalência. Seu trabalho nas pinturas retoma a expressão mais ancestral da humanidade para impactar a abordagem da vida contemporânea a partir das relações de interdependências, a partir dos atravessamentos da vida em todos os seres, a partir dos ciclos que se manifestam em todos os corpos que se conectam na experiência de unidade que atravessa todas as espécies. Seus desenhos nos falam da experiência de implicação com a vida que se transfere, ou melhor, se comunica de um ser para outro.

Retomamos a sua fala no meu quintal:

> *"Não é só para as doenças que ervas tem valentia Sirlene, as plantas mudam até o temperamento de uma pessoa, você vê, quem é nervoso toma chá de cidreira, e até o coração bate mais devagar, fica calminho, quem é muito sossegado toma café, que também é planta, e dá aquela inteligência rápida, o que a gente é e o que a gente pode ser tem a ver com essa ligação!"*
> *"(...)tem planta que só a presença dela já te protege. Ela sente o que é ruim e traga dentro dela. Pode até morrer por isso. E a ruindade não chega em você. Nisso eu acredito, porque nos ensinaram os nossos ancestrais. E Frei Chico também confia. As plantas têm inteligência. Elas falam com a gente pelos talentos das suas essências. A gente sente isso. Tem pessoas que pensam que a gente é doido, mas é a nossa medicina que os nossos ancestrais nos deixaram!"*

116 Conversa Selvagem

Os desenhos de Lira expressam essa consciência de interligação entre todos os seres. Emanuele Coccia (2020), filósofo contemporâneo, chega a esta mesma compreensão pelos seus estudos debruçados aos livros, em suas pesquisas acadêmicas. Krenak (2020; 2021; 2022) une reflexões dos estudos pessoais ao mosaico de repertório ancestral de seus parentes (Tucanos, Krenak, Krenakroro, Aimorés, entre tantos outros). Destes saberes Ailton Krenak nos lembra das tantas narrativas indígenas que restauram este pensamento e estabelecem uma parábola sobre o mundo, onde celebram a compreensão de que a vida implica em tudo que constantemente se recria.



fotos: Cauê Ito

Lira, através de seu processo criativo com a terra, imerso em uma ritualística espiritual, alcança a mesma cosmovisão. Esta compreensão de que a vida atravessa tudo. Que a vida que escorre dentro dos organismos, animais, vegetais e minerais, atravessa também os tempos e espaços e se desdobra de um mesmo núcleo: somos formas que contém uma vida de milhares de centenas de anos, somos continuidade e matriz de vida.

Tal cosmovisão partilhada entre pessoas distantes no planeta, diversas em repertório, mas unidas em uma cosmogonia, confirmam a existência do sensível partilhado. Coccia (2010) nos assegura: *"a racionalidade não existe isolada, tampouco, o sensível não existe em si"*. O fundamento de todo o conhecimento é simultaneamente sentir-pensar. O fenômeno resulta sempre da relação, do encontro, da contiguidade.

> Entre nós e os objetos há sempre um lugar intermediário, algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se phainomenon. É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas. (COCCIA, 2010, p.19)

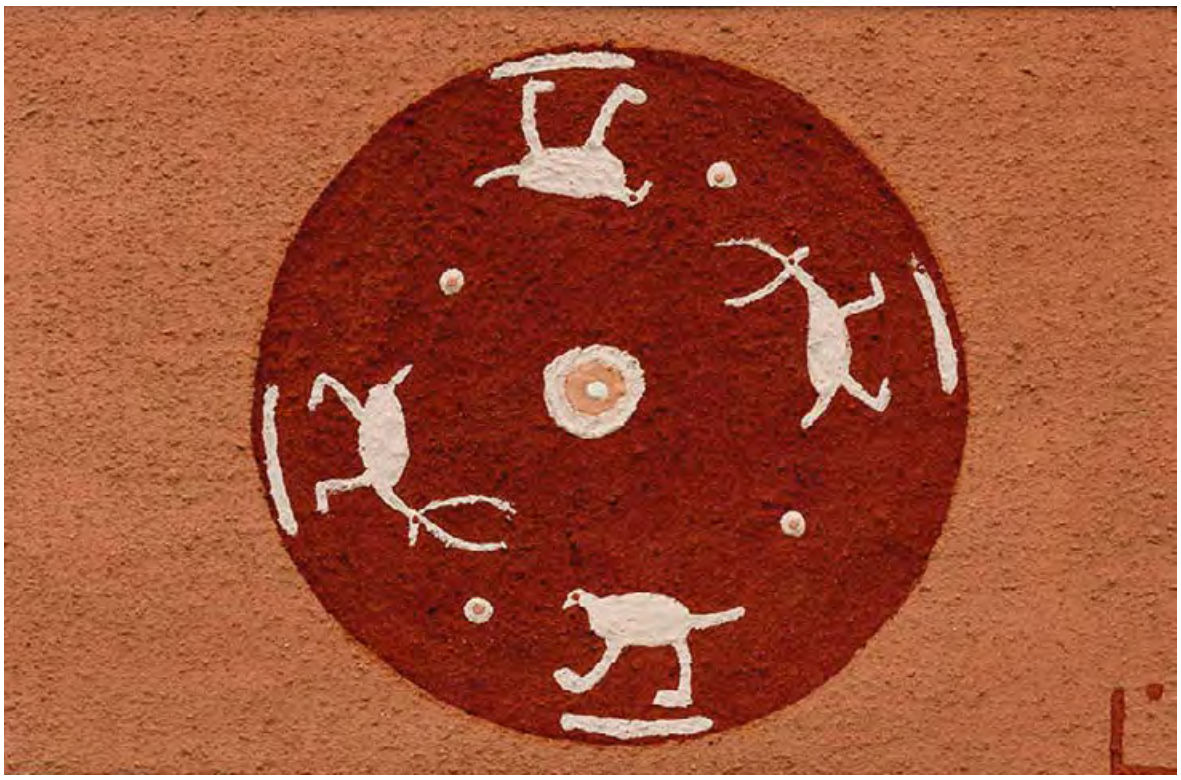
Por esta razão, deste exercício de intimidade e consciência relacional, a arte de Lira extrai da terra e penetra na Terra. Ela trabalha com os sedimentos de uma

rocha e devolve sua poesia sobre as pedras polidas pelas águas e assim, participa do fluxo contínuo de vida do planeta.

E ainda podem nos indagar os curadores, como Lira obteve este conhecimento, como alcança esta cosmovisão? Ela nos deu algumas pistas desta conquista quando afirmou:

"Se todo mundo soubesse contemplar essas coisas assim com olhar demorado, sem ficar caçando juízo, a cabeça e o coração seriam outra coisa."

Esta sua atitude contemplativa, esse seu estado de presença ativa diante do mundo nos fala de sua pessoalidade gestada nos fluxos de atravessamentos que vivencia em seu processo criador. Em Lira a argila é acionada e magnetizada pela imaginação, e juntas compõem um é elemento mediador, mediano e mediatriz que lhe permite vislumbrar imagens que atualizam arquétipos fundantes (Durand, 2001; Bachelard, 2001; Eliade,1991, Corbin, 1964). É deste núcleo que iremos nos aprofundar no próximo capítulo.



capítulo 9

Encantarias do Sertão: a permeabilidade de Lira no entre-mundus

Imaginação material, o *a-priori* onírico dos devaneios da vontade

A imagem da figura I, é uma pedra pintada por D. Lira Marques. Na superfície de um seixo rolado, Lira pintou um fundo redondo e, sobre ele, o seu animal imaginário. Na liberdade conquistada pela sua imaginação cria seu animal híbrido: corpo de mamífero, bípede com pés de ave, cabeça e chifres de veado, e rabo de cachorro.

figura 1

figura 2

A imagem na figura II é uma pedra encontrada no sítio arqueológico de *Orongo*, Ilha de Páscoa, na Polinésia. Usando as mesmas terras coloridas, tintura de óxidos de ferro extraídos da rocha argilosa, foi pintado na superfície de uma rocha arredondada pelo intemperismo, a imagem de um ser híbrido: meio humano, meio ave[117].

A recursividade do mesmo procedimento expressivo, em tempos e geografias tão distantes, valida a perseverança da convocação dos elementos terrosos para a

117 As pesquisas arqueológicas indicam tratar-se da representação mítica de Taganta-Manu, o homem pássaro. Como era chamado o jovem que se tornava o chefe das ilhas Rapa Nuí (final do século XIII) depois de passar por um ritual de provações, onde deveria nadar até uma ilha rochosa, escalar uma montanha, pegar um ovo do ninho de uma ave de rapina, e voltar com ele, intacto, para sua aldeia. Imagem encontrada em Ronnnberg, 2012).

expressão simbólica humana. Como ***"a-priori onírico",*** mencionado por Bachelard ao tratar do sentimento de confiança que sonhamos em um trabalho sobre elementos terrosos. Esta *"co-incidência"* atesta a presença e o vigor da *"imaginação material"*. Aquela da qual nos fala Bachelard (2001), na qualificação da imaginação devotada a terra: os ***"devaneios da vontade"***. Unindo *"esforço e esperança"* antecipados, o humano se debruça no sonho mineral de uma materialidade, compactada em rocha ou pulverizada em sedimentos. Deste sonho, transformado em *"devaneio ativo"*, brota o encorajamento para o trabalho:

> Quando se vive realmente essa confiança dada pelos devaneios elementares, aqueles que tem confianças nos elementos, compreende-se que se possa falar de um *a priori onírico*, de sonhos típicos, de sonhos de primeira animação. (BACHELARD, 2001, p.79)

Lira e o habitante da Polinésia dividem esta intimidade de convicções sonhadas na argila: *"os grandes sonhos são partilhados por inúmeras almas"*, diz Bachelard. (2001, p.79)

Ao conhecer o trabalho de Lira encontrei fortíssimos testemunhos da ***"imaginação material"*** bachelardiana: este interesse apaixonado pela criação por meio da terra que perseverou por toda sua vida. Tendo em mim essa mesma paixão, pude sentir este intercâmbio de vontades que nos atravessa enquanto artistas modeladoras. Em muitos momentos, Lira e eu, trocamos confidências dessas nossas ambições devotadas à argila, sempre como sonhos deliciosos de ação sobre ela. Como assegura Focillon quando trata do *"acordo nascido de uma aproximação progressiva"* das mãos em relação à uma matéria artística:

> Quem não conviveu com os trabalhos manuais ignora a força dessas relações ocultas, os resultados positivos desse companheirismo, em que agem a amizade, a estima, a comunidade quotidiana do trabalho, o instinto e o orgulho de apropriação (...). (FOCILLON, p.136)

Este fascínio pela ação sobre a materialidade argilosa dinamiza regiões profundas de nossa existência em complexas articulações de sensibilidades. Amar a terra como identificação de caminho expressivo é uma maneira de amar o Cosmos. Saborear as propriedades da matéria argilosa, adentrar no indizível que está contido nos segredos do barro é o devaneio superior do ceramista.

Merleau-Ponty ofereceu chaves para a reabilitação[118] do sensível como base de conhecimento tanto do ponto de vista ontológico, como epistemológico (Saura & Zimermam, 2019). A partir dos estudos sobre seu pensamento pude compreender o ***"tato como tônus de aprendizado"***. No percurso de Lira, a integração entre corpo

118 Reabilitar do ponto de vista da afirmação consciente, porque a eficácia do sensível sobre todos os saberes se dá, inexoravelmente, apesar da nossa negligência ou negação. Trata-se de uma tomada de consciência.

físico, psíquico, emocional, cultural inundaram seus relatos de vida e sua produção na argila. A fenomenologia da percepção instalou em minha compreensão a defesa do sensível como modo de inteligibilidade. Todo conhecimento de D. Lira Marques surge de seu corpo, síntese de sua experiência no mundo, condensação subjetiva de uma intersubjetividade.

Pela filosofia de Merleau-Ponty dilataram-se as buscas pelas implicações do engajamento do corpo nas solicitações do mundo. E, através de suas lentes compreensivas, posso afirmar que as experiências corpóreas de Lira, suas mãos mergulhadas no barro, a entrega de todo seu corpo aos esforços necessários para a modelagem da argila, abriram passagem para este engajamento. As qualidades dessa entrega, o tempo dessa interação, toda a história pessoal e toda a história intrínseca da materialidade, compõem a experiência.

A fenomenologia da percepção despe o cogito abstrato do pensamento analítico distanciado do corpo, revela suas fraquezas. Revendo o privilégio que os cartesianos concederam ao pensamento, Merleau-Ponty invoca as evidências de ordem sensível para *"eliminar o veneno"* onde se funda a filosofia ocidental (Merleau-Ponty, 2017, p.57). Para dissolver esta toxidade ele recupera concepções de Maine Biran, tal como fez Bachelard para enunciar o ***"cógito amassador"***. Deslocando a evidência do existir para a experiência do corpo, em sua sensibilidade e sua motricidade, Biran já alertara que a significação de tais evidências são estritamente interiores ao sujeito e não podem ser comunicadas, mas sim experimentadas por nossa corporeidade (Merleau-Ponty, 2017, p.60). Afirmando o poder motor do corpo, a vontade motriz corporal, para validar a existência do eu, Merleau-Ponty não refuta o pensamento, mas este é *"alargado"*. Trazendo o ***"sentido situado"*** do ser que pensa o mundo exterior a partir da *"espacialidade corporal"*, ele afirma que: *"existe, ao lado do espaço exterior, indefinidamente divisível, e que é objeto da visão ou do tato, uma extensão interior do corpo, objeto da apercepção imediata. Esta extensão é o lugar de todas as impressões internas"* (Merleau-Ponty, 2017, p. 73) que são anteriores ao pensamento. Neste sentido, conhecer é relacionar estas impressões que se fundam em um sentido interior a partir do contato com o mundo exterior. *"O cogito deve, portanto, ser reformulado profundamente. Descartes obtinha a certeza ao preço de uma renúncia a toda relação com outra coisa que não o eu"* (Merleau-Ponty, 2017, p.62). Mas habitar nosso corpo é sempre um exercício de relação. Deste eixo compreensivo revela-se o ***"cogito do pensamento operante"*** que assume a consciência de si como consciência do corpo que opera o mundo.

Este é o alcance oculto na relação entre as mãos humanas e corpo argiloso:

Os níveis de consciência que são operados ao operarmos o mundo. Processo vivido com intensidade no percurso de Lira.

O maior desafio deste trajeto de pesquisa foi superar todo vício das abstrações e ancorar a palavra na confiança do entrelaçamento de existências. Ao longo do trabalho de escrita, investi em validar o vivido organicamente no horizonte da experiência sensível, emocional e sensória. Neste solo perceptivo, afirmei que *"minha adesão ao mundo me permite compensar as oscilações do cogito, remover um cogito em benefício de um outro e ir encontrar a verdade do meu pensamento para além de sua aparência"* (Merleau-Ponty, 2022, p.399).

A narrativa dos *"trabalhos de campo"* desta tese uniu tempos espaçados. Experiências vividas distantes no calendário cronológico. Mas o tempo não é linear quando vivido na subjetividade e na intersubjetividade de uma rede de significações. O tempo da pesquisa ganhou autonomia como caminho possível de compreensão na consciência. O sentido da obra está no encontro. Da obra de Lira: no seu encontro com o barro. Da obra da tese: no meu encontro com Lira. A consciência é o próprio exercício do encontro. E só posso esboçar uma verdade contingente ao contato.

Fazer contato com a presença, com a autenticidade de Lira Marques ampliou minha leitura sobre o entusiasmo de criar.

> O modelador, quando o seguimos em seu próprio sonho, dá a impressão de haver ultrapassado a região dos signos para abraçar uma vontade de significar. Não reproduz no sentido no sentido imitativo do termo: produz. Manifesta um poder criador. (BACHELARD, 2001, p.83)

A partir do sentido terapêutico de uma *"psicanálise natural"* que se realiza por meio da ação sobre a materialidade da terra (Bachelard, 2001, p.25), foi possível compreender que as modelagens no barro de Lira, oferecem para a artista-artesã o berço de expressão e encorajamento para a superação de sua introversão e de sua revolta pelas injustiças sociais. Mas também, desse energitismo material com o barro, pelo exercício do *'cogito do pensamento operante'* (Merleau-Ponty, 2017) se fortaleceu a sua afirmação de pertencimento expressivo à linhagem da sua própria ancestralidade. Criando suas máscaras e suas aldeias com seus grafismos corporais, as imagens míticas das origens possibilitaram a afirmação de sua negritude. Modelando o barro, modelou a si mesma, confirmando a destinação daqueles que se entregam ao *"cogito amassador"* (Bachelard, 2001). Nele, ela pode murmurar:

> Tudo me é massa, eu sou massa de mim mesmo, meu devir é minha própria matéria, minha própria matéria é ação e paixão, sou verdadeiramente uma massa primordial. (Bachelard, 2001, p.65)

Neste percurso formativo aliado à terra, D. Lira Marques conquista seu centramento emocional, sua sensibilidade refinada e sua ponderação aclarada, mas também obtém acesso à níveis superiores da *imaginação ativa* (Crespo, 2008) a partir do engajamento do seu coração na sua busca expressiva.

O lugar de um acontecimento, o acontecimento de um lugar

Pela fenomenologia material bachelardiana compreendemos que este processo formativo pessoal, que acompanhamos no percurso criativo de Lira, se nutre do mergulho no interior da substância argilosa do mundo, entregue aos *"devaneios da vontade"* que a terra suscita.

Mas também soubemos que o processo de trabalho de Lira obedece a uma ritualística de prescrições de espaço e tratamento dos pigmentos, que elevou a sua arte a outro patamar de possibilidades. Com o fundo dos papéis pintados ela aguarda a *"chegada"* dos bichos.

"É um ritual, não acontece em todo lugar".

Foi o que ela revelou em tom circunspecto, sacralizando o momento de sua criação como um ritual. Sua arte está a serviço da (re)conexão tanto de quem pinta, quanto de quem a aprecia.

Ao criar com a terra, Lira respeita os preceitos de sua arte, e assim encontra a *"força oculta"* da qual nos falou Hampaté Ba:

> "*Portanto, ela (a prática artesanal) concentrava uma força oculta da qual não se podia aproximar sem respeitar certas condições rituais.*" (HAMPATÉ BÂ, 2012, p.185)

Imersa nesta ritualística, nas encantarias de seu território, D. Lira Marques aplica à sua arte o que alcança pela imaginação simbólica. Suas pinturas expressam e registram sua entrada em dimensões imaginárias que penetram o mundo dos arquétipos (Durand, 2001; Bachelard, 2001; Ferreira-Santos, 2006).

> A função do artista, do poeta, do hermeneuta é a de desvelar e mostrar os Tesouros dos Arquétipos essenciais que as formas velam (...) significa devolver algo à sua origem ou começo, e desentranhar o segredo que oculta. (CRESPO,2008, p.278)

Com extrema *"simplicidade e economia gráfica"*, como disseram os críticos de arte a respeito de seu trabalho, ela consegue ser absolutamente autêntica, singular, sintética mas o que nos impacta ao contemplar sua obra é que ela se comunica com dimensões profundas, conteúdo do imaginário universal de nossa alma ancestral, de nossa arqueomemória (Ferreira Santos, 2006).

Os *"Bichos do meu Sertão"*, de Lira Marques, são animais imaginários. Não no sentido de serem fantasiosos, irreais. Mas porque participam de um arcabouço simbólico universal de metáforas ligadas à nossa ancestralidade, impactando a *arqueomemória* da espécie (Ferreira-Santos, 2006). A partir do pensamento de

Bachelard (1988; 1999; 2001) e Durand (2001) acerca do imaginário, compreendi que são imagens que ela cria a partir de um processo criativo imerso em forças de um dinamismo universal. Este é regido por uma gramática que fundamenta a vida psíquica da humanidade. Apreciei suas obras confiante de que:

> O método fenomenológico, leva-nos a tentar comunicação com a consciência criante do poeta. A imagem poética nova – uma simples imagem! - torna-se assim, simplesmente, uma origem absoluta, uma origem de consciência. (Bachelard, 1988, p.1).

Diante das imagens poéticas (Saura & Zimmermann, 2015) que emergiram no percurso criativo de Lira, em suas pinturas com as terras coloridas, tornou-se um desafio ainda maior nos comunicarmos fenomenologicamente com sua consciência criante. Enquanto suas modelagens tratavam de afirmações de sua identidade, de sensibilidades sociais, alçando temas do imaginário simbólico ancestral da negritude, encontrei repertório teórico oferecia que deu suporte para tratar das tensões de forças latentes nas concepções humanas deste plano. Mas, diante da obra essencialmente *"pictórica"* de Lira foi necessário um mergulho em novos horizontes hermenêuticos para absorver de sua experiência criativa os atributos que compõem a potência expressa.

A apreciação de seus desenhos, o encantamento pela configuração de seus elementos, aqueceram a busca pelo sentido da simbologia materializada em seu trabalho, tantas vezes inexprimível.

foto: Cauê Ito

Embora ciente de que *"explicar a obra pela vida"*, é tarefa desimportante,

não pude desentrelaçar o que se mostrou inseparável: a travessia de D. Lira neste mundo externo sustenta e dialoga com o mundo interior que conquista. E nossos estudos nos levaram a acreditar que, o modo de ausência que conquistou no primeiro, abonou o modo de presença no segundo.

As encantarias das imaginalizações de Maria Lira

No universo de Lira o contato com o Sagrado, é fundante no seu percurso pessoal e na vivência devocional de sua comunidade. Tendo a sua varanda como templo e a sua pintura como um ritual, Lira detém o tempo, e concebe o seu fazer criativo como um ritual imerso em espiritualidade.

Nessa atmosfera, o intercâmbio vivencial que a jornada desta pesquisa promoveu solicitou substratos hermenêuticos que contemplassem a sensibilidade latente voltada à espiritualidade, sem deixar de fazer representar a perspectiva simbólica (Bachelard) e a corporeidade (Merleau-Ponty).

Tateando elementos da hermenêutica espiritual de Henry Corbin pude recolher pistas e ampliar uma aproximação compreensiva sobre o caminho da experiência que se revela na obra D. Lira. Nessa ampliação da abordagem, busco o ponto de encontro entre os pensamentos de Berdyaev (antropologia da pessoa), Durand e Bachelard (antropologia do imaginário) e Corbin (fenomenologia espiritual) para tocar nesta dimensão existencial que emerge e inunda o processo criativo artístico.

A partir dos estudos de Corbin, a obra de D. Lira se inscreve em um fenômeno que se apresentou em um trajeto iniciático de autoconhecimento e de acesso a um *"universo intermediário"* (Corbin,1964). A partir desta abordagem, compreendi que, frente às suas pinturas de lamas coloridas, estamos diante de uma cosmologia que não se limita a tratar de um mundo empírico, das realidades socioeconômicas, nem da afirmação de uma identidade cultural. Mas sim, como define Corbin, por meio de *"imaginalizações"*, Lira penetra no *"mundo imaginalis"*:

> Um mundo ontologicamente real, como o mundo dos sentidos e o mundo do intelecto, um mundo que requer uma faculdade de percepção que lhe pertence, uma faculdade que é uma função cognitiva, um valor noético, tão plenamente real quanto as faculdades da percepção sensorial ou intuição intelectual. Essa faculdade é o poder imaginativo, que devemos evitar confundir com imaginação que o homem moderno identifica com a fantasia e que segundo ele, produz apenas o imaginário. (CORBIN, 1964, p.5)

O processo criativo de Lira com[119] o barro, invoca *imaginalizações* que atravessam as fronteiras interpretativas da hermenêutica simbólica sobre imaginário, e tangenciam elementos para a hermenêutica espiritual sobre *mundo imaginal,* como nos apresenta Henry Corbin (1964).

Lira tem consciência de que pelo trabalho da sua imaginação ela entra em contato com essências que considera pertencentes ao Sagrado. Como ela afirmou em sem seus depoimentos[120]:

"A casa é rodeada de encantarias, é desse encantamento que as imagens vêm. Isso nos dá paz e força de trabalho".

Por meio destas *"forças de encantamento espiritual"* imantadas em sua casa, que se apresentam as imagens que ela *"desenha"* com as argilas coloridas: os *"Bichos do meu Sertão",* as *"Mandalas"*, as *"Árvores".* Imagens do mundo arquetípico, como nos descreve Corbin (1964) em sua teoria do conhecimento imaginativo e da função imaginativa. Nesta abordagem, Corbin concebe a imaginação em sua função *"mediana e mediadora"*: *"uma função que permite que todos os universos simbolizem uns com os outros, ou existam em relação simbólica uns com os outros."* (Corbin, 1964, p.6)

119 É importante frisar que um ceramista sempre diz: trabalho "com" o barro e não "sobre" o barro. Esta forma de nos definirmos é expressão de nossa consciência de que os elementos participam da criação na arte cerâmica. Terra, água, ar e fogo são parceiros de criação. Atuam dentro de suas propriedades e vocações e definem forma, cor, superfície, compactação, plasticidade da poética mineral.

120 Em um dos muitos contatos telefônicos nestes anos de isolamento pandêmico

Em sua compreensão da *"imaginação espiritual"*, onde se opera uma percepção imaginativa que é superior a percepção sensorial, Corbin sugere que *"uma ordem precisa da realidade corresponde a um modo preciso de percepção".* Esta *"percepção imaginativa"* se apresenta como poder cognitivo do *"mundos imaginalis"*. Como nos apresenta Durand (1995)

> Henry Corbin desvela o lugar e o sentido da mediação imaginativa (...) descobre que a Imaginação Humana é mais do que a medição, ela é a "mediatriz", a via de acesso às teofanias, anjo do Conhecimento, que é também o anjo da Revelação. (DURAND,1995, p.39)

O imaginal, formulado por Corbin, *"é o local da convocação do Ser"* (Durand, 1995). Convocação rejeitada pela cultura ocidental cientificista. Na recusa à espiritualidade, o racionalismo ocidental se dá a partir da consagração do cogito cartesiano, promovendo o *"divórcio entre pensamento e Ser"* (Corbin, 1964).

foto: Cauê Ito

Para Corbin, *"o perceber"* (como *"consciência imaginativa"*), passa a gerar símbolos que conduzem o sentido interno profundo do viver, abrindo acesso aos *"mundus arquetípicos*", *"mundus imaginalis"* (Corbin, 1964)

Lira *"está"* e *"vive"* em nosso mundo. Frequenta diariamente o mercado de Araçuaí, preocupa-se com sua família, dança com os Tamborzeiros, canta no Coral dos Trovadores, participa dos festejos de sua comunidade. Vive sua tradição espiritual como resistência às formas de alienação das tecnologias da sociedade moderna[121]. Produziu e operou sua arte mantendo-se afastada, não se adequando

121 liás, Lira tem uma pequena e antiga televisão "de tubo" (que não funciona bem) e um Celular que só atende chamadas com hora marcada: sempre foi preciso mandar mensagem para sua afilhada e vizinha Hélia , que

às pressões dos programas voltados para o artesanato local. Assim trilhou um caminho de individuação, de *"pessoalidade"* (Berdyaev, 1963, 2009, 2021) caminho de exceção frente aos condicionantes sociais, de isenção, restrição e isolamento das instâncias de objetificação (Berdyaev, 2021).

foto: Cauê Ito

Para D. Lira não há distinção entre vida, obra e espiritualidade. Para ela a *"vida espiritual não é o reflexo de uma realidade qualquer, ela é a realidade mesma"* (Berdyaev, 1933, p. 34), como afirmou o filósofo ucraniano para quem a dimensão espiritual está intimamente ligada à essência do exercício existencial da liberdade criativa.

Para Berdyaev (1963, 2009) a realização da *"pessoalidade"* envolve um desenvolvimento espiritual que ocorre a partir da renúncia ao mundo enfeitiçado das objetificações e alienações sociais. Desta oposição e isolamento surgem a originalidade e a unicidade que compõem a pessoalidade. Mas não é uma condição imutável, ao contrário, não é dada por nenhuma destinação, mas *"faz-se e cria-se a si mesma";* enriquecer-se com o conteúdo universal, continuamente. Tornar-se pessoa é, nesta perspectiva, uma realização pessoal e é também, paradoxalmente, encontrar unicidade na pluralidade, ter pessoalidade é *"coexistência permanecendo fiel a si mesma"*. Para isso é necessário ter *"consciência da sua vocação"*: "*a unidade de uma vida inteira chamada à um fim superior"* (Berdyaev, 1938)

Henry Corbin, em diálogo com o personalismo de Berdyaev, apoia sua hermenêutica espiritual nos mesmos princípios a partir dos quais concebe a

avisa Lira para estar por perto do seu aparelho de celular em hora marcada para atender a minha chamada.

revelação do universo na pessoalidade.

foto: Cauê Ito

O contato com estes autores nos encoraja a afirmar que D. Lira tem esse lugar conquistado em seu Ser, que lhe conduz em seu processo criativo e opera aberturas para novas realidades psíquicas. Como nos descreve Cromberg (2018):

> Relacionar-se com o mundo enquanto "mundo que vive na alma" implica na redescoberta dos espaços da alma, e das realidades psíquicas e espirituais que há muito deixaram de ser consideradas tão existentes e relevantes quanto às físicas, as sociais, as políticas e as econômicas. (...) Para Corbin, essa tomada de consciência, assim como o reconhecimento de sua anterioridade ontológica, é condição sine qua non para a restauração dos mundos anímicos e espirituais. (CROMBERG, p.48)

Lira não "*se sente em casa neste mundo"* empírico moderno destituído do sentido espiritual, não tem nenhum entusiasmo pela urbanização, não é refém do consumismo. Sempre com serenidade, seriedade e simplicidade, ela exibe um *"modo de presença"* distanciado, desafetado do mundo das vaidades; mas é capaz de observar coisas pequenas coisas da paisagem ou do comportamento das pessoas, qualidades relativas à sensibilidade, com profunda delicadeza. Nessa autenticidade, Lira é a mesma pessoa em sua própria casa, no mercado, na galeria, no encontro diante dos editores consagrados, no almoço em sua homenagem diante de personalidades influentes do mercado das artes brasileiro e no quintal de minha casa-ateliê. Virtudes específicas de seu modo de ser conquistadas em um caminho pessoal integral e ascensional.

A partir de nosso convívio e do estudo de seu percurso foi possível reunir

elementos de uma formação interna intrinsecamente relacionada à sua expressão artística. E a evidência do intercâmbio deste fazer na elaboração de uma percepção imaginativa que lhe confere acesso à uma *"realidade suprassensorial de valor cognitivo noético"* (Corbin, 1964, p10) se revelou. Um mundo oculto para a percepção sensorial, mas que tem nela o seu primeiro degrau dinamizador.

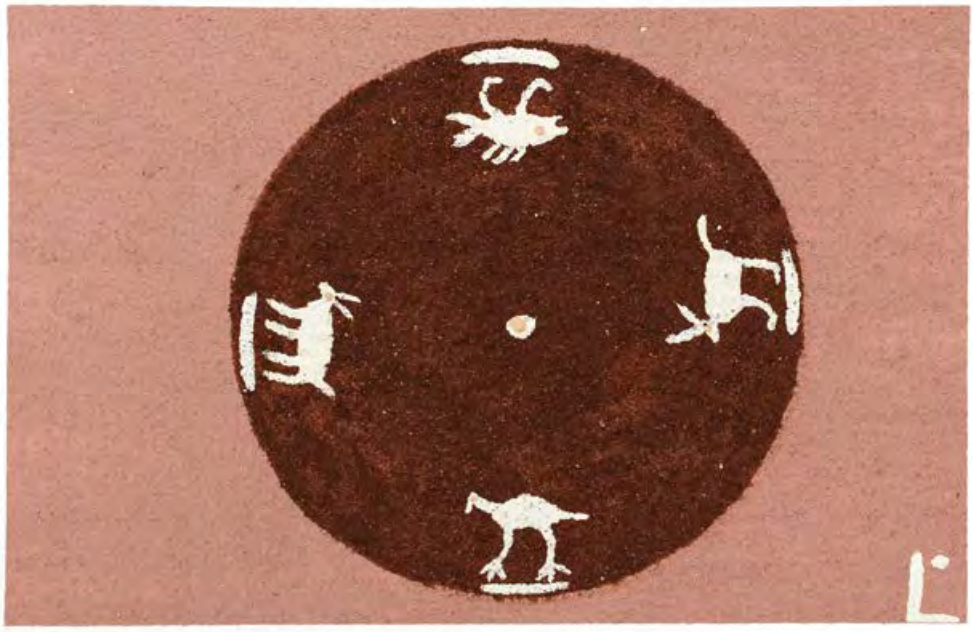


foto: Cauê Ito

Esta imaginação sublime que dá ingresso ao sentido dos símbolos, que concede à pessoa o privilégio de visões e de ser mensageira do "áxis mundi", instaura o sentido profundo, espiritual, contido na expressão criadora, como um ritual de aproximação ao Sagrado. Confirma o poder transcendente do símbolo e o papel da imaginação na geração de consciência pessoal. Como nos descreve a artista plástica e pesquisadora Ana Crespo (2008):

> A Imaginação, por um lado, dá forma à realidade espiritual, e por sua vez, as imagens imaginadas atraem para a atualização novas imagens. Dessa maneira, o ser humano **imaginando realiza sua própria existência**. Assim, portanto, a Imaginação é, para o sufi, tanto um órgão do **conhecimento** como um meio de **transformar** a realidade; e desde este enfoque, o artista tem um papel essencial na configuração do existente. A expressão criadora supõe um **ritual de atualização contínua** da criação. Este ritual revela a qualidade implícita ou essencial das formas. A imaginação é desde este aspecto, uma operação alquímica, pois transmuta as imagens dos sentidos extraindo seus conteúdos espirituais. (CRESPO, 2008, p.169-170)[122]

Toda a perspectiva do *"mundus imaginalis"* nos permite confirmar mais uma vez que a criação do artista é também o caminho através do qual ele cria a

122 Grifos da autora

si mesmo (Giannotti, 2008), cognitiva e espiritualmente. Ou seja, que as formas imaginadas são construtoras da própria existência de quem as imagina. Caminho no qual se confirma que imaginação é mais sutil que a cognição, ela dá forma ao que *"não pode ser concebido com os argumentos do intelecto"* ela é a fronteira para o *"mundus imaginalis"*, que *"só se vê pelo olho do coração"* (Crespo, 2008, p.170). É pelo olho do coração que o artista vê e torna visível. É a qualidade mediadora da imaginação que torna isto possível. Mediação entre corporeidade e espiritualidade, fronteiras reintegradas pela arte.

A tatilidade, se apresenta assim como esta sensibilidade que produz manifestações ao mesmo tempo em que reconhece e contempla o impalpável, o imaginal. As ações do tato de Lira, sempre na direção da origem, põem em relevo e revelam, desnudam intangíveis lampejos. Rumo às essências do coração, Lira testemunha a origem e o infinito do humano, pelo *"cogito do pensamento operante"* de suas mãos a serviço da imaginação ativa da corporeidade.

Neste percurso de alquimia interior qualificado no regime diurno, Lira encontra a alma do mundo: o conhecimento do mundo interior, através do interior do mundo (Durand, 2001). Sua arte cumpre o papel do artista ao desvelar arquétipos essenciais (Crespo, 2008).

Caminho esculpido pela memória de sua ancestralidade, pelo amor dedicado com absoluta fidelidade pela criação de sua arte: as três forças que combatem pela pessoa como nos indica Berdyaev (2009). Dos desdobramentos de sua jornada consagra-se a intersecção entre o sagrado e o humano, que se constroem no próprio exercício de suas existências, simultaneamente, sem anterioridade ontológica. É no trajeto que se dá a sua constituição. Caminho esculpido pela memória de sua ancestralidade, pelo amor dedicado com absoluta fidelidade pela criação de sua arte: as três forças que combatem pela pessoa como nos indica Berdyaev (1936). Dos desdobramentos de sua jornada consagra-se a intersecção entre o sagrado e o humano, que se constroem no próprio exercício de suas existências, simultaneamente, sem anterioridade ontológica. É no trajeto que se dá a sua constituição (Ferreira-Santos, 2019)[123].

D. Lira marques contempla os símbolos ancestrais como recordação de capacidades perceptivas, e pelo olho do coração: órgão da percepção supra sensível.

Esta plasticidade que ela encontra ao dissolver os sedimentos da argila em água, reflete a plasticidade de uma imaginação que sonha a simetria, sonha o eixo, o redondo, o movimento, a harmonização da vida. Os símbolos que buscou e agora em seus desenhos afirmam o enlace e a ascensão de sua arte aos conteúdos do imaginário universal. Contempla-los é uma maneira de recordar, é também transformador de nossas faculdades imaginárias, também é formador em nós.

> O artista é o canal mediante o qual os Arquétipos, ou potencialidades divinas são manifestados. (...) O artista contextualizado em uma determinada tradição, herdeiro de uma determinada história cultural possui algumas estratégias visuais específicas, através das quais a forma se manifesta. (CRESPO, 2008, p.285)

Os símbolos universais através dos quais Lira se expressa são primordiais à humanidade e entre eles o círculo reitera a criação do universo, a rotação criadora, os ciclos de harmonização perpétua entre os astros e as criaturas viventes, a unidade do centro. Na dança dos dervixes, nas cirandas, nas rodas humanas nos cerimoniais indígenas, e nos rituais dos batuques africanos, no giro através do qual o ceramista cria suas vasilhas ativamos e harmonizamos diferentes centros internos, essenciais. A obra de Lira nos fala da busca desse lugar, por esta razão, nos comove. Movimenta a jornada dos nossos corações. Corazonar no Sertão de Lira Marques foi e é o sentido desta tese.

No Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, busquei o significado do termo Sertão. Neste tesouro de campos semânticos, Francisco F. S. Azevedo nos

123 Anotações de aulas em grupo de estudo em que professor Marcos Ferreira-Santos expos o princípio teândrico de Nikolay Berdyaev.

indica alguns verbetes de seu glossário. Claro há verbetes indicando uma descrição da paisagem campestre rude e agreste. Mas Guimarães Rosa não teria usado ingenuamente a expressão *"o sertão é dentro da gente"* não tivesse conhecimento de outros sentidos, como estes indicados por Santos Azevedo:

> **Meio:** Mediana, medianidade (...)centro (..) tutano, medula, eixo, plenitude, coração, âmago, recôndito, cerne, alma, nave, umbigo, miolo, ônfalos, seio, núcleo, equidistância, bissecação, equador, diafragma, bissetriz, mediatriz (...) intermediário, intermédio (...) (AZEVEDO, 1950,p.29, n68)
>
> **Interioridade:** interior, os dentros, profundeza, intervalo, subsolo, substratum, santuário (...) substância, essência, seiva, medula, mesocarpo, durâmen, cerne, núcleo, miolo, coração, gema, alma, madre, matriz, mistério, âmago, tutano, espinha dorsal, (...) íntimo (...) recôndito, interiorizar (...), ser, centralizar, embrenhar,, (AZEVEDO, 1950, p.87, n. 221 .)

O trabalho artístico de Maria Lira Marques Borges registra sua viagem interior, ao âmago; busca nutrição, tutano, estrutura, eixo, em níveis de profundização do Sagrado cada vez mais recônditos; sua arte expressa simultaneamente sensibilidade e pensamento, em níveis de consciência, que recuperam o lugar do coração na existência humana. Em seus círculos concêntricos, Lira presentifica simbolicamente, através de sua *"percepção imaginativa"* (Corbin, 1964) a morada , a essência, o cerne, a gema, o coração: *"sede da intuição criativa"*, *"órgão que transforma os dados sensíveis em realidades inteligíveis* (Crespo, 2008, p.321); coração, sede portanto da visão e da Imaginação criadora, lugar de desvelamento da essência criativa do Ser (Crespo, 2008, p.322).

Considerações finais

O Ser,
é o que exige de nós criação,
para que dele tenhamos experiência

Merleau-Ponty

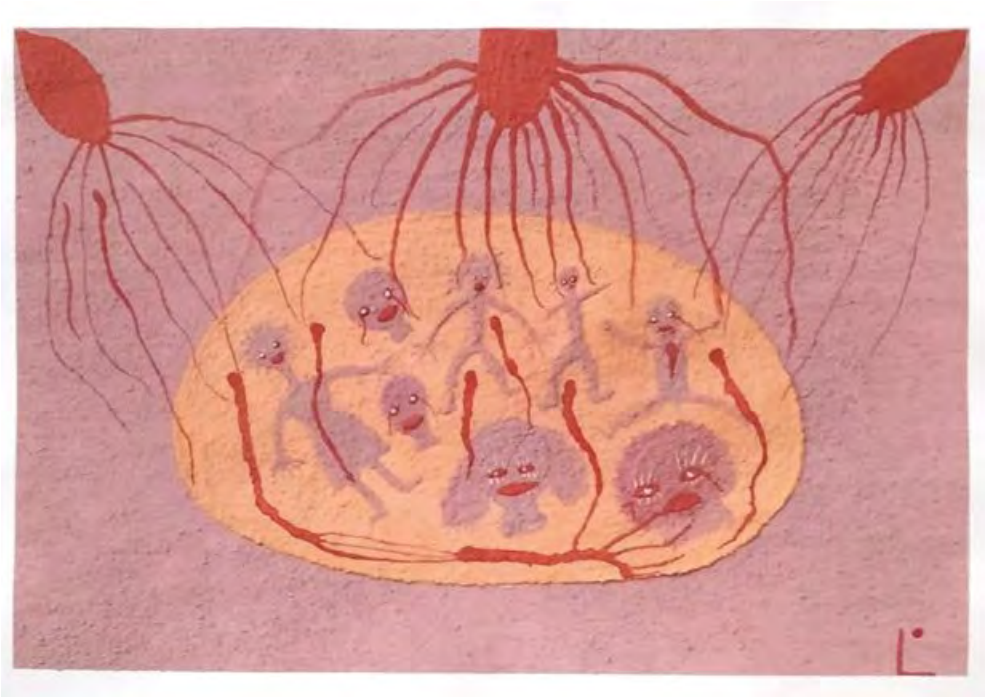
O impacto que senti ao conhecer D. Lira em 2016 foi muito forte. O nome desta força é pressentimento: intuição que se manifesta na sensação que é como uma lembrança, mas, referente ao futuro. Uma percepção ainda inexplicável de que, dela, receberia pistas para a compreensão sobre o alcance da relação entre as mãos humanas e a argila, permeada pelo imaginário. O tempo flui em nossa experiência em muitas dimensões. Temos muito que descobrir em nosso conhecimento científico para abarcar a trama da realidade física do mundo que nos atravessa.

Desde que conheci D. Lira minha maneira de sentir-perceber-pensar-sonhar o mundo, meu estado de presença mudou. Quando nos falamos pelo celular, ao longo dos anos da pesquisa, nos quais se incluem os trágicos períodos da pandemia COVID-19, durante muito tempo eu me expressava em um ritmo acelerado. Já iniciava a conversa pedindo desculpas por atrapalhar, e logo disparava a pergunta que tinha me levado a chamá-la. Mas Lira sempre interrompeu este fluxo para perguntar e assuntar: *"Como está sua menina? Como ela é educada e estudiosa Sirlene, ôh moça talhada"*. Eu agradecia a sua lembrança ansiosa para entrar no assunto, mas ela insistia: *"A gente não esquece quando é bem tratada; a gente vê logo o caráter da educação. Eu me preocupo com o futuro desses meninos hoje em dia, não é não minha filha?".* Depois perguntava das minhas cachorras. E ainda comentava do jardim das plantas. Eu acabava percebendo a minha deselegância, então perguntava sobre seus parentes. Assim ela iria me contar notícias do Frei e de suas irmãs, sobrinhos e sobrinhas e por fim, das viagens de Lorí. Se lembrasse de algo sobre sua mãe, também contava em detalhes como se tivesse convivência cotidiana com ela. Esta é Lira. Sempre atenta às camadas de importância da vida. Toda a sua relação com a argila e toda a sua expressão artística está inexoravelmente ligada a todos e tudo a sua volta, visíveis e invisíveis.

Foi assim em nossa última ligação. Depois das notícias dos familiares, e de me contar sobre o andamento da reforma de sua casa foi que ela retomou: *"mas*

o que você queria saber sobre os desenhos Sirlene?" Nesse dia eu lhe disse que havia visto na galeria um desenho seu, muito diferente de tudo que eu conhecia de seu trabalho, pois neles eu nunca havia visto nenhuma figura humana. Lembrando exatamente do qual eu me referia ela disse:

> *"É Sirlene, eu sei das guerras, e de toda miséria humana. E como está longe da gente poder viver sem combate neste mundo. A humanidade, está caída num buraco sem fim, desamparada e desalmada. As notícias me impressionam. Isso preocupa muito a gente!"*



Lira sabe de nós. Da queda dos que não exercitam a contemplação demorada das coisas simples. *"A contemplação é um alimento para o Espírito e significa a capacidade para receber nutrientes que amadurecem a criança do coração"* (Crespo, 2008, p.373). Eu tive seus *"desenhos"* esparramados pela minha casa por 5 anos. Como me ensinou Frei Chico, *"morei no assunto"* e *"coloquei isso no sentido"*. Partilhei com mestres os estudos sobre a percepção, sobre a imaginação e a contemplação. E convivo há quase trinta anos com os artistas do barro. Da soma dessas experiências acumuladas, eu identifiquei que o trabalho de D. Lira contém um diferencial muito singular de expressão com esta materialidade. Desde a primeira mirada isso estava evidente no meu coração.

Da pesquisa no universo de sua comunidade, da participação atenta em nossa convivência eu pude recolher pistas do enigma contido nos *"bichos do meu sertão"*, nas *"mandalas"* e nas *"árvores"*. Cotejadas ao pensamento dos autores

estudados, estas pegadas constelam a compreensão de que a arte ritualística de Lira Marques vive das imagens da ancestralidade arquetípica e afirma a imaginação como fonte de acesso a dimensões sublimes da existência. Imersa em ritmos e sonoridades do sincretismo religioso ancestral, envolta pelas entidades vegetais protetoras que habitam raízes e folhas, Maria Lira é intimada por forças abissais a criar com a terra. Dessa implicação constelada em espiritualidade, a sensibilidade da alma de Lira vive o Sagrado como *arqueomemória e arqueofilia: "a paixão pelo que é ancestral, primevo, arquetipal e que se revela, gradativamente, na proporção da profundização da busca"* como enuncia Ferreira-Santos (2015, p.205)

Quando o artista se entrega à uma busca expressiva entranhada em sua própria história pessoal, tendo encontrado tamanha intimidade com uma materialidade como o barro, é inerente ao processo criativo a sua ascensão à linguagem do coração: onde artista, criação e contemplador se conectam a serviço de um fluir criador (Crespo, 2008). Nesta atmosfera o trabalho volta-se na direção ao centro de um lampejo, este se faz forma que impacta a todos. Desta experiência estética todos saem transformados. (Rubira, 2015)

Assim se vivencia a arte como oportunidade de afirmação de que o espiritual se materializa, e a matéria se espiritualiza. Neste trânsito, o artista é portador de uma epifania do Sagrado, onde, ao mesmo tempo em que o Sagrado é por ele construído, ele é construído pelo Sagrado. O todo se manifesta na parte, e a parte manifesta o todo. É nesta atmosfera compreensiva, de perceber e afirmar esta

dimensão existencial no processo criativo com o barro, que compreendi a dinâmica dos desdobramentos do percurso criativo de D. Maria Lira Marques.

Seguindo as pegadas de seu percurso criativo, imerso nesta amizade íntima e confidente com a argila, entendi que Lira vive seu trabalho artístico como revelação do *entre-mundos*, *"onde a busca se torna encontro"* (Ferreira-Santos, 2015).

Por esta razão, reafirmo: a arte de Lira não é ingênua nem primitiva. Suas pinturas manifestam os acontecimentos da alma. Fenomenologicamente, revelam um atravessamento. A argila não é matéria-prima, é prima matéria. A arte de Lira é uma arte primordial. Do coração, deste templo, ela pode se comunicar *'com'* a argila e dela acessar a simbologia arquetípica da árvore do conhecimento, e do centro do universo: alcançar o espiritual através da matéria.

Na interface de nossas existências, documentando o visto, o ouvido, o sentido e o intuído, cotejados aos meus estudos teóricos sobre a temporalidade, a corporalidade, a tatilidade, e a espiritualidade; diante da extraordinária biografia de D. Lira Marques foi possível situar social e historicamente a arte cerâmica, confirmando o potencial que habita a fusão entre a argila e as mãos do povo brasileiro. Seu percurso expôs a profundidade nada ingênua da arte dos que emergem nas camadas menos favorecidas da sociedade brasileira, sobreviventes dos destroços do colonialismo. Revelou a impertinência dos marcadores culturais para as fronteiras entre arte erudita e popular e também a mirabolante dramaturgia de ascensão de um trabalho artístico no mercado da arte. Mas, sobretudo, pude testemunhar a presença e a eficácia do dinamismo do imaginário na organização e estruturação da vida humana como portal à iniciação de um itinerário de formação pessoal. Como reinscrição do Ser em cada um de nós. Celebrei esta confirmação quando entrei na sala da casa de D. Maria Lira Marques, e ali estavam dispostos em sua estante os mesmos elementos que exponho na estante de minha casa: não partilhamos apenas a paixão pelos objetos da arte popular brasileira, mas também, as sementes de diferentes árvores, as pedras e os minerais, os fractais…enfim, há um fio que nos conecta ao mesmo campo semântico, ao mesmo campo de sentido onde o barro cumpre papel de mensageiro, narramos a mesma história em diferentes existências, permitimos que a argila modelasse nossa corporeidade.

Enquanto nos mantivermos fixados na ideia de que a especificidade humana reside na mente, desprezando o papel que o corpo cumpre na apreensão e expressão de sentidos; enquanto acreditarmos que as mãos estão à serviço de um pensamento anterior, independente e autônomo, como um instrumento obediente dos comandos do intelecto; enquanto não aceitarmos que as mãos investigam,

acionam, bloqueiam, escolhem, planejam, revelam, indagam, tateiam e manifestam, não compreenderemos como, no trabalho das mãos, também se encontra a força dinamizadora que emancipa nossa imaginação.

As mãos têm memória, desejo e vocação. Há uma obra antropológica em curso desde que o polegar opositor passou a girar em rotação frente aos outros dedos dos primeiros primatas. O que a humanidade ganha com esta singularidade relaciona-se com a essência de nossa habilidade artesanal conectada a todas as dimensões do viver.

A percepção sensível é também a senhora das imagens quando se converte em percepção imaginativa. Unindo a pele de nosso corpo à pele do mundo, à terra, a imaginação ecoa do fenômeno que se produz no encontro. Para este acontecimento não basta a existência de cada parte envolvida, mas depende das qualidades de cada uma delas. O encontro mediado pelo fluxo imaginante-tateante, se faz pelo toque engajado e ritualizado, que simultaneamente dá forma à superfície da massa argilosa e ao Ser que a modela, esculpe e pinta com ela. Nada aqui é acidental. O ser de cada parte é efeito e causa do outro. Entre as realidades das partes e o fenômeno do encontro é gestado o objeto que chamamos arte.

Antes que a mente criasse a alavanca, a ignição e toda a sorte de mecanismos tecnológicos que desencadearam o progressivo afastamento das mãos humanas das materialidades do mundo, a existência humana pôde enriquecer-se pelo contato com a extraordinária multiplicidade de atributos dos elementos que nos fizeram reconhecer e conceber a suavidade, a aspereza, a plasticidade e a dureza, o ritmo, a leveza e toda sorte de devaneios. Os sonhos acordados dos quais nos fala Bachelard em toda a sua obra.

Desde que entendemos que poderíamos ser *Sapiens* sem ser *Faber* e trouxemos para as escolas a imobilidade dos corpos, que confiamos a atenção exclusivamente ao foco visual, que enfim, desumanizamos as mãos e o corpo como um todo, confiantes de que o pensamento abstrato é dotado de autonomia cognitiva, promovemos uma suspensão do desenvolvimento da percepção imaginativa. Interrompemos a correspondência entre gesto e imaginação, entre tato e *imaginalização* (Cromber, 2018; Crespo, 2008, Corbin, 1964).

A terra é o elemento que, diferente do ar, da água e do fogo, dá a Bachelard a concepção da imaginação ativa. Aquela que, em sintonia com as propriedades da matéria, transfigura a imaginação para um devaneio de ação, na integração de nossas potências imaginativas com a materialidade. Nesse ninho de contato criativo encontramos uma preciosa compreensão a respeito da natureza do sensível

humano. Como condição de possibilidade de ascensão da imaginação humana aos fenômenos que denominamos espirituais, pela experiência criativa integral, onde sensibilidade e intelecto estão amalgamados na percepção imaginante, como nos apresenta Corbin (1964). Neste gradiente, a percepção nos faz invocar os sentidos internos; através da criação com a terra podemos despertar imagens simbólicas ancestrais impregnadas em arte. Por esta razão sua apreciação nos comove, ativando dimensões sutis, produzem tal sorte de ressonâncias que nos permitem experimentar o vislumbre. Assim orienta a deriva de nossas imagens imaginadas (Bachelard, 2001).

Chego ao término desta tese vislumbrando coerência dos desdobramentos entre aquilo que chamamos fenomenologia da imagem, do imaginário e do imaginal como indagações do modo de existência do humano. Não pela sua individualidade e autonomia, mas sim pela sua integração e interdependência à carne do mundo (Merleau-Ponty, 2015). Fazer coincidir o ato criativo ao ato espiritual como fundamento do conhecimento, da consciência, do fazer alma, talvez seja este o verdadeiro sentido da metáfora que conecta muitas cosmogonias ao enunciar o voltar para a terra, à argila, ao barro do qual viemos.

Batendo as pontas dos dedos neste teclado meu ser não se nutre da fabulosa rede de conexões que vivo nas ações sobre o barro. Vou voltar para a minha iniciação na carne do mundo, retomar o tônus e a intimidade, no exercício da correspondência entre o gesto e a intenção onde os sonhos se vêm vivificados, distante do conceito: poemas tateantes da artesania

A antropologia contemporânea volta-se para o fazer (Ingold, 2022) na busca de reabilitar o que perdemos com o distanciamento em relação à materialidade do mundo: o corpo e o trabalho manual como fonte de conhecimento pessoal, de si. Mas insiste em enclausurar o símbolo em conceitos, reduzindo-os à discursos. A partir desta pesquisa alinho-me ao propósito de reconduzir o fenômeno expressivo com a argila ao universo oculto na percepção imaginante, relativo ao *mundo supra-sensível* (Durand, 1995; Corbin, 1964). Compreendendo, como nos apresenta Durand (1995) acerca dos enunciados de Corbin, que o símbolo anuncia níveis que estão além do literal, pressupõe a existência de planos de consciência, da essencialidade espiritual da existência. No simbolismo estão contidos os núcleos do significado como nos círculos concêntricos de Lira. Buscar aprimorar o significado da prática expressiva com a argila *"como ouvir a mesma melodia em oitavas acima"* (Durand, 1995, p.166). Neste sentido esta jornada da pesquisa significou minha iniciação hermenêutica.

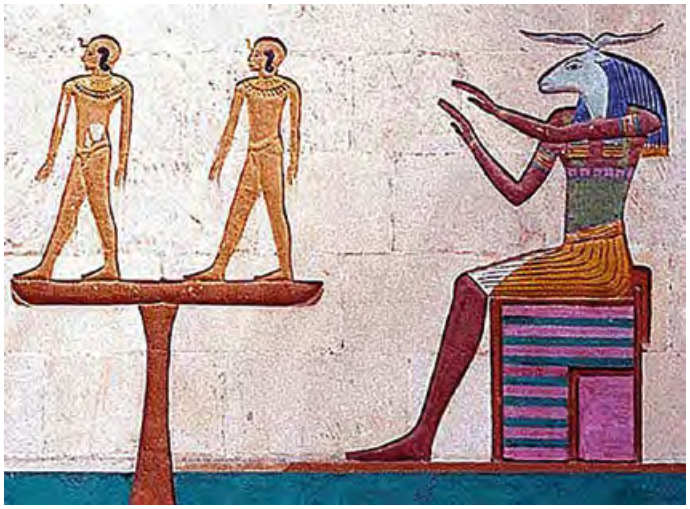
A arte da terra de Lira validou, em minha compreensão, a percepção imaginativa como competência humana, prerrogativa de acesso ao *mundus imaginalis*; sancionou a possibilidade de falarmos sobre alma e espiritualidade na busca expressiva de uma vida dedicada ao encontro com a terra. Afirmou a imaginação como órgão de conhecimento, transformação e criação de realidades internas e externas.

Sendo como o peixe que nada em direção à nascente, em direção ao olho d'água, à origem, nadando contra a corrente, sendo exceção, Maria Lira encontrou sua individualidade arquetípica pelo olhar *imaginal* (Corbin, apud Cromberg 2018) ela pode ver o âmago, o cerne, a alma, a nave, o umbigo, o miolo, ônfalos, o seio, o núcleo, a essência. A chave deste enigma já estava ali, no nome que ela deu ao seu conjunto de trabalhos artísticos renovados: *'Os bichos do meu Sertão'*.

Como Guimarães Rosa, Lira também sabe que *"o Sertão é dentro da gente"*. O Sertão é aquilo que existe de mais verdadeiro em toda a existência. Por esta razão, pela razão do coração que vê as essencialidades, *"Os bichos do meu sertão"* não é um nome aleatório. É um nome preciso para designar o que Lira encontrou ao mirar para dentro de si. Foi o que viu quando olhou para as suas terras com o olhar de misericórdia, clemente, diante da sua limitação física, sua doença que a impediu de trabalhar na cerâmica. Sua imaginação imersa nesta condição de vulnerabilidade busca a ancestralidade mais primordial, e transcende em *imaginalização*. Nessa transcendência sua arte foi capaz de libertar-se da representação do real, e conectar-se a algo *incriado* (Ferreira-Santos). Respeitando sua fidelidade às cores e aos volumes e texturas do corpo que a terra lhe oferece, Lira retoma o mais originário e primordial: os seres imaginários que ela pode ver com o olhar imaginal: o olhar de uma percepção imaginativa (Corbin, 1964).

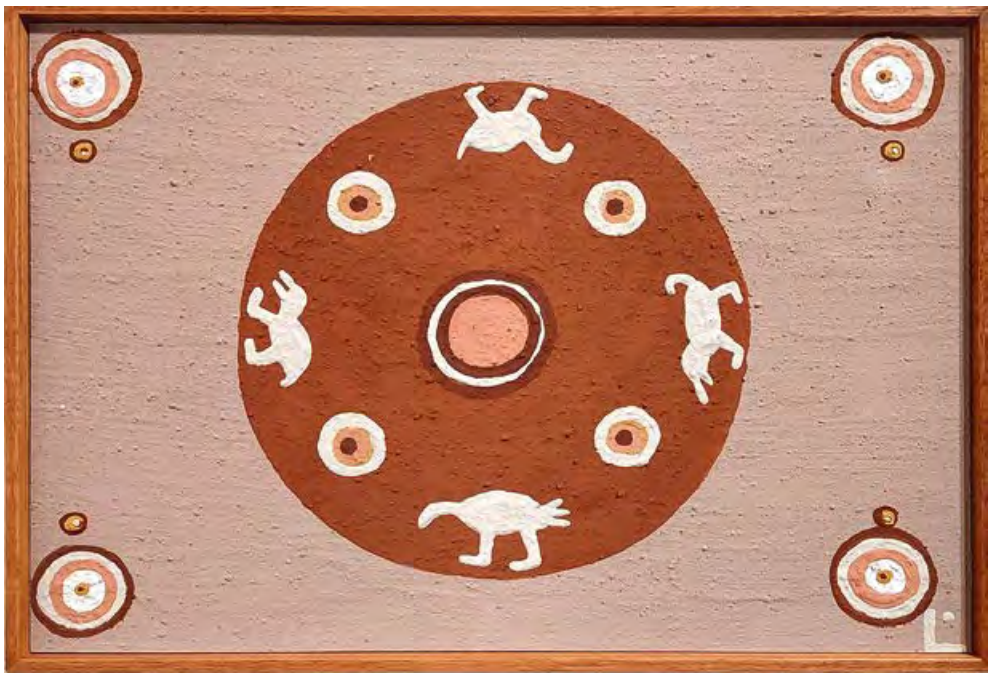
Deste senso conectado com o essencial, Lira, sem deixar de ser o que ela é, vê transformadas a sua arte inscrita em simbolismo universal. Pois *"quanto mais profunda a experiência do singular, mais nos aproximamos do universal"*. Assim a *arqueofilia* se atualiza na realização de si mesma, como *"sagrado vivenciado"*. Mobilizada por toda a sua corporeidade, a sua arte é portadora de mensagem que se configura como um elemento *"transformador de energia psíquica"* (Ferreira-Santos, 2015, p. 214).

Dominar a materialidade do mundo a ponto de tê-los como parceiros de criação são atributos do ferreiro, do ceramista e do alquimista. Eles contraem, dilatam, tensionam e expandem a matéria em suas ações, de mãos dadas à terra, ao ar, ao fogo e à água. Em uma aventura das mãos, o artesão esculpe o Ser do homem como *Khnum* o Deus egípcio em corpo de homem com cabeça de bode, oleiro que, fazendo o barro girar na roda, cria o humano.



Através de um saber vivido, encarnado na totalidade do Ser, como nos fala Hampaté Bá: *"os instrumentos ou as ferramentas de um ofício materializam as Palavras sagradas; o contato do aprendiz com o ofício o obriga a viver a Palavra a cada gesto"*. (Hampaté Bâ, 2012, p.189)

Através da arte do barro, posso ser a montanha. Posso ser o fogo. Transcender o tempo e recriar a rocha e assim a arte é uma dimensão comunicante. O artista-artesão, pelo seu fazer diário, dá sentido ao sentido. Reintegra polos de sensibilidade, razão e espiritualidade, que eficaz e ilusoriamente, estão separados em nossa tradição ocidental (Ferreira-Santos, 2004b). O fazer cerâmico atualiza e acessa práticas ancestrais e cosmologias universais. O *cogito amassador* tem uma dimensão meditativa. Pela interiorização, viver os processos expressivos com a terra molhada nos proporciona o contato com o mais recôndito em nós. Profundezas do subsolo. Essência e seiva. O cerne, o âmago, a alma, o núcleo, o coração, o Sertão.



Homenagem póstuma

Esta narrativa-reflexiva que se apresenta como tese de doutoramento resultou de muitos entrelaçamentos de acontecimentos significativos. Pelo fluir dos episódios eu colhi impressões que sinalizaram um caminho para a busca de aprofundamento da compreensão e sentido do trabalho expressivo com a argila.

Com uma caixa de perguntas eu disparei uma jornada de vivências e solicitei a permissão da universidade para qualificar esta jornada como pesquisa acadêmica.

O feixe de entrelaces teve um ponto de mutação diante da cena que se apresentou naquela imagem na abertura do Festival Ciranda de Filmes, onde um Frei Franciscano e uma Senhora Ceramista cantavam para uma plateia inquieta. A irreverência da união dessas duas pessoas, a musicalidade, a argila, a cultura popular do Brasil Profundo, a vida se fez campo de estudo em uma mistura saturada de sincronicidades.

Em minha primeira visita, na casa de Lira, Frei Chico também estava lá e foi ele quem me recebeu no portão para anunciar: “nenhum existiria sem o outro”. Anos mais tarde, em sua vinda à São Paulo, ele me ensinou a “morar no assunto”: deixando emergir impressões, nomeando-as, conectando-as, confiando na intuição, construindo triangularidades temáticas, para habitar na tridimensionalidade do fenômeno. Assim produzimos um pensamento que se faz arredondado pelos infinitos entrelaçamentos triangulares. A vida se faz de vínculos.

No dia em que finalizei a formatação da tese, chegou a notícia: Frei Chico havia sofrido uma parada cardíaca, e embora tenha sido reanimado depois de muitos minutos, se instalou sua morte cerebral.

Ontem foi aniversário de Lira. Tivemos uma longa conversa telefônica. Hoje pela manhã chegou a notícia do falecimento do Frei Francisco Van Der Poel.

A tempo de dedicar-lhe mais esta homenagem, eu escrevo esta página afirmando meu profundo respeito e admiração. E sobretudo, meu compromisso em trabalhar, a partir da reflexão epistemológica da fenomenologia, para a divulgação de seu trabalho e o restauro da unicidade entre corporeidade e espiritualidade tanto na arte, quanto na filosofia, na antropologia e na educação.

São Paulo, 14 de janeiro de 2023

Sirlene Giannotti

Referências bibliográficas

ALMEIDA, Maria Inez Couto de. **Cultura Iorubá**: costumes e tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006.

ALMEIDA, Rogério de. **O imaginário de Fernando Pessoa**: Da Educação Cindida à Educação Sentida. Tese de Doutorado. São Paulo: Feusp, 2005.

ANDRADE, Mário de. **O artista e o artesão**. Aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da Arte, Instituto de Artes, Brasília: UDF, 1938.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**: ideias afins. 1ª ed. RJ: Lexikon, 2010.

BACHELARD, Gaston. **O Novo espírito científico.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro,1968.

___. **A Poética do Espaço.** São Paulo: Abril Cultural. Col. Os Pensadores. 1978.

___. **A Poética do Devaneio.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

___. **A Terra e os Devaneios da Vontade**: Ensaio sobre a imaginação das forças. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

___. **O Ar e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação do movimento. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

___. **A Terra e os Devaneios do Repouso**: Ensaio sobre as imagens da intimidade. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

___. **Ensaio sobre o conhecimento aproximado**. Rio de Janeiro: Contra-ponto, 2004.

___. **A Psicanálise do Fogo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

___. **A Água e os Sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. 3. ed. São

Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 7ª ed. ,1994. p. 165-196.

BERDYAEV, Nikolai. **Cinq Meditations sur l'Existence**. Paris: Fernand Aubier, Èditions Montaigne, 1963.

___. **Slavery and Freedom**, San Rafael, Semantron Press, 2009.

___. **Verdade e revelação**. Rio de Janeiro: Eleia Editora, 2021.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. **África em artes.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015.

BOSI, Alfredo. **Reflexões sobre a Arte.** São Paulo: Ática, 1986.

BERENSON, Paulus. **Finding One's Way With Clay**: Creating Pinched Pottery and Working With Colored Clays. Nova York: Clay Biscuit Books, 1997.

BRAGA, P. **Performances do professar**: todo professor tem um pouco de ator. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, 2019

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento**: Ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 34a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2020.

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível.** Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

___. **Metamorfoses.** Rio de Janeiro: Dantes Editora, 2020.

CORBIN, Henry. **Mundus imaginalis or the imaginary and the imaginal.** (trad Ruth Horine). Zurich/NY: Spring, 1964. Disponível em: <http://imagomundi.com.br/espiritualidade/mundus_imaginalis.pdf>.

CROMBERG, Monica Udler. **A Individuação Espiritual.** São Paulo: Humanitas, 2018.

___. **A noção sufi de Ta'wil ("hermenêutica espiritual")**: uma questão metodológica. Revista Cerrados, [S. l.], v. 25, n. 43, 2017. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/22334>. Acesso em: 18 out. 2022.

DAMISCH, Hubert. **Verbete:** Artes. In: Enciclopédia Einaudi, vol. 3. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984, p. 11-63.

DANTO, Arthur C. **Abuso da Beleza**: a estética e o conceito de arte, Coleção Mundo da Arte, São Paulo. Ed. Martins Fontes, 2018.

DELORY-MOMBERGER, Christine. **A pesquisa biográfica ou a construção compartilhada de um saber do singular**. Revista Brasileira de Pesquisa (Auto) biográfica, v. 1, n. 1, p. 133-147, 11.jan/abr/2016.

DURAND, Gilbert. **A fé do sapateiro.** Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

___. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ELIADE, Mircea. **Imagens e Símbolos**: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

ESMERALDA OSTETTO, Luciana. **Educadores na roda da dança**: formação - transformação / Luciana Esmeralda Ostetto. - Campinas, SP: [s.n.], 2005. Orientador; Ana Angélica Medeiros Albano. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

FERRAROTTI, Franco. **Sobre a ciência da incerteza**: O Método Biográfico na Investigação em Ciências Sociais. Mangualde: Edições Pedago/Edições Mulemba, 2013.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. **Pessoa, imaginário & arte**: perspectivas antropológicas em pesquisa.. In: TEIXEIRA & PORTO (Coord.). Imagens da Cultura: Um Outro Olhar. São Paulo: Plêiade, 65-86, 1999

___. **Profundidade da Argila**: exercícios plásticos e práticos de mitohermenêutica. in Imaginário: o “entre saberes” do arcaico e do cotidiano. Pelotas: Universidade Federal de Pelotas, 2003.

___. **Crepusculário.** São Paulo: Zouk, 2004.

___. **Cultura imaterial e processos simbólicos.** In Revista. Do Museu de Arqueologia e Etnologia, São Pulo, 14: 139-151, 2004b

___. **Oikós**: Topofilia, ancestralidade e ecossistema arquetípico. Anais do XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário- Congresso Internacional As dimensões imaginárias da natureza. Recife: UFPE/Associação Ylê Setí, 2006.

___. **Fundamentos antropológicos da arte-educação**: por um pharmakon na

didaskalia artesã. São Paulo: Revista@mbienteeducação, 2010. Volume 3, Número 2, julho / dezembro, p.59-97. Disponível em: <http://www.marcosfe.net/artigos.html>.

___. **Outros tempos e espaços de saber compartilhado**: coisas ancestrais de crença. In: Processos Artísticos, tempos e espaços. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura, 2014.

___. **O ancestral: entre o singular e o universal.** In: AMARAL, M. (org). O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Ed. Alameda/FAPESP, 2015.

___. **Mito e Imaginação**: Concerto grosso para duo de sopro e cordas em fermata e ostinato. In: WUNENBURGER, Jean-Jacques & ARAUJO, Alberto & ALMEIDA, Rogério de (coord.). Os Trabalhos da Imaginação: abordagens teóricas e modelizações. João Pessoa: UFPB, 2017.

___. **Oikós**: Topofilia, ancestralidade e ecossistema arquetípico. In: PITTA, Danielle Perin Rocha; RIZZO, Elda; ALMEIDA, Rogério de Almeida. As Dimensões imaginárias da natureza. São Paulo: FEUSP, 2021.

FERREIRA-SANTOS, Marcos. & ALMEIDA, Rogério de. **Aproximações ao Imaginário**: bússola de investigação poética. São Paulo: Képos, 2012.

FIGUEIRÓ, Lori. **Cotidianos no Sagrado do Vale. Belo Horizonte**: Gaia Cultural, 2016.

___. **Sementes da terra maturada**. Belo Horizonte: Ramalhete, 2017.

___. **Salve Maria! Os Tambores do Rosário**. Belo Horizonte: Ramalhete, 2018.

___. **Mulheres do Vale: substantivo feminino**. Belo Horizonte: Ramalhete, 2021.

FOCILLON, Henri. **Vida das Formas.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

FROTA, Lélia Coelho. **Mitopoética de 9 artistas brasileiros.** Rio de Janeiro: Fontana, 1975.

___. **Mestre Vitalino.** São Paulo: Publicações e Comunicações, 1988.

___. **Mestra Izabel, do Jequitinhonha ao mundo**; In: EID, Vilma. Arte popular Brasileira: olhares contemporâneos. São Paulo: Martins fontes/WMF. 2018, p.101-108.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. 4a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

___. **O saber Local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes. 2003

GELL, Alfred. **A rede de Vogel**: armadilhar como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaios - Revista do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro: UFRJ, ano VIII, n.8, p.174-191, 2001.

___. **Arte e Agência**: uma teoria antropológica. Coleção Argonautas. São Paulo: Ubu, 2018.

GIANNOTTI, Sirlene Maria. **Dar forma é formar-se**: processos criativos da arte para a infância. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Feusp, 2008.

GIL, Gilberto. **Introdução ao catálogo**: Arte da África. São Paulo: CCBB, 2004.

GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott. **Devires imagéticos**: a etnografia, o outro e suas imagens. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

GONÇALVES, Marco Antonio; MARQUES, Roberto; CARDOSO, Vânia Z. (Ed.). **Etnobiografia: subjetivação e etnografia.** Rui de Janeiro: Editora 7Letras, 2018.

HACKEROTT, Maria Altimira. **Devaneio e Movimento na experiência do velejar.** Orientador: Soraia Chung Saura. Dissertação (Mestrado) - Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. **A Tradição viva**, in História Geral da África: Metodologia e Pré-história da África. Ed. Joseph Ki-Zerbo. 2ª ed. São Paulo: ática, 2010.

HEIDEGGER, Martin. **Poetry language thought.** Harper & Row, 2001.

HILLMAN, James. **Anima Mundi e o Pensamento do Coração.** Campinas: Verus, editora, 2010.

___. **O Código do Ser: uma busca do caráter e da vocação pessoal.** RJ: Ed. Objetiva, 1997

HUSSERL, Edmund. **Investigações Lógicas; sexta investigação**: elementos de uma elucidação fenomenológica do conhecimento. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

IDOWU, E. Bolaji. **Olódùmarè**: God in African Belief. Londres, 1962.

INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: Ensaios Sobre Movimento, Conhecimento e Descrição.

Petrópolis: Editora Vozes, 2018.

INGOLD, Tim. **Fazer**: Antropologia, Arqueologia, Arte e Arquitetura. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

IROBI, Esiaba. **O que eles trouxeram consigo**: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora. Projeto História, São Paulo, 44, pp. 273-293, 2012. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/revph/article/view/9857/9824>.

ITO, Eric Sioji. **Escalada Tradicional**: devaneios da experiência. Orientador: Ana Cristina Zimmermann. 2020. 191p. Dissertação de Mestrado - Escola de Educação Física e Esporte da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

ITO, Eric Sioji; Saura, Soraia Chung; Zimmermann, Ana Cristina. **Between chaos and the cosmos**: the imaginary of traditional climbing. World Leisure Journal, 64:4, 551-567, DOI: 10.1080/16078055.2022.2125569. 2022.

KANDEL, E. R; SCHWARTZ, J. H; JESSELL, E. T. M. **An Introduction to Synaptic Transmission.** In: Essentials of Neuroscience and Behavior, 179-195. Norwalk: Appleton & Lange, 1995.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: C/Arte, 2013.

LAYTON, Robert. **A Antropologia da Arte.** Lisboa: Edição 70, 1991.

LEMOS, Liliane Benevenuto. **Fiando o canto**: sabedoria e imaginação simbólica na tessitura da tecelã. Orientador: Soraia Chung Saura. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2020.

LIMA, Beth. **Em Nome do Autor**: artistas artesãos do Brasil, São Paulo: Proposta Editorial, 2008

LIMA, Ricardo Gomes. **Arte popular e artesanato**: falamos da mesma coisa. Ciências Humanas e Sociais em Revista, v. 31, n. 1, p. 97-101, Seropédica (RJ): Editora Universidade Rural, 2009.

___. **Objetos**: percursos e escritas culturais. São Paulo: Centro de Estudos da Cultura Popular, 2010.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da Razão Sensível.** 3. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

MAMMÍ, L. Arte Popular, caminhos. Prefácio In: **Arte popular Brasileira**: olhares

contemporâneos. São Paulo: Martins fontes/WMF. 2018. P. 37-44.

MARGARIDO, Alfredo. **Negritude e Humanismo**, Ed. Casa dos Estudantes do Império. 1ª ed. Lisboa, 1964.

MARTIN, Kathleen. **O Livro dos Símbolos.** São Paulo: Taschen, 2012.

MASCELANI, Ângela. **Caminhos da Arte Popular**: o Vale do Jequitinhonha. R.J: Museu Casa do Pontal, 2008.

___. **O Mundo da Arte Popular Brasileira.** 3ª ed. Rio de janeiro, Mauad, 2009.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia.** São Paulo: EPU/Edusp, 1974.

MEIHY, José Carlos Sebe; HOLANDA, Fabíola. **História Oral**: Como Fazer, Como Pensar. São Paulo: Contexto, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **De Mauss a Claude Lévi-Strauss.** 1ª ed.In Os Pensadores, SP: Abril, 1975.

___. **O Visível e o Invisível.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

___. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

___. **O olho e o espírito.** São Paulo: Cosac Naify, 2015.

___. **A união da alma e do corpo.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

MONTEIRO, Deborah. **Corpos negros e seus saberes**: oralitura e escrevivência por uma educação decolonial. Fl 180. 2019. Dissertação em mestrado, Programa de Pós graduação da FEUSP, São Paulo. 2019.

MONTENEGRO, Antonio Torres. **História oral e memória**: a cultura popular revisitada. São Paulo: Contexto, 1992.

MONTES, Maria Lúcia. **Teimosia da Imaginação**: dez artistas brasileiros. Instituto do Imaginário do Povo Brasileiro. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

MORIN, Edgar. **O método**: o conhecimento do conhecimento. Lisboa: Publ. Europa, 1986.

___. **Os desafios da complexidade.** In: MORIN, E. (org.). A religação dos Saberes: o desafio do sec.XXI, 2ª ed.RJ: Bertrand Brasil, p.559-567, 2002.

MOURA, Maria Aparecida; NOGUEIRA, Maria das Dores Pimentel.; FURIATI, Terezinha Maria; **Sabenças.** Belo Horizonte: UFMG, 2018.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **A construção de Imagens na pesquisa de campo em Antropologia.** Porto Alegre: Iluminuras, v.3, p.11-29, 2012.

___. **Entre arte e ciência, a fotografia na antropologia.** São Paulo: Edusp, 2015.

NUNEZ, Rodrigo. **Nos limites do fio, do funâmbulo e da fábula**: Reflexão sobre um processo de criação. Orientador: Eduardo Vieira. Tese de Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

OSTETTO, Luciana. **Educadores na roda da dança**: formação-transformação. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação.** 11. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

POEL, Francisco Van Der. **O rosário dos homens pretos**: 1a ed. comem. do centenário da irmandade de Nossa Senhora dos Homens Pretos de Araçuaí, MG. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.

___. **Dicionário da Religiosidade popular**: cultura e religião no Brasil. Curitiba: Ed. Nossa Cultura, 2013.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados.** Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2001.

RODRIGUES, Barbara Muglia. **Aonde leva esta dança? Caminhos de formação em uma poética do corpo dançante.** Orientador: Soraia Chung Saura. Tese de Doutorado - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

ROVELLI, Carlos. **A ordem do tempo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

SAIANI, Cláudio. **O valor do conhecimento tácito**: A epistemologia de Michael Polanyi na escola. São Paulo: Escritura Editoras, 2004.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 3a ed. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2004.

SANTOS, Guaraci Maximiano dos. **Religiosidades de matriz africana tradição bantu**: a composição de uma tríade possível in 2015: Simpósio Nordeste: Gênero e Religião: Diversidades e (in)tolerâncias nas mídias GT 06 – Hibridismo afro, indígena e cristão nas manifestações religiosas.

SANTOS, Mário Alberto dos. **Diálogo de Saberes e Culturas Tradicionais.** IV ENECULT: Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Bahia: UFBA, 2008.

SAURA, Soraia Chung; MEIRELLES, Renata. **Brincantes e goleiros**: considerações sobre o brincar e o jogo a partir da fenomenologia da imagem. In: CORREIA, W. R.; MUGLIA-RODRIGUES, B. Educação Física no ensino fundamental: da inspiração à ação. Varzea Paulista: Fontoura, 2015, p. 35-60.

SAURA, Soraia Chung; BACHELARD, Gaston. **A pedagogia do movimento na perspectiva do lazer.** In: BASSO, L: CORREA, W (organizadores). Pedagogia do movimento do corpo humano. Várzea Paulista: Fontoura, 2013.

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Gaston Bachelard**: contribuições para os estudos do corpo e do movimento. In: CARDONA, A. C. O.; CAMARGO, M. R.; MENEZES, R. C. D. (orgs). Red de educación Contemporánea en Latinoamérica tendenciais latinoamericanas en investigación: volumen II. 1. ed. Bogotá: Universidad La Gran Colombia, 2018, p. 112-122.

SAURA, Soraia Chung; ECKSCHMIDT, Sandra; ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Ensaio sobre um princípio fenomenológico da imagem**: as árvores e as crianças. Revista Brasileira de Educação Física e Esporte, n. 12, 2019. Disponível em: <https://pt.slideshare.net/RBEFE/anais-do-xv-seminrio-de-educao-fsica-escolar>. Acesso em: 20 dez. 2022).

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. CORPO E ESPANTO NA FILOSOFIA DE MERLEAU-PONTY. In: NÓBREGA, Terezinha Petrúcia da; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **MERLEAU PONTY e a Educação Física.** São Paulo: LiberArs, 2019, p. 127-140.

SAURA, Soraia Chung; ZIMMERMANN, Ana Cristina. **Les Savoirs oubliés**: corps tradition et l'environnement dans les communautés brésiliennes et latino-americaines. França: Revue Généraliste de Recherches en Éducation Et Formation, 2020. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rechercheseducations/9147>.

SEMPRE UM PAPO. **Lélia Coelho Frota e Maria Lira -- Cultura Para Educação II** -- Sempre Um Papo. Youtube, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aw2a7d2HW8w&t=102s&ab_channel=SempreUmPapo>.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SILVA. R.A.A. **Viola caipira e seus ponteios no imaginário popular.** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **O Fim do Império Cognitivo**: A afirmação das epistemologias do Sul. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

SUZUKI, Clarissa Lopes. **Outras memórias, outras histórias**: contra colonialidade e o saber como construção coletiva e emancipatória na educação antirracista das artes. São Paulo, 2022.

TSETLIN, Yu B. **The origin of ancient pottery production.** Journal of Historical Archaeology & Anthropological Sciences, v. 3, n. 2, p. 209, 2018.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente. São Paulo: DIFEL, 1974.

VELLOSO, B. P. D. & R. **Alteridade e experiência estética na arte contemporânea brasileira.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

WALSH, Catherine. **Interculturalidad crítica y pedagogía de-colonial**: apuestas (des) de el in-surgir, re-existir y re-vivir. UMSA Revista (entre palabras), v. 3, n. 30, p. 1-29, 2009.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O Imaginário.** São Paulo: Ed. Loyola, 2007.

Anexos

Videoteca

• Vídeo produzido pela Galeria Gomide&Co sobre Maria Lira Marques: <https://youtube/XTFrhT-FEEM>

• Ciranda de filmes 2016, onde a vida fez uma curva: <https://youtu.be/QkRTHX2Fsz8>

• Lira Marques e Frei Chico cantam Tirana Rosa: <https://www.youtube.com/watch?v=FYAyFYPkJjs>

• Coral Trovadores do Vale : <https://youtu.be/OYgUoQ-JTYc>

• Frei Chico, participando do Sr Brasil : canção: Nossa Senhora na beira do rio: <https://www.youtube.com/watch?v=jkzD-LQhe6k>

• Depoimento de Lira Marques sobre Coral Trovadores do Vale: <https://youtu.be/2jYtnnifQVU>

• Participação de Frei Chico e Lira Marques no programa de TV de Rolando Boldrin <https://youtu.be/2jYtnnifQVU>

• Programa Festa de Minas: Trovadores do Vale: <https://youtu.be/2jYtnnifQVU>

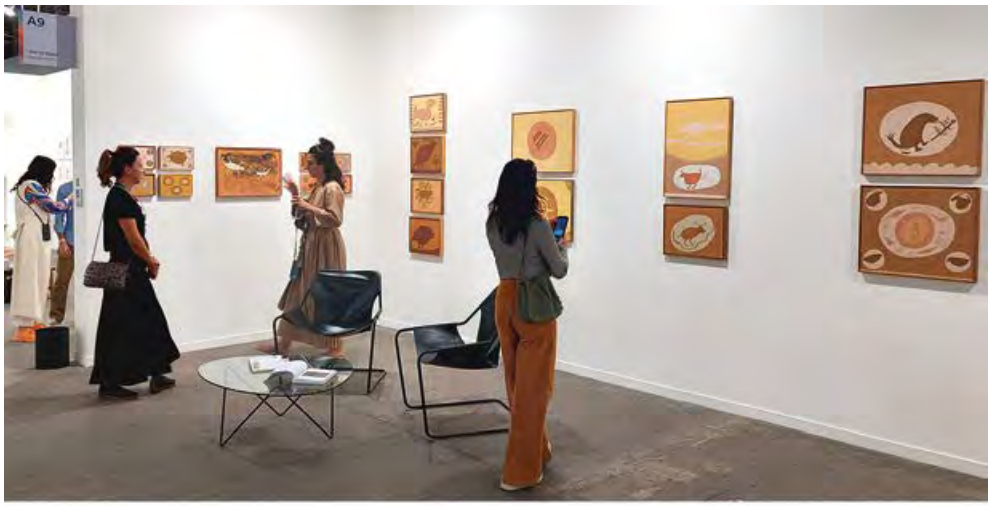
• Território do Brincar – brincadeiras infantis com Maria Lira Marques : <https://www.youtube.com/watch?v=Lm_vEUjyaXE>

Participações em feiras de arte

• Cartaz e estande da galeria Gomide&Co na Art Basel (trata-se da maior feira de arte contemporânea do mundo, onde se encontram instalações, esculturas

monumentais, pinturas em larga escala, trabalhos em vídeo e performances artísticas, com a participação da obra de Lira ao lado de Brenand e móveis de Lina Bo Bardi.

- Estande Galeria Ratton na SP arte 2022



Matéria Folha de São Paulo

- Jornal Folha de São Paulo 27/09/2021

FOLHA DE S.PAULO

HÁ 100 ANOS ★★★ UM JORNAL A SERVIÇO DA DEMOCRACIA

SEGUNDA-FEIRA, 27 DE SETEMBRO DE 2021

ENTREVISTA DA 2ª
Omar Aziz
Aras não vai poder matar no peito e ignorar CPI

Presidente da CPI da Covid, senador afirma que o relatório final será robusto para não ser engavetado pelo procurador-geral da República, Augusto Aras. Texto recomendará indiciamento de membros da gestão Bolsonaro por crimes contra a vida, sanitário e por omissão, diz Aziz. Para ele, existem "indícios fortíssimos" de que houve busca de vantagens ao negociar vacinas. A13

Celso Rocha de Barros
A comissão achou o CPF dos culpados

A CPI provou a ocorrência do maior crime da história republicana brasileira. Achou documentos certos e o CPF dos culpados. Provou que Bolsonaro recusou compra de vacinas da Pfizer e Butantan. Poder A9

Eleição acirrada na Alemanha deixa governo indefinido

Projeções apontam empate técnico entre conservadores e sociais-democratas, o que promete complicar coalizões

Pesquisas de boca de urna da eleição alemã deste domingo (26) indicam um empate técnico entre os social-democratas (SPD), liderados por Olaf Scholz, e os conservadores da União Democrata Cristã (CDU), de Armin Laschet — este apoiado pela atual primeira-ministra, Angela Merkel. O SPD estaria com 26% dos votos, até 4,4% da CDU, informa **Ana Estela de Sousa Pinto**.

O cenário não permite prever quem pode se tornar o sucessor de Merkel, aponta apenas o início de complexas negociações — que podem levar semanas — para a formação de uma coalizão.

As duas siglas dizem que tentarão formar uma coligação para governar o país. Ambas compõem a aliança que dá sustentação a Merkel, que fica no cargo até a eleição do novo premiê.

As projeções sinalizam ainda que os Verdes tiveram o melhor desempenho em 40 anos de história, ficando em terceiro, com 14%, seguidos pelos liberais do FDP (11%), de direita.

Os alemães votam em deputados, não no candidato a premiê — por isso, a formação de coligações é essencial. Números oficiais preliminares devem ser divulgados nesta segunda (27). Mundo A10

CORINTHIANS É TRI NO FEMININO

Vitória, que marcou de bicicleta, festeja gol na vitória por 3 a 1 sobre o Palmeiras na final do Campeonato Brasileiro Feminino; clube confirmou hegemonia entre mulheres Esporte B1

Mathias Alencastro
Pleito traz lições a democracias liberais com extrema direita

Mundo A14

Catarina Rochamonte
Sob pressão, Merkel dizia: nós vamos conseguir

Opinião A2

Em baixa no cargo, Queiroga acena ao bolsonarismo

Seis meses à frente da Saúde e infectado com Covid, o médico Marcelo Queiroga autorizou estudos sobre desobrigar o uso das máscaras, afastou da pasta nomes vetados por apoiadores do governo e usou argumentos frágeis ao tentar impedir a vacinação de adolescentes. Cotidiano B4

Pfizer amplia até 20 vezes anticorpo após Coronavac

O reforço com a vacina da Pfizer aumentou em até 20 vezes o nível de anticorpos em pessoas imunizadas com o esquema completo da Coronavac. Os resultados preliminares foram revelados em estudo no Uruguai, onde 24% já receberam três doses contra a Covid-19. Cotidiano B3

TEMPESTADE DE POEIRA 'ENGOLE' FRANCA, NO INTERIOR DE SÃO PAULO

Cidade é tomada por nuvem escura e forte ventania; Sabesp recomendou que moradores não desperdiçem água com limpeza das casas Cotidiano B3

EDITORIAIS A2

Contra o relógio

Sobre debate em torno da volta do horário de verão

Violência americana

Acerca de elevação da taxa de homicídios nos EUA

ATMOSFERA

São Paulo hoje

30° 16°

Maria Lira Marques, com uma de suas obras

Esporte B6

Surfe caipira

Em Itupeva, interior de SP, piscina de ondas em condomínio simula esporte e atrai até campeões

Ilustrada C1
Artista do Vale do Jequitinhonha usa solo da região para pintar bichos irreais

Cotidiano B4
Boom do comércio online diversifica modelos de bicicletas em SP

Dias Melhores B3
Médica leva enxada à formatura para homenagear pais lavradores em MG

Folhainvest A12
Fique atento a cotação para compra de boas ações com a baixa na Bolsa

STF trava investigação sobre 7/9 de Bolsonaro

O Supremo Tribunal Federal deixou parados pedidos para que o presidente Bolsonaro seja investigado pelos discursos golpistas do 7 de Setembro.

Também vem sendo adiado o julgamento sobre direito a foro especial do senador Flávio Bolsonaro (Patriota-RJ) no caso das rachadinhas. Procurada, a ministra Cármen Lúcia, responsável pelos casos, não se manifestou. Poder A8

ilustrada
FOLHA DE S.PAULO
SEGUNDA-FEIRA, 27 DE SETEMBRO DE 2021 C1

Pó da terra

Artista do Vale do Jequitinhonha, Maria Lira Marques conquista o circuito de arte com pinturas de bichos feitas com tintas que ela cria a partir do solo dos morros de sua região

João Perassolo

ARAÇUAÍ (MG) Em meados da década de 1990, quem passasse pela estrada esburacada e cheia de curvas que liga Belo Horizonte à pequena Araçuaí, no Vale do Jequitinhonha, poderia se deparar com uma cena algo inusitada. Nos morros que cortam a região, uma moça de meia-idade com o cabelo partido em duas longas tranças cavoucava a terra ao lado de um padre de batina.

Acompanhando frei Chico em suas viagens por Minas Gerais, Maria Lira Marques observava do fusca do religioso as serras em busca de diferentes tonalidades de terra – amarela, branca, avermelhada, rosada. Quando algo agradava a ela, pedia que o padre parasse o carro e ambos desciam para recolher o substrato, que a artista depois misturaria com cola e água para criar tintas de aspecto natural e toque levemente rugoso.

Com materiais que incluíam até um pincel feito com a ponta do rabo de um gato, Marques usava os pigmentos da terra para pintar, em pedras ou sobre telas, animais que seu imaginação inventava. "Você vê que meus bichos não são esses bichos daqui desse mundo, não. As vezes esse ali parece que é um veado, eu não tive a intenção de fazer um veado, eu não tive a intenção de fazer determinado animal. Mas, se as pessoas acham que parece, tudo bem", ela afirma, em encontro no seu ateliê, nos fundos de sua casa, em Araçuaí.

Essas pinturas, às quais a artista de 75 anos vem se dedicando com intensidade nas últimas três décadas, depois de diminuir sua produção de esculturas em barro devido à uma tendinite grave, passam agora por uma grande valorização nas mãos de galeristas e colecionadores. É uma segunda vida do trabalho de Marques, reconhecida anteriormente por suas máscaras de cerâmica e por pesquisar cantos populares de sua região.

Sua inserção no circuito das artes se dá graças ao caráter singular de seu trabalho e também pelo fato de os museus e as galerias terem começado a expor mais artistas não brancos e de fora do centro. Um conjunto das pinturas dos bichos pode ser visto até o final de outubro na galeria paulistana Bergamin & Gomide, que passou a representar a artista há pouco, e também na galeria AM, em Belo Horizonte, outra casa com direitos sobre as obras de Marques.

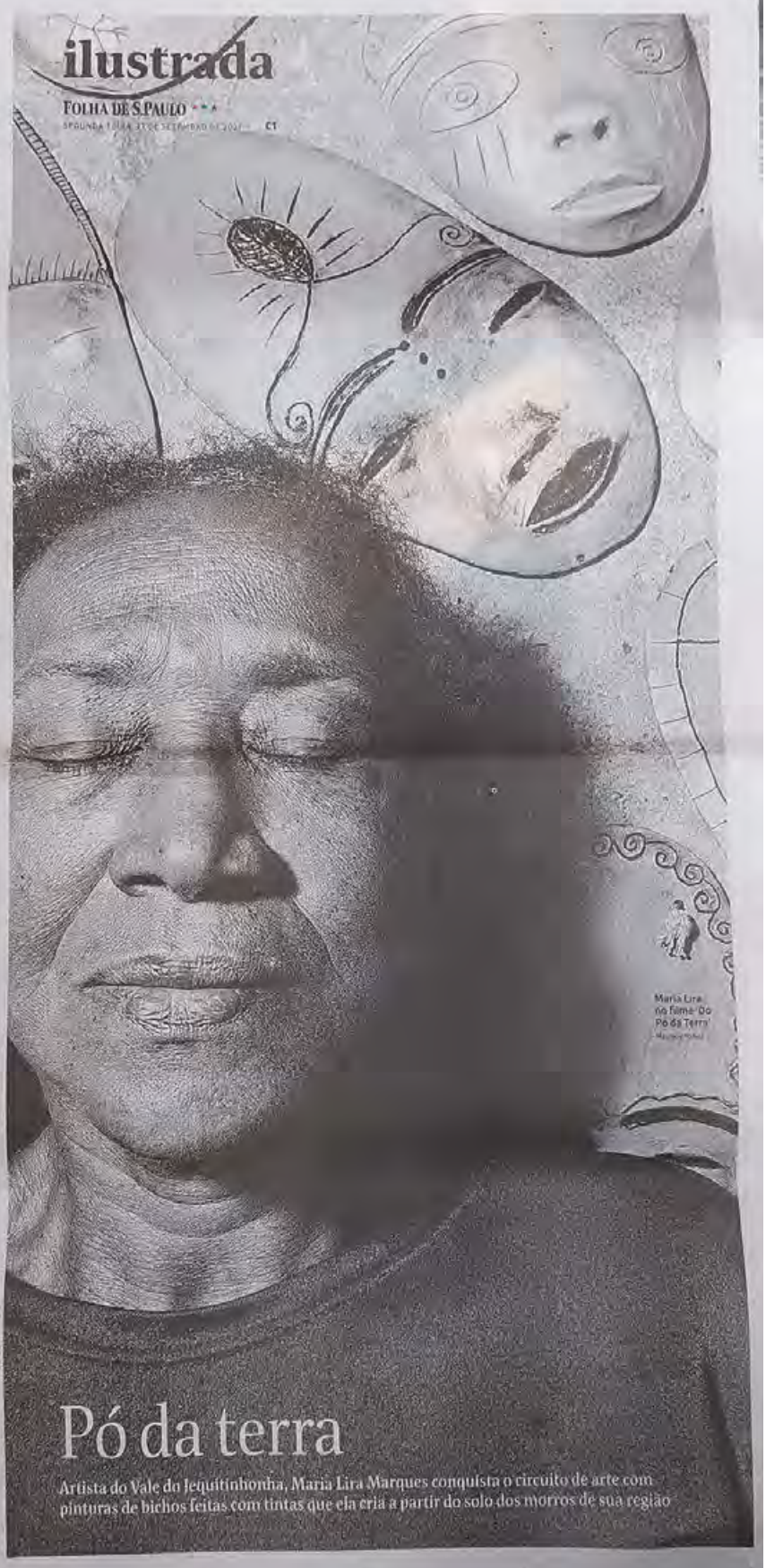
Mulher negra e pobre, como ela se define, Marques estudou até a sétima série do primário e não teve educação formal em arte. Com cinco anos, começou a observar os presépios de barro que sua mãe, uma lavadeira, fazia para presentear os vizinhos todo final de ano. Em seguida começou a modelar pequenas figuras a partir da cera de abelha que o pai, sapateiro, passava na linha para costurar calçados.

Ela então passou a frequentar o mercado central de Araçuaí, epicentro da vida pública da cidade, onde descobriu os potes, as panelas e as botijas de barro, seu primeiro contato com a cerâmica utilitária característica da região. Lá, conversava com os artesãos.

"Eu começava a indagar. Por que a peça é dessa cor? Por que ela vai no forno. Por que é lisa? E cada um ia me dando uma definição. Aí eu chegava e comentava com minha mãe. Ela não tinha forno, então ela não queimava nada que fazia. Ela fazia mistura de alguns ingredientes no barro para dar liga, como as cinzas."

Por volta dessa época, nos anos 1970, Marques conheceu Joana. A vizinha ensinou a ela onde buscar barro e como escolher a lenha certa para queimar as peças que passaria a produzir. De seu primeiro forno saíam esculturas mostrando "o sofrimento das pessoas, tanto do Vale do Jequitinhonha como de um modo geral no mundo", afirma a artista

continua na pág. C3



Maria Lira no filme 'Do Pó da Terra'

FOLHA DE S.PAULO ★★★ SEGUNDA-FEIRA, 27 DE SETEMBRO DE 2021 C3
ilustrada

A artista Maria Lira Marques em cena do documentário 'Do Pó da Terra', segurando uma de suas máscaras de barro

Pó da terra

Continuação da pág. C1

Estavam representadas cenas como uma enchente em Araçuaí e uma aldeia africana.

Marques criava ainda máscaras com traços de feições negras e indígenas, em alusão tanto à sua ascendência quanto aos maxacalis, povo originário local, além de bustos com cerca de 20 centímetros de alguns filósofos. "Fazia de cabeça, imaginava e fazia. Depois é que eu fui conhecer o rosto de Sócrates. Na época, porque eu fazia os bustos, começou a chegar retrato de Roberto Carlos, Ronnie Von, mas nunca aceitei, porque não sei pôr lá na minha frente e copiar."

Situada às margens do rio de mesmo nome, Araçuaí é uma cidade de 36 mil habitantes distante 12 horas de ônibus de Belo Horizonte — o veículo treme tanto no asfalto esburacado ligando as cidades que a impressão é a de viajar dentro de uma britadeira. Sob o sol de 38 graus de setembro, há pouca gente andando nas ruas e o cenário lembra o filme "Bacurau", com casas coloridas algo degradadas e o eventual motoqueiro passando a toda velocidade, deixando no ar um rastro de poeira.

Apesar da pobreza, aparentemente, por exemplo, nas casas de tijolo inacabadas, Araçuaí é a principal cidade do Médio Jequitinhonha, uma das regiões com os piores indicadores sociais do país. Mas Marques nunca pensou em sair da rua onde nasceu e viveu a vida toda, ela conta, mesmo tendo recebido convites e exposto em São Paulo, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e na Bélgica, na Holanda, na Dinamarca, na França e nos Estados Unidos.

Uma das razões é seu profundo vínculo com a cidade, que transparece na sua fala com a naturalidade de quem tem as memórias entrelaçadas com o lugar. Marques fundou lá um museu com peças suas e de outros artistas, a exemplo das esculturas em madeira de Dona Zefa, e além disso se dedicou, durante décadas, a gravar em fitas cassete e depois transcrever os cantos dos moradores das regiões rurais dos arredores, documentação que fez a pedido de frei Chico, um padre holandês que virou seu amigo e parceiro profissional.

São versos de trabalho de tropeiros, boiadeiros e canoeiros, músicas religiosas, cantigas de roda e de pedir esmola. Durante esse período ela afirma ter perdido a vergonha de cantar, e então passou a integrar o coral Trovadores do Vale, fundado por frei Chico e que existe até hoje. O grupo tinha como membros lavadeiras, donas de casa, sapateiros e comerciários, com repertório formado pelas músicas das pesquisas de Marques.

Dada a sua história de vida e seu reconhecimento prévio como uma importante figura local, por que a obra visual da artista passa por uma valorização só agora? Por um lado, suas máscaras e pinturas são singulares no contexto do artesanato do Jequitinhonha, já que em nada lembram as bonecas e noivas de barro típicas da região, das quais Dona Isabel, morta em 2014, é uma das maiores representantes.

"Você já pensou se todo mundo desgruma a fazer boneca? O que eu acho bonito na arte é a diversidade, não precisa eu fazer boneco por que tem Dona Isabel fazendo boneca, tem a neta dela fazendo boneca, os filhos dela, é a comunidade quase toda trabalha com a cerâmica que eu passou para as pessoas. A arte é universal, e a diversidade é o que faz a beleza", afirma a artista, serena, justificando a escolha de temas próprios para a sua obra.

Há também interesse de museus e galerias de deixar de representar só as elites urbanas das metrópoles e fazer com que a sociedade se enxergue mais no sistema da arte, afirma Rodrigo Moura, curador chefe do Museo del Barrio em Nova York, e autor de artigo sobre a exposição de Maria Lira Marques na galeria Bergamin & Gomide. Segundo ele, os espaços de arte não estão acostumados a esperar grandes artistas de fora dos centros urbanos, "mais por defeito nosso do que por falta deles".

Vilma Eid, fundadora da galeria Estação, especializada em artistas não eruditos, ou seja, sem formação acadêmica, dá como exemplos dessa valorização uma série de mostras realizadas pelo Masp na última década, como as de Agostinho Batista de Freitas, Maria Auxiliadora e Conceição dos Bugres, e a recente exposição "Terra e Temperatura", na galeria paulistana Almeida e Dale, que pôs o marceneiro baiano Mestre Guarany ao lado de nomes do cânone como Mira Schendel e Tarsila do Amaral.

A galerista levanta a hipótese de que a grande exposição "Brasil+500 Mostra do Redescobrimento", organizada por Emanoel Araújo no ano 2000, pode ter plantado a semente de muito do que se vê hoje no circuito, ao trazer naquele momento obras de artistas populares, afro-brasileiros e indígenas. Talvez aconteça agora uma ressignificação do que já existe, ela pondera, acrescentando que brigou muito para que seu negócio fosse reconhecido como uma galeria de arte e não de artesanato.

Segundo Renan Quevedo, pesquisador de arte popular brasileira, "todos os profissionais do mercado de arte tem percebido a lacuna que existe na construção de uma definição de arte brasileira". "É mais fácil a gente pensar nos contemporâneos superbem sucedidos. A gente precisa encaixar a data arte popular nessa história para que a gente consiga ter uma cronologia mais bem construída dessa narrativa."

Há sete anos, Quevedo viaja pelo interior do país em busca de artistas populares. Ele relata que nesse período viu também o mercado de decoração se inclinar mais a levar este tipo de arte para dentro das casas, com arquitetos e decoradores procurando mais peças entalhadas em madeira ou esculturas de barro, comuns em diversas regiões do Brasil.

Com o interesse crescente de um ano para o outro as cifras das pinturas de Marques pulsaram das centenas para os milhares de reais e não se pode mais adquirir diretamente da artista, devido a seu contrato de exclusividade com as galerias. Ela usa o influxo de dinheiro das vendas para comprar remédios que não consegue pegar pelo SUS e também para reformar seus dentes.

O próximo passo é construir, no terreno vazio ao lado de seu ateliê, um cômodo para receber o séquito de pesquisadores, cineastas, colecionadores, lojistas e jornalistas que vão até sua casa. Nos últimos meses, conta ela, o telefone de sua sobrinha e assistente não para de tocar.

O jornalista viajou a convite da galeria Bergamin & Gomide

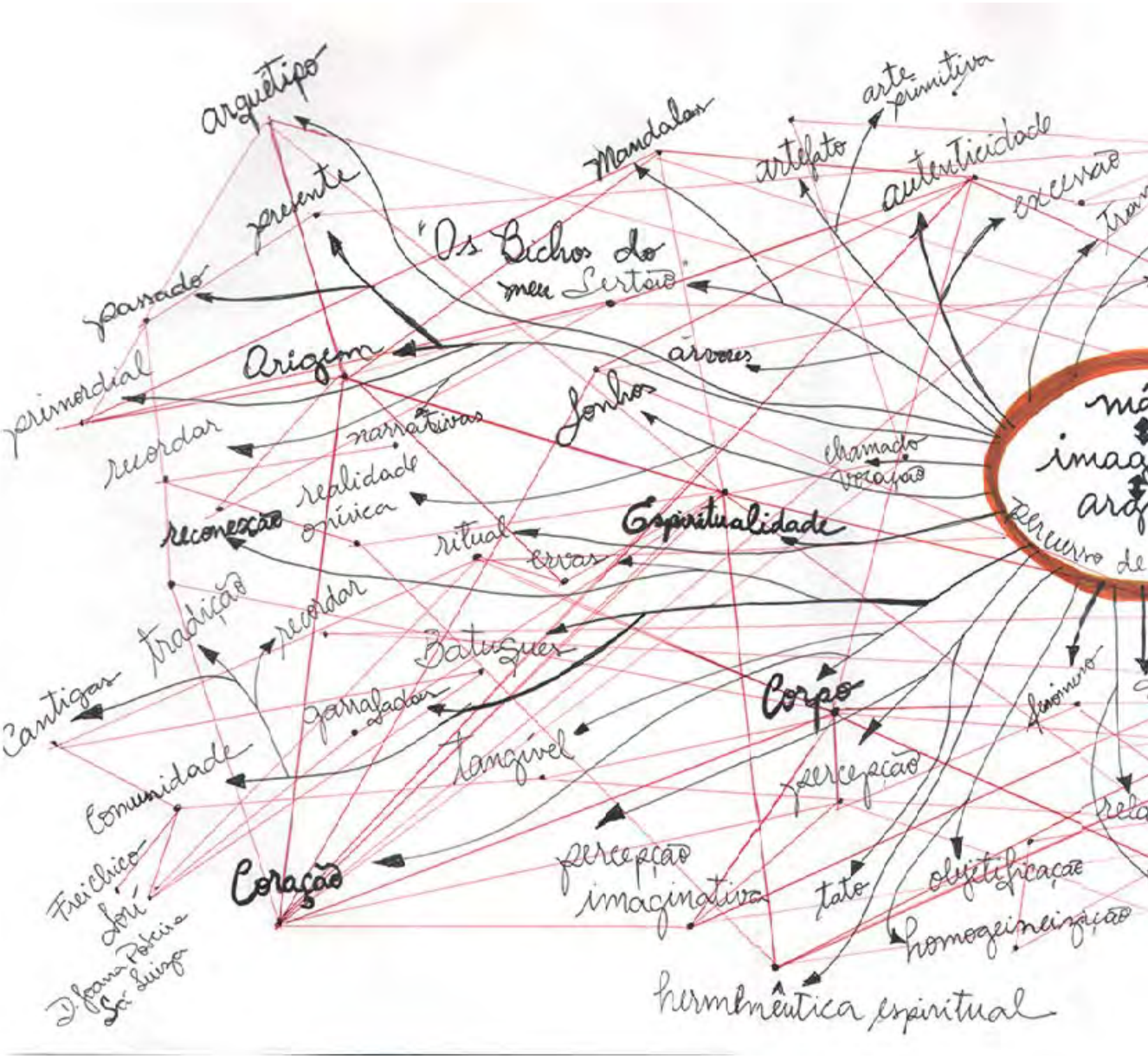
Maria Lira Marques: Obras Recentes
Bergamin & Gomide (al. Min. Rocha Azevedo, 1.052, São Paulo, 3ºg. a sex., das 10h às 19h, sáb. das 10h às 16h. Até 30 de outubro. Grátis)

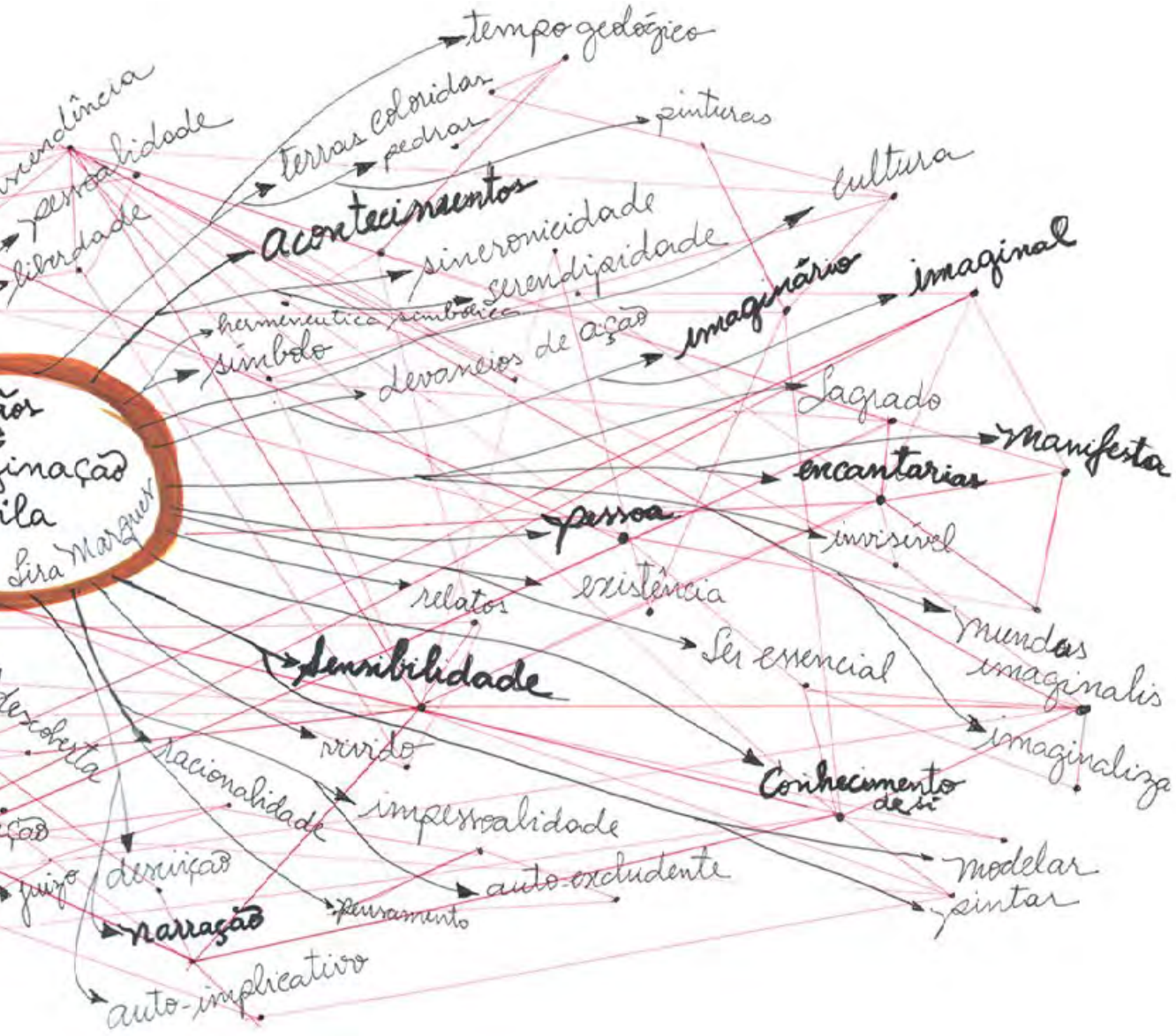
Meus Bichos do Sertão
Ateliê (r. do Ouro, 136, Belo Horizonte. Seg. a sex., das 10h às 19h; sáb. das 10h às 14h. Até 23 de outubro. Grátis)

Espetáculo SertãoMar

- Imagens do espetáculo do grupo de dança “Pe De Zamba” inspirado na pesquisa de Lira Marques 2019

Mapa da tese


arquétipo
presente
passado
primordial
Mandalas
artefato
arte primitiva
autenticidade
excessão
"Os Bichos do meu Sertão"
Origem
árvores
fonhos
recordar
narrativas
realidade onírica
reconexão
ritual
ervas
Espiritualidade
chamado vocação
tradição
recordar
Batuques
Cantigas
garrafadas
Corpo
tangível
Comunidade
percepção
Coração
percepção imaginativa
tato
objetificação
homogeneização
hermenêutica espiritual
Freichico
Sorí
D. Joana Poteira
Sá Luiza


tempo geológico
terras coloridas
pedras
pinturas
cultura
acontecimentos
sincronicidade
serendipidade
imaginário
imaginal
hermeneutica simbólica
símbolo
devaneios de ação
Sagrado
manifesta
encantarias
pessoa
invisível
existência
relatos
mundos imaginalis
Ser essencial
Sensibilidade
imaginaliza
vivido
Conhecimento de si
racionalidade
impessoalidade
modelar
pintar
descrição
auto-excludente
pensamento
narração
auto-implicativo
Lira Marques